

НАЦІОНАЛЬНА ЕЛІТА УКРАЇНИ КІНЦЯ XVIII-ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Актуальність дослідження ролі національної еліти України впродовж кінця XVIII – першої половини XIX ст. в історико-культурних процесах зумовлена наступними положеннями. Перше з них викликане прагненням заповнити прогалину в історії української національної культури доби постгетьманщини, а також дослідженням виникнення, функціонування та сходження з історичної арени тих чи інших елітарних груп, окремих особистостей. Особливо цінним є реконструкція формування феномену елітарної свідомості, яка супроводжувала конституювання шляхетської верстви-стану щодо стереотипів сприйняття норм лицарської поведінки, поняття честі, світобачення, культурної ідентичності тощо. При цьому важливим є реконструкція типології суспільних та культурно-громадських зв'язків в умовах тогочасної України. Саме ці аспекти належать до актуальних проблем історичної та культурологічної науки, де провідною категорією є культурна пам'ять [8; 15-19; 9]. При цьому пріоритетним є міждисциплінарний інтегративний підхід до проблеми, без якого неможливо скласти уявлення про шляхту України-Гетьманщини та постгетьманщини як системну цілісність, об'єднану: матеріальною основою свого буття; політичною зверхністю над іншими станами, що забезпечувалася відповідним юридично-правовим статусом; спільними елементами соціокультурної психології, яка спиралася на усвідомлення своєї історичної місії та охорони національної культурної спадщини.

Як підкреслює Н.Яковенко, „історія української еліти” належить до „неторканих архіпелагів” [21; 3]. Донині існують понятійні кліше досліджуваної епохи, де вищі суспільні стани Правобережної та Лівобережної України представлено як „денационалізовані”, „полонізовані”, „ренегатські”, „рекрутовані”, „інкорпоровані”, що відображено у вітчизняній історіографії XIX-XX ст. У своїх працях Н.Яковенко ставить нагальне питання: „започаткувати нову ділянку пізнання – історію еліти українського народу” [21; 4]. Дослідниця виділяє й характеризує „нову еліту – козацько-старшинську як історичну спадкоємицю шляхти”. Козацько-старшинську еліту вона репрезентує від її становлення за умов нової держави (Великого князівства Литовського) до переродження в нову історичну якість, прискорену за доби Хмельниччини – національну еліту України-Гетьманщини [21; 5-6].

У цьому контексті метою статті є висвітлення національної еліти України як історико-культурного феномену, де особливо виділені риси української ментальності та самотності. Об'єктом культурологічних досліджень є національна еліта України кінця XVIII – першої половини XIX ст. у контексті творення культурного простору української нації. Крім того, аналіз проблеми дає змогу зробити висновок про обґрунтування, визначення та становлення окремого напрямку в сучасній гуманітарній науці – культурознавчої елітології.

Вищевикладені завдання статті доповнює ще один підхід: створення відповідного понятійно-категоріального інструментарію, де поняття „національна еліта” висвітлено як феномен історико-культурного процесу на засадах *українознавчої та культурознавчої методології* (як наприклад: „культуротворення провідної верстви”, „культурна ідентифікація еліти”, „культурна самосвідомість еліти”, „культуровідповідність”, „акмеособистісні орієнтації еліти”, „культурні цінності еліти”, „культурна трансформація еліти”, „національна еліта як феномен культури”, „українознавчі критерії еліти”, „українознавчо-особистісні характеристики еліти” тощо).

Необхідно зазначити, що розвиток теорії еліти загалом здійснювався і продовжує здійснюватися в межах окремих дисциплінарних дискурсах: соціологічному (О.Конт, В.Парето, М.Вебер, Г.Лассуелл, Дж.Бернхем, Ч.Міллс, С.Келлер, Р.Дал, Г.Ашин; в Україні – Л.Бевзенко, М.Шульга, С.Вовканич та ін.), політологічному (Г.Моска, Р.Міхельс, К.Ісмаль, в

Україні – В.Липинський, С.Томашівський, В.Кучабський, Д.Донцов, В.Мороз, Я.Пеленський, В.Потульницький, Д.Видрін, О.Гарань, Б.Кухта, В.Скиба та ін.), соціально-психологічному (В.Парето, Л.Гумплович, З.Фрейд, Е.Фромм, Г.Лассуелл; в Україні – С.Вовканич, Х.Копистянська, Б.Кухта та ін.), історіографічному та історіософському (А. де Токвіль, Р.Арон; в Україні – О.Лазаревський, О.Єфименко, Д.Дорошенко, Н.Полонська-Василенко, І.Крип'якевич, Є.Маланюк, І.Лисяк-Рудницький, Г.Грабович, О.Апанович, С.Білокінь, В.Кривошея, О.Путро, П.Толочко, В.Томазов, Ю.Шемшученко та ін.), для яких властиві певні гуманітарні концепції, контексти та парадигми. Окремого культурологічного й етнокультурного дисциплінарного дискурсу щодо вивчення ролі національної еліти, донині цілісно не сформовано, але у всіх вищезазначених дисциплінарних напрямках частково присутній культурознавчий аспект, який потребує подальшого розкриття й змістовного наповнення. Крім того, всім вищезазначеним дисциплінарним напрямкам характерні три принципово різні методологічні стратегії щодо осмислення ролі і місця національної еліти в історико-культурному процесі: інституційна, акмеологічна (ціннісна) та функціональна, – оформлення котрих відображає основні етапи й напрями інтерпретації суспільною теорією об'єкта й суб'єкта соціокультурних процесів.

Теоретико-методологічною основою такого дослідження є принципи історизму, системності, об'єктивності, всебічності, наступності, діалектичного розуміння історичного процесу як єдності його складових. Враховуючи, що між методом і предметом пізнання існує діалектична культуровідповідність, адекватно меті й завданням дослідження теми застосовуються загальнонаукові та спеціальні методи історико-культурознавчого пізнання. При цьому рекомендовано залучати методи історичного, історіографічного й джерельного аналізу, синтезу й узагальнення водночас із проблемним, логічним, порівняльним, ретроспективним, біографічним, описовим, історико-хронологічним методами, а також методами типологізації, класифікації, періодизації та просопографії, які дозволять оптимально вирішити завдання вищезазначеної теми.

Динаміка досліджень цієї тематики дозволяє виділити чотири історико-культурознавчі етапи щодо цього. Перший етап: від середини XVIII ст., коли нащадки українських козацько-старшинських родин започаткували „поміщицьку історіографію”. Історик О.Лазаревський назвав „начинателями и пособниками научного изучения малорусской старины” в Україні: Г.Полетику, А.Чепу, Ф.Туманського, Я.Марковича, М.Антоновського, В.Полетику, О.Мартоса, В.Ломиковського, Д.Бантиш-Каменського, М.Берлинського, О.М.Марковича, М.О.Маркевича [14; 351]. Як підкреслював Д.Багалій, вже у другій половині XVIII ст. в Україні існувала „шляхетська школа української історіографії з її меценатами, як Безбородько, гетьман К.Розумовський, О.Румянцев” [2; 30]. Серед видатних представників шляхетської української історіографії другої половини XVIII ст. Д.Багалій також називає братів Я.Марковича та О.Марковича, О.Мартоса та ін. [2; 31].

Упродовж другого етапу (XIX – початок XX ст.) відбувся процес накопичення фактичного матеріалу, у якому брали участь М.Костомаров, М.Максимович, Д.Бантиш-Каменський, С.Соловійов, М.Білозерський, О.Лазаревський, В.Модзалевський, В.Липинський, Г.Милорадович, Д.Багалій, В.Барвінський, М.Грушевський, В.Герасимчук, І.Каманін, Д.Коренець. У працях цих вчених здійснено дослідження персонального складу козацько-гетьманської старшини та її нащадків й окремі генеалогічні дослідження. Також було здійснено спроби скласти реєстри гетьманів, генеральної старшини й полковників, дослідження родовідних, у першу чергу, родин, які зберегли політичний й економічний вплив на початок XX ст. Спочатку біографічні нариси стосувалися лише лівобережної старшини, але прорив у біографістиці правобережної старшини здійснив В.Липинський. Він став фундатором історіографічного напрямку дослідження не лише покаянства шляхтичів, але й вивчення локальних груп цієї шляхти.

Третій період культурознавчої історіографії характеризується нерівномірністю. У зв'язку з цим простежуються ще три підперіоди накопичення історико-культурознавчих знань досліджуваної проблеми: 1) 1917-1930-ті роки, 2) 1930-ті – перша половина 1950-х

років, 3) друга половина 1950-1991 рік.

Упродовж 1917-1930-х років у нових історичних умовах часів радянської України продовжував працювати М.Грушевський, а також розпочали науковий пошук І.Бойко, О.Грушевський, К.Козубенко, І.Крип'якевич, О.Оглоблін, Л.Окіншевич, М.Петровський, М.Ткаченко, С.Шамрай. Одночасно з ними за межами тогочасної УРСР досліджували цю проблематику В.Біднов, М.Возняк, Д.Дорошенко, С.Наріжний. Вони продовжили традицію вивчення старшини окремих сотень та визначних полководців складанням реєстрів старшини, а також їх нащадків кінця XVIII – першої половини XIX ст.

В СРСР у період репресій 30-50-х рр. XX століття згортається дослідження проблематики, відбувається замовчування імен козацької старшини, українського шляхетства як класового ворога трудящих. Завдяки цьому проблема в меншій мірі позначилась високою політичною заангажованістю того періоду. Починаючи від кінця 50-х років XX ст. вийшла низка робіт Й.Крип'якевича, Ф.Шевченка, В.Дядиченко, К.Стецюк, О.Компан, які були початком нового етапу історіографії проблеми. Водночас, за кордоном вийшли праці О.Пріцака, Л.Окіншевича, Б.Крупницького, О.Оглобіна. Наукова об'єктивність стає характерною для праць нового покоління дослідників: О.Апанович, О.Гуржія, В.Борисенка, А.Колодій, О.Путро, П.Михайлини, Ю.Мицика, В.Сергійчука, В.Смолія, В.Степанкова, О.Струкевича, В.Томазова, Г.Швидько [10; 17; 19-20].

Необхідно підкреслити, що впродовж радянського періоду (1917-1991 рр.) під тиском класового підходу, політичної кон'юнктури, вченим не вдалося реалізувати повною мірою наукові принципи системності, аргументованості, всебічності в підходах до історії козацтва й старшини загалом. Тому відсутність спеціальних досліджень із цієї проблематики викликала описовість і фрагментарність у працях з історії та культури Гетьманщини. На цьому етапі радянська історіографія висвітлювала нову еліту – козацько-гетьманську старшину – персоніфіковано лише у двох аспектах: як героїв-проводирів народних мас та панів-експлуататорів тих же народних мас. Персональний склад козацької старшини як об'єкт спеціального дослідження знайшов продовження у працях вчених української діаспори, насамперед: Ю.Гасцького, Л.Винара, В.Сенютович-Бережного і відзначається глибоким знанням джерельної бази, переконливою аргументацією тощо.

У новітній період розвитку української історіографії поживаленню досліджень проблеми козацько-гетьманського середовища та їх нащадків упродовж XVIII-XIX ст., насамперед, у галузі персоналістики сприяли праці В.Борисенка, С.Білоконя, В.Вечерського, В.Горобця, О.Гуржія, Я.Дашкевича, В.Кривошеї, М.Крикуна, Ю.Мицика, О.Путро, В.Сергійчука, В.Смолія, В.Степанкова, Т.Чухліба, Г.Швидько; персонального складу урядової та неурядової старшини, а також їх спадкоємців – В.Сергійчука, В.Кривошеї, І.Кривошеї, Ю.Мицика, Л.Горенко, В.Панащенко, О.Репана, В.Щербака; козацької генеалогії та козацька біографістика – В.Кривошеї, І.Кривошеї, В.Томазова, Н.Яковенко та ін. [6; 109-114; 10; 11-13; 21]. Найбільш продуктивно українські дослідники працюють на ниві козацької біографістики; продовжується дослідження регіональної історії полків і сотень, повітів і губерній, а також відродилося вивчення локальних груп шляхти в козацькому середовищі. Крім того, новим історіографічним сюжетом є вивчення етнічного складу старшини та їх нащадків.

Дійсно, утворення й функціонування держав, їх могутність і тривалість, політичний режим і суспільно-економічний устрій великою мірою залежить від сили і типу еліт: національних та політичних. Для здійснення цілісного аналізу національної і політичної ролі еліти, необхідно розкрити сутність, поняття, структуру цієї групи, її історичні особливості, джерела формування та функції. Термін „еліта” походить від латинського *eligere* і французького *elite*, що означає „кращий, вибраний, добірний”. Він використовується в різних сферах життя, стосовно різних за своїм призначенням предметів, явищ. Починаючи з XVII століття елітою називали товари найвищої якості, а також „вибраних людей” серед вищої знаті, військовослужбовців. У XIX столітті так стали називати вищі групи в системі суспільної ієрархії. Отже, еліти є групами, що посідають найвищі позиції у суспільстві або в

його окремих сферах, становлячи їх „верхівку”.

Необхідно підкреслити, що поняття „національна еліта” ширше від поняття „політична еліта”. Воно містить інтегровану сукупність еліт усіх суспільних сфер, об’єднаних прагненням втілити в життя національну ідею. В цьому контексті національна еліта – еліта і духовно-інтелектуальна, і господарська, і політична, і мистецька, і наукова. За своєю структурою, джерелами формування та типологією національна еліта неоднорідна, але відповідно до мети своєї діяльності вона є однорідною, бо свідомо чи несвідомо працює на утвердження й розвиток національної держави, формування політичної нації як спільноти усіх громадян, що проживають в конкретно культурно-історичній формації саме у конкретній державі. Структура і функції національної еліти значною мірою залежать від етапу історичного розвитку, на якому перебуває національна спільнота: чи то є період національного пробудження, чи боротьби за національну незалежність, чи час, коли вже функціонує певна форма національної державності. Проте, за всіх умов, наявність розвиненої національної еліти є запорукою успіхів як націєтворення, так і становлення національної держави, де культуротворчі процеси набувають значення культурної політики.

Особливої ваги проблемі формування і діяльності національної еліти в українській політичній думці надавав історик, засновник державницької школи в українській історіографії, нащадок спольщеного шляхетського роду В.Липинський (Вацлав-Вікентій; 1882-1931 рр.), називаючи її „аристократією”. Саме ця група, за словами вченого, відіграє провідну роль у формулюванні національної ідеї, розвитку об’єднання політичних цінностей, на ґрунті яких і виникає нація [16; 233-234]. Національна ідея керує нацією, стоячи на чолі її політичних установ, творить певні культурні, моральні, політичні і організаційні вартості, які потім присвоює собі вся нація і якими ця нація живе і твориться. Так, національна аристократія (еліта) забезпечує розв’язання протиріччя між індивідуальними (суб’єктивними) інтересами людей і спільними (об’єктивними) для всієї нації інтересами на користь останніх. Тому вона – носій об’єднуючого принципу, що призводить до створення державності в усіх її інтелектуально-культуротворчих проявах.

Важливою частиною розвиненої національної еліти є еліта політична, що відображає владно-політичну диференціацію суспільства. Вона складається з людей, причетних до здійснення влади, політичного впливу, виконує роль політичного провідника нації. Історія політичної еліти будь-якої нації є історією національної державності, національної культури – і навпаки [7; 54]. Політична еліта є основою формування інституту політичного лідерства.

У соціології і політології поняття „еліта” набуло поширення з початку ХХ ст., а в США – з 30-х років ХХ ст. Воно стало базовою категорією окремого напрямку суспільних досліджень – елітології, яка вивчає діяльність тієї верстви, що безпосередньо здійснює функції соціального і політичного управління. Відповідно до цього в науковій практиці виділяють політичну елітологію та соціальну елітологію. Окремі філософи і публіцисти вживали замість терміна „еліта” інші аналогічні поняття, як наприклад: „правлячий клас” (Г.Моска); „каста ліпших людей”, „провідна верства”, „правляча верства” (Д.Донцов); „аристократія” (В.Липинський); „національна аристократія” (С.Білокінь); „політичний авангард” (в умовах колишньому СРСР) та інші дефініції [3; 240-244]. Безперечно, етимологія слова не розкриває усіх значень, у яких воно вживається в суспільній теорії і практиці. Тому політична теорія різних часів і народів намагалась вивчити та пояснити особливості становища, а також роль тієї соціальної верстви, яка безпосередньо здійснює механізм політичного управління суспільством.

Український політолог В.Липинський, перш за все, пов’язував розвиток еліти з проблемою національного відродження України, котре, на його думку, повинне починатися з відновлення структури національної еліти – „тієї групи найкращих в даний історичний момент серед нації людей, які являються організаторами, правителями і керманичами нації”. Дієздатна національна еліта – аристократія – неможлива без матеріальної сили, яку вона здобуває в процесі матеріального виробництва та морального авторитету, який спирається на законність виконання нею своїх національних завдань. Тому нову українську національну

еліту, за концепцією В.Липинського, повинні творити найздібніші люди з усіх класових груп (хліборобів, робітників, інтелігентів, військових, промисловців), які усвідомили необхідність української національної ідеї і ведуть боротьбу за втілення її в життя [16; 234]. Чим складніше і розвинутіше матеріальне життя нації, тим важчі завдання організації громадянського життя постають перед національною аристократією. Тому умовою успішної діяльності національної аристократії, на думку В.Липинського, є її постійне оновлення. Всі ці процеси водночас характеризуються націєтворенням, культуротворенням та державотворенням.

Проблеми творення нової провідної верстви, нової еліти були також важливим елементом теорії інтегрального націоналізму Дмитра Івановича Донцова (1883-1973 рр.), який походив із відомого козацько-старшинського роду. Він протиставляв ідеям демократії, західноєвропейського парламентаризму „ідею ієрархізованої суспільності”. На думку Д.Донцова, реалізація державницької ідеї, відродження народів можливе тільки на основі діяльності повноцінної провідної верстви, базою якої є не народ, не маса, не той чи інший клас і не партійно-політична програма, а лише „каста лучших людей, окрему положенням у суспільстві й духом верству, яка б поповнювалася вихідцями з усіх станів суспільства на підставі суворого добору ліпших, а з іншої сторони, охороняла б свою духовну й моральну вищість, свою форму і силу” [15; 138-139]. У трактуванні даної проблеми Д.Донцов вважав себе однодумцем іспанського філософа Х.Ортеги-і-Гассета, який розвивав ідею про кризу провідних верств як загальноєвропейську проблему XX століття.

Незважаючи на відмінності у визначенні поняття „еліта”, представники різних наукових напрямів сходяться в одному: еліта – соціальна верства, меншість, представники якої мають такі соціальні та інтелектуальні якості, які дають їм можливість відігравати провідні ролі в усьому суспільстві або в межах його окремих сфер. Як зазначав Р.Дарендорф, еліти – групи носіїв провідних позицій у різних структурах політики, економіки, освіти, права, армії, релігії і культури. Залежно від сфери формування і діяльності елітних груп виділяють політичну, економічну, духовну, військову, наукову, освітянську, мистецьку, технічну, дипломатичну та інші види еліт. Не буде перебільшенням підкреслити, що кожен вид суспільної діяльності має свою еліту. Водночас є такі елітні групи, які забезпечують інтеграцію суспільства, стійкість держави, стабільне функціонування політичної системи. До них належить політична та національна еліта – суспільна верства, що здійснює владу, забезпечує збереження, створення та відтворення (реконструкцію або самовідтворення) політичних (культурних) цінностей і політичної (соціокультурної) системи загалом, діє з метою забезпечення потреб та інтересів окремих соціальних груп та всього народу, користується певними перевагами свого суспільного становища. Проте, політична еліта – відносно замкнута спільнота з доволі постійним і чисельно обмеженим складом, яка має вирішальний вплив на обґрунтування загальнонаціональних (суспільних) цілей та на розроблення, прийняття і впровадження політичних рішень. Вона об’єднана міцними внутрішніми зв’язками та певними, більш або менш вираженими груповими інтересами. Владні відносини і політична діяльність належать до системних, багатоструктурних феноменів, що обумовлює структурованість політичної еліти загалом. Тому проблема щодо структури еліти порушується в багатьох концепціях політичних та національних еліт [1; 8-15].

Так, змістове багатство, багатоплановість, соціальна значущість історико-культурних надбань національної еліти України кінця XVIII – першої половини XIX ст., а також неадекватне їх використання в практиці наступних поколінь, підкреслюють потребу системного й глибокого вивчення історико-культурного досвіду національної еліти України, насамперед, періоду постгетьманщини кінця XVIII – першої половини XIX ст. У цьому контексті „головними й першочерговими напрямками досліджень у галузі культурології мають стати: досвід та найважливіші уроки формування української етнонації, її території, процесів державотворення, становлення суспільного життя, розвитку національної культури, духовності українського народу” [18; 57-58]. Ці напрями актуальні для кожного історичного

етапу, оскільки саме вони визначали й визначають головні магістралі національного розвитку України. В усіх історико-культурних процесах провідну роль посідає провідна культуротворча верства, до якої належить політична та національна еліта. В такій інтерпретації поняття „національна еліта” доцільно застосовувати для означення групи людей, які займають провідне місце в суспільстві, керують певними галузями суспільного й культурного життя, продукують, зберігають і траншують національну ідею. Типологізація еліти залежить від базових функцій, які вона виконує в суспільстві. Виконувати ці функції еліти можуть тільки на основі взаємодії з більшістю народу. Зокрема, саме українське шляхетство кінця XVIII – першої половини XIX ст., як нащадки колишньої провідної гетьмансько-старшинської верстви, контролювали і формували культурно-освітню політику в Україні цього періоду [4; 55-61; 5; 57-60]. Тому національну еліту України як історико-культурний феномен, характеризують риси української ментальності та самобутності, а також виділяють її як носія й охоронця національного культурного коду. Отже, об’єктом культурологічних досліджень є національна еліта України кінця XVIII – першої половини XIX ст. у контексті творення культурного простору української нації. Загалом, аналіз проблеми дає змогу зробити висновок про обґрунтування, визначення та становлення окремого напрямку в сучасній гуманітарній науці – культурознавчої елітології.

Джерельні приписи

1. Атаманюк З.М. Соціально-філософські концепції української національної еліти: автореф... дис. канд. філософ. наук, спец. 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Зоя Миколаївна Атаманюк. – Одеса, 2003. – 19 с.
2. Багалій Д.І. Нариси української історіографії доби феодалізму й доби капіталістичної. Третій розділ: Поміщицька історіографія кінця XVIII і першої чверті XIX в. / Дмитро Іванович Багалій // Архіви України. – 1993. – № 1-3. – С. 23-31.
3. Білокінь С.І. Про національну аристократію України / С.І. Білокінь // Розбудова держави. – 1992. – Вип. 26. – С. 240-249.
4. Горенко Л.І. Інтелектуальна еліта України кінця XVIII – першої половини XIX ст. (за матеріалами діяльності Новгород-Сіверського гуртка „автономістів”) / Лариса Іванівна Горенко // Культура і сучасність: Альманах. – К.: Міленіум, 2009. – № 1. – С. 54-61.
5. Горенко Л.І. Проекти заснування університетів в Україні XVIII – початку XIX століття (культурологічний аспект) / Лариса Іванівна Горенко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. Випуск XIX. – К.: Міленіум, 2007. – С. 51-60.
6. Горенко Л.І. Українське наукове родознавство: стан, проблеми та перспективи дослідження / Л.І. Горенко // Українська освіта у світовому часопросторі: Матеріали III Міжнародного конгресу (м. Київ, 21–22 жовтня 2009 р.). – К.: Українське агентство інформації та друку „Рада”, 2009. – Кн. 1. – С. 108-115.
7. Журавський В.С. та ін. Політична еліта України: теорія і практика трансформації / В.С. Журавський, О.Ю. Кучеренко, М.І. Михальченко. – К.: Вид-во „Логос”, 1998. – 264 с.
8. Кислюк К.В. Українська історіософія як феномен культурної пам’яті: автореф. ...доктора культурології, спец.: 26.00.04. – українська культура / К.В. Кислюк. – Харків: ХДАК, 2009. – 38 с.
9. Кислюк К.В. Історіографія в українській культурі: від концепту до концепції [Електронний ресурс]: монографія / Костянтин Володимирович Кислюк. – Режим доступу: http://www.litorus.org.ua/pdf/kysluk_istoriosophia.htm.
10. Колодій А. Нація як суб’єкт політики. – Львів: Кальварія, 1997. – 55 с. [Електронний ресурс]: монографія / Антоніна Колодій. – Режим доступу: <http://www.political-studies.com>
11. Кривошея В.В. Генеалогія українського козацтва. Нариси історії козацьких полків. Видання друге, доповнене / Володимир Володимирович Кривошея. – К.: Видавничий дім „Стилос”, 2002. – 389 с.
12. Кривошея В.В. Національна еліта Гетьманщини (Персональний склад і генеалогія.

1648-1782 pp.) / Володимир Володимирович Кривошея. – К.: ІПіЕНД НАНУ, 1998. – Ч. I. – 269 с.; Ч. II. – 344 с.

13. Кривошея В.В. Українська генеалогія: стан і перспективи розвитку / В.В. Кривошея // Перша заочна наук. конф. з питань генеалогії і біографіки, присвяч. 160-річчю з дня народження О.М. Лазаревського. Тези повідомлень, м.Вінниця, 14 червня 1994 р. / Кривошея Володимир Володимирович. – Вінниця, 1994. – С. 3-4.

14. Лазаревский А.М. Прежние изыскатели малорусской старины / А.М. Лазаревский // Киевская старина. – 1894. – Т. XLVII. – № 12. – С. 34-387.

15. Осташко Т. Донцов Дмитро Іванович / Т.Осташко // Малий словник історії України / В.Смолій, С.Кульчицький, О.Майборода та ін. – К.: Либідь, 1997. – С. 138-139.

16. Осташко Т. Липинський В'ячеслав / Т.Осташко // Малий словник історії України / В.Смолій, С.Кульчицький, О.Майборода та ін. – К.: Либідь, 1997. – С. 233-234.

17. Струкевич О.К. Політична еліта // Історія української культури. У п'яти томах. Том 3: Українська культура другої половини XVII-XVIII століть / Олексій Карпович Струкевич. – К.: Наукова думка, 2003. – С. 319-358.

18. Токар Л.К. Досвід та уроки буття в самопізнанні й самотворенні українського народу / Леонід Кирилович Токар // Українознавство. – К.: НДІУ, 2002. – № 3. – С. 56-63.

19. Томазов В.В. Генеалогія козацько-старшинських родів: історіографія та джерела (друга половина XVII – початок XXI ст.) / Валерій Томазов. – К.: Видавничий дім „Стилос”, 2006. – 284 с.

20. Томазов В.В. Становлення української генеалогії як наукової дисципліни. Початковий етап / Валерій Томазов // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. 36. наук. праць і спогадів: У 2 ч. – К., 2001. – Число 6 (7). – Ч. 1. – С. 96-104.

21. Яковенко Н.М. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст.: (Волинь і Центральна Україна) / Відпов. ред. В.Смолій / Наталія Миколаївна Яковенко. – К.: Наук. думка, 1993. – 416 с.

Резюме

Висвітлено актуальні проблеми вивчення національної еліти України кінця XVIII – першої половини XIX ст. у системі культурологічних досліджень. Окреслено нащадків провідної верстви Української козацько-гетьманської держави в історико-культурних процесах XVIII-XIX ст., які були носіями національної ідеї, а самі процеси характеризуються відродженням української національної культури. Аналіз проблеми свідчить про потребу обґрунтування, визначення та становлення окремого напрямку в сучасній гуманітарній науці – культурознавчої елітології.

Ключові слова: національна еліта, націєтворення, елітотворення, культуротворення, козацько-старшинська еліта, нащадки гетьмансько-старшинської верстви, культурна ідентифікація, культурне середовище, українське шляхетство, культурознавча елітологія як наука та навчальна дисципліна.

Summary

Reflection to the actual problem's investigation of the national elite at the Ukrainian of the end XVIII – the first half XIX-th century in the system culturality studies exploration. Outline for the role and place of the heir main estate to the Ukrainian of the Hetman-Cossacks' state into the historical and cultural process of the XVIII-XIX-th century, which are bearer of the national idea, but autoproccess's characteristics at the regenerate of the Ukrainian national cultural. Objective analysis of the problem's evidence from the requirements base one's arguments on facts become independence of the branch into the modern humanitarian science – culturality studies elitelogs.

Key words: national elite, nation creation, elite creation, cultural creation, cossacks' elite, estate to the Ukrainian of the Hetman-Cossacks' hear, cultural self-identification, culturality stratum, transformer elite, Ukrainian shlahta, culturality studies elitelogs as the science and educational discipline.

УКРАЇНСЬКІ ВИРОБНИЦТВА ФАРФОРУ ТА ФАЯНСУ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ГАЛУЗІ

Вітчизняна галузь фарфору-фаянсу, що сформувалася наприкінці ХІХ-початку ХХ століття й остаточно виокремилася в окрему структуру у 1920-х роках, стала унікальним економіко-господарським комплексом, що спирався на засади політекономії. Але локальні особливості управління й господарювання українських підприємств до більшовицького перевороту були враховані й максимально використані, починаючи від часу заснування перших підприємств.

Відзначимо, що спеціально важелі створення та господарювання дорадянських підприємств не розглядалися. Проте завдяки Б.Лисіну, силікатознавцю Тресту „Фарфор – Фаянс – Скло”, що виріс на Волині й ще підлітком співпрацював із провідними інженерами-технологами Літинськими, в середині 1920-х рр. був підсумований досвід дореволюційного часу, протягом наступних десяти років помножений на досвід розвинутих європейських країн. Надалі, в період тоталітарного режиму, все, що стосувалося розбудови поза простором Країни Рад, відзначалося негативною оцінкою.

Публікацій з менеджменту мистецтва, а не інженерії фарфору-фаянсу означеного періоду не здійснювалося. Деякі положення з історії галузі введені у науковий обіг українськими мистецтвознавцями Н.Онацьким, В.Січинським, Л.Долинським, О.Чарновським, П.Мусієнко, І.Спаською, Є.Кочерженко, Ф.Петряковою, В.Щербаком, Н.Велігоцькою, Л.Федевич та ін. упродовж 1920-2000-х рр. Польські дослідниці М.Старжевська й М.Йерзевська та В.Січинський, що жив за кордоном, досліджували поодинокі твори у Народних музеях Варшави і Кракова, Музеї родини Замойських у Замостю, Музеї Чарторийських у Кракові [2; 7].

Мета і завдання статті – проаналізувати різні за формою господарювання і укладом підприємства України з порцеляни та фаянсу, виявити мотивацію й специфіку в складанні того чи іншого типу виробництва.

З відміною кріпацтва 1861 року завершився перший етап розвитку української тонкої кераміки. Протягом семи попередніх десятиліть склалося п’ять основних типів порцеляново-фаянсових виробництв.

Другий етап був періодом становлення підприємств нового кшталту, часом засвоєння досвіду європейських країн розвинутого типу; в Україні він припадає на 1860-ті – початок 1880-х років.

Третій – найбільш продуктивний – стосується межі 1870-х / 1880-х – 1910-х років (до більшовицького перевороту, подекуди тривав до 1919 року включно). Саме тоді сформувалися засади національної специфіки вітчизняних виробництв порцеляни-фаянсу, пізніше сприйняті флагманами „червоної” тонкої кераміки (четвертий – доба 1920-1930-х (Західна Україна) – кінець 1880-1990-х рр.). П’ятий – останні два десятиліття – епоха кітчу, неодекадансу, неосимволізму, неонатуралізму, неомодерну, нового салонного мистецтва (гламуру).

До останніх часів існують суперечливі дані у ставленні до початку відліку зародження вітчизняних виробників тонкої кераміки. Окремі віхи не висвітлені або інтерпретовані дослідниками попередніх часів відповідно до настанов тодішньої влади. Більшість мистецтвознавців не враховували бізнесовий аспект розвитку виробництв, що насправді не лише суттєво впливав на політику (тактичні й стратегічні інтереси на ринку) в галузі, а й визначав віхи еволюції художньої та технічної частини підприємств.

З початку зародження і складання національної галузі порцеляни-фаянсу на наших теренах побутувало декілька типів виробництв, що продукували фабрикат для різних верств населення. Умовно їх можна розподілити на: 1. крупні підприємства капіталістичного типу

(уділові товариства з паями – акціями), 2. казенні велико імперські заводи, 3. іміджеві брендові виробництва, 4. панські садибні мануфактури, 5. „фарфурні” („фаянсарні”) – робітні (майстерні) часто напівкустарного кшталту.

Найстарішим українським підприємством із порцеляни, задокументованим у джерелах, була фабрика в Чуднові над Случем, Житомирського повіту на Волині, що належала Проту Потоцькому. В.Січинський датує її 1783 роком, посилаючись на пана Колачковського, польського джерелознавця [6]. Започаткування підприємства в Корці за різними джерелами визначається у межах 1780-1790-го, Томашова – 1795 р., Баранівки – 1797 р., Межигір'я – 1798 р., Городниці 1807 рр. Якою була форма власності найпершої фабрики в Чуднові, достеменно не відомо. Починаючи з маєтків Й.Чарторийського, де закладали на Волині підприємства Мезери, засновано компанію (Уділове Товариство) з акціями („уділами”) від 100 до 10.000 злотих. Отже, це було пайове (акціонерне) товариство, метою якого є прибутки. Майстрів наймали з закордону, Саксонії, оскільки тамтешні фахівці розумілися на кращих світових зразках і знали кон'юнктуру ринку.

Так, на Волині з 1780-х років братами Мішелем і Франсуа (Михайлом і Францішеком) де Мезерами, етнічними угорцями з Польщі, що певний час жили і працювали у Франції, в Севрі, започатковано декілька промислових заводів буржуазного зразку з виготовлення порцеляни-фаянсу-кам'яної маси, орієнтованих на досвід частково механізованих конвеєрами виробництв Західної Європи. Родина вже мала досвід підприємництва на польських теренах у Томашові, на Західній Галичині (колишня Люблінська губернія Росії (фабрика графа Замойського [1])), а багата покладами складників маси східна частина тодішньої країни – Волинь – відкривала перспективи ринку споживача і збуту. Товар вироблявся з урахуванням смаків поляків і німців, куди фабрикат йшов на експорт. Відомо, що корецькі вироби купувалися найвизначнішими родами Європи, королівськими дворами й мали великий попит. Штат сягав тисячі осіб, лишень художників було зафіксовано 73.

Після пожежі на підприємстві 1797 року Франсуа осів у Томашові, а Мішель заклав фабрику у Городниці над Случем.

Обидва заводи під керівництвом Мезерів проіснували до 1830-х років. Після розподілу Польщі 1809 року Рава Руська і її окреси, в межах яких провадився видобуток глини для виробництва Францішека, відійшла до Австрії, а Томашів – до „Варшавського герцогства”, що пізніше опинився у складі Росії. Через одеський порт почалася експансія англійського Веджвуду, конкуренції з яким не витримала Городниця. Нащадки братів Мезерів у кількох поколіннях працювали в художній і технічній частині підприємства Баранівки до кінця XIX століття. На відміну від Городниці, зорієнтованій на сегмент вазових композицій з фігурками англійської генетики, композиційні рішення розпису та спосіб декорування баранівських виробів мав певну стилістичну єдність із моравським фаянсом, особливо у формах дзбанків фабрики Прокса з Вишкова 1783-1787 рр. [5].

Загалом естетика виробів мезерівських підприємств Волині, починаючи з Корця, була зорієнтована на стиль Людовіка XVI, а з XIX століття переважають ампірні форми, в розписі панує романтизм із краєвидами і ведутами. Інша лінія – експерименти з натуралістичними флоральними мотивами і мармуризацією поверхні виробів під паріан. Увесь спектр мистецьких технік і стилізацій під саксонські, віденські, севрські, частково англійські вироби був засвоєний саме на підприємствах Мезерів й став своєрідним „банком” зразків для асортименту наступних за часом виробництв України.

На Лівобережжі синхронно закладена велико-імперська фаянсова фабрика в Межигір'ї під Києвом, що, як і розташований на теренах етнічної Росії аналогічний за концепцією завод порцеляни (нині Імператорський) під Петербургом (зараз у межах міста), мав задовольняти потреби монаршого двору і казенних установ, якими він опікувався. Початково в Межигір'ї був заклад державного зразку (1790-1850-ті рр.), механізований лише частково і орієнтований на 14-годинну важку працю персоналу, не звільненого від барщини і не зацікавленого у розвитку технологічної і художньої частини виробництва. Закладена після дослідів глини за наказом Катерини II, фабрика почала працювати за розпорядженням

імператора Павла I, який мало цікавився долею підприємства. Певний період завідував виробництвом виписаний з Імператорського фарфорового заводу майстер Краніх. „Гіпюрова” фаянсова продукція міркувалася як аналог англійського Веджвуду, на ті часи надзвичайно коштовного. Проте примітивне облаштування, що давало чимало браку, не дозволяло Києво-Межигірському підприємству міцно триматися на ринку, хоча за різних форм власності воно і доживало до 1874-1877 рр.

Наприкінці 1830-х започатковане одне з потужних виробництв якісного фарфору України – завод Міклашевського у Волокитино на Чернігівщині. Рівень цього приватного підприємства, що переросло формат мануфактури і посіло місце поруч з іншими провідними виробниками елітної мистецької продукції Росії – заводами братів Корнілових, Попова, що працювали на задоволення потреб вищої знаті – дворянства, сягав кращих французьких і віденських аналогів. Це був справжній український бренд – вишуканий посуд, аксесуари, малі архітектурні форми з порцеляни рівня художньої, технологічної майстерності першого десятку світових виробників. Маса за своєю якістю перевершувала корецькі вироби, продукція вирізнялася надзвичайною білизною черепка.

Підприємство устатковане імпортним обладнанням, яке власник „інвестував” без перспективи повернення грошей, адже „порцелянове дітище” залишалося в першу чергу його меценатським „хоббі”. Виробництво було досить трудомістке, маса виготовлялася примітивно. Продукція стилізувалася під форми оригінального рококо, черепок був надзвичайної білизни, за аналогами Севра і Майсена вироби щедро декорувалися золоченням і кобальтом із пробілами.

У „день волі” 1861 року кріпацький у своїй основі завод припинив існування, хоча поодинокі випали на законсервованому підприємстві при потребі відбувалися до більшовицького перевороту. В цей час виробництво і найкращі сировинні поклади регіону належали останньому гетьману України П.Скоропадському, зятю А.Міклашевського. Поруч, у Глухові, згадувалася фабрика Марковичів, штат якої нараховував лише 50 робітників [3], яка, очевидно, передувала появі підприємства в Волокитино. Її виробів, як і з заводу Прота Потоцького, не маємо, про стилістику й мистецькі особливості фабрикату, відповідно, інформація відсутня.

Упродовж XIX століття по всіх теренах України, що періодично перебували в межах двох-трьох держав, побутовували тип невеликої панської мануфактури, яка працювала на задоволення потреб власника. Це була данина моді. Порцеляновий (рідше фаянсовий) посуд виготовляли на „садибних” невеликих виробництвах, які, разом із домашніми театром „з оркестрою” вважалися мірилом добробуту й смаку магната. Мережа таких „мікровиробництв” існувала на Волині, декілька в центральній частині України (Київщина, Черкащина, тощо). Про деякі з них залишилися самі згадки, вироби іноді зовсім невідомі: фабрика Смотрицьких, фабрика в Телеханах на Поліссі, Любартів на Волині.

Поступово мануфактури задля самоокупності засвоїли випуск так званого „трактирного” посуду, що витісняв із вжитку шинків-корчем-чайних глиняний товстостінний фабрикат завдяки своїм гігієнічним властивостям. Серед подібних підприємств найбільш відомі так звані заводи „малої волинської групи” – Довбиш, Ємільчино, Романів, Горошки, пізніше Білотин. Вироби часто набиралися в сервізи поштучно, виготовлялися в першу чергу тарілки й філіжанки, глеки, цукорниці, чайники, салатники. Були відчутні впливи австрійської порцеляни й асортименту заводів Тюрінгії. Фабрикат на продаж йшов посередньої якості, сучасною термінологією другого – третього сорту, хоча й оздоблювався вензелями-гербами, монограмами замовника.

Упродовж XIX – початку XX століття на Західній Україні побутовували тип „фарфурні” („фаянсарні”) – тобто майстерні, де напівкустарним методом виробляли посуд досить посередньої якості для потреб заможного вільного населення. Ця продукція не претендувала на елітарність, найчастіше її виготовляли як додаток до асортименту цеглярень, кахлярень, підприємств із випуску черепиці, промислової кераміки (зооморфні форми, іграшка, свистунці, скульптура, дрібна пластика, труби типу штейнгутових, гзимси, корони печей,

декоративні фасадні вставки, архітектурні прикраси тощо), гончарного посуду. В Західній Україні не було засвоєно технологій відбілювання фарфорової маси, тому продукувалися лише фаянс і майоліка. Єдиний приклад опанування кольорових мас технічної порцеляни – вироби фабрики Івана Левинського у Львові початку XX століття (епоха модерну).

Серед „фарфурень” і робітень найбільш відомі дрібні підприємства фаянсу і кам’яної маси в Залозцях, Седліських (Сельці, Селиських за різною транскрипцією) і Кравську Золочівського повіту. Окремо слід виділити виробництва в Потеличі (Потиличі), Жовкві, Любичі Королівській. Переважно всі вони користувалися розробленими графом Замойським і Францішеком Мезером для томашівського підприємства сировинними інгредієнтами з покладів в окресах Рави Руської. Можливо, розповсюдилися саме назви „фарфурня” через обставину, що на виробництві в Томашові вироблялися фаянс, кам’яна маса і порцеляна [1; 809].

Жовква, Потелич, Любича Королівська були невеличкими містечками євреїв-переселенців, серед продукції підприємств побутували форми ритуального юдейського посуду. Вироби оздоблювали тільки ручним розписом у комбінації зі штампом у декілька кольорів. Деколями не користувались, оскільки це суперечило естетико-філософським засадам хасидизму. Дуже часто малюнок квітів витримувався в яскравій червоно-синьо-жовтій гамі, що традиційним є саме для юдаїки. Посуд і зооморфна пластика цих виробництв за характером оздоблення тяжіли до форм і розписів народної кераміки українців, хоча й не були позбавлені впливів іспано-мавританського мистецтва (форми пристінків хануккальних свічників), особливо країн Магрибу (ринки, ароматні лампи), запозиченого з турецького способу декорування (лускоподібний орнамент), художніх особливостей, притаманних сікуло-арабському фаянсу (членування смугами, написи в резервах) тощо.

Деякі з „фарфурень” утрималися до епохи модерну, проте найбільш відомим і якісним був фаянсовий фабрикат виробництва в Глинську, єдиного, що з цього регіону означеного часу вийшов на рівень елітної торгової марки, яку залюбки купували у великокняжій Польщі. Посудні форми і т. зв. „султанки” – люльки виробництва – приклад найякіснішої продукції Західної України. Стилїстика фабрикату підприємства дещо подібна класицистичним – ампірним формам виробів мезерівських підприємств Волині – Корця, Баранівки, Городниці. Замість орієнтації на дрібно поміщицький вжиток, засвоювалися кращі європейські аналоги супових ваз, терринів для других страв, кошикоподібних виробів з ажурним прорізуванням. Деякі з сервізів цього виробництва залишилися унікальним явищем в світовій культурі мистецької тонкої кераміки. Серед оздоблення найчастіше зустрічався друк синього кольору, накривки посуду увінчувалися ліпними бутонами, крихітними овочами-фруктами, центральні прикраси столу часто мали барокові гнуті ніжки.

Натомість із 1870-х років на Волині й Слобожанщині почали утворюватися мережі родинних „концернів” промислових підприємств: протягом 1870-1880-х закладено три заводи старовірця М.Кузнецова на Східній Україні (колишня Харківська губернія), розгорнуте будівництво п’яти підприємств тандему австрійських євреїв-хасидів Шапіро і Зусманів (Житомирщина-Хмельниччина). Деякий час постмезерівські заводи утримують у своїх руках вихідці з Італії батько й сини Гріпарі. Протягом 1890-1900-х рр. із польських заводів переїздить до України брати-технологи порцелянового виробництва Пржибильські. Між Холмщиною (Польща) і Гусь-Хрустальним (Росія) на Хмельниччині закладає третє промислове підприємство євреїв, інженер і технолог Сігал. Мапа України вкривається павутинням заводів капіталістичного типу, які поступово укладаються в промислову галузь фарфору-фаянсу.

Наприкінці XIX століття українська промислова тонка кераміка переживає етап свого другого розквіту, хоча й перебуває здебільшого „імітатором” західноєвропейських варіантів форм і розпису. „Компілятивність” і запозичення модних імпорتنих зразків виробів домінують над пошуком власних форм і декору. Проте засвоюється технологія, в технічну частину підприємств вкладаються великі інвестиції, що дозволяють розбудувати підприємства і ввести вузьку спеціалізацію фахівців художньої частини, що уможливорює

експерименти з поливами, іризацією, розписом, цируванням, травленням золота і срібла, ліпленням, відведенням.

Високої якості фаянсової продукції в епоху модерну досягають на підприємствах Кузнецова в Слов'янську (нині Донецької області), Вовчій Полянці під Харковом (зараз с. Байрак) і Будянському заводі Слобожанщини; Білотині, Кам'яному Броді, Городниці, Полонному, Бердичеві на Житомирщині – Хмельниччині (власники – подвижники-рабини Шапіро і Зусмани); в порцеляні – Гріпарі (Баранівка, Городниця на Житомирщині); Пржибильські (Довбиш, Коростень на Житомирщині); фарфорі-фаянсі-склі Сігал (Славута на Хмельниччині); у півпорцеляні Карант і Кушнірський (Бараши, Олевськ Житомирщини) тощо.

Серед анонімних майстрів, імен яких майже не залишилося від попередніх епох, з'являються визначні художники, скульптори і модельники, творчість яких стає відомою на теренах України. Імена Бері Бороха (Городниця – Білотин – Кам'яний Бід), Йосипа Роговського (Довбиш – Городниця), Давида Рубіна (Межигір'я – Баранівка – Кам'яний Бід), Віктора Афанасьєва (Баранівка), Станіслава Кшичківського, Мойсея Мордерера, Шмуля Мучника (Довбиш), Шаула Літинського (Кам'яний Бід – Славута – Буди), Мойсея Літинського (Полонне – Буди), Давида Роголя (Баранівка – Коростень), Хамма Барона (Коростень), Арона Сондлера (Коростень – Олевськ), Мейера (Городниця – Буди) та ін. відомі і сьогодні.

Більшість із перелічених майстрів мистецької частини підприємств – євреї та поляки, родини яких були в змозі оплатити своїм дітям опанування науки. Зокрема, відомо, що учень видатного художника С.Кшичківського Мойсей Мордерер (1898 р.н.), 1910 на Довбиському заводі порцеляни платив рік повну ціну, пізніше – півціни за навчання. Його вчили розписувати чайні сервізи і чашки трьома видами мустера (двадцять два, Бі, Колос) і синіми волошками з колоском під назвою „Хабер” [4]. Навчені погромами, євреї намагалися не привертати до себе уваги, а знання, що були еквівалентом грошей, передавати лише своїм нащадкам, переважно наприкінці життя від батька синові.

На початку ХХ століття поступово до мистецтва порцеляни-фаянсу-майоліки почали звертатися професійні художники, серед яких імена Івана Українця (Миргород), Михайла Жука (Чернігів – Львів), Люни Дрекслер, Антона Попеля, Юзефа Хмелінського (Львів – Пачиків), Станіслава Чапека (Відень – Пачиків) та ін. Європейський досвід засвоювався завдяки кращим навчальним закладам мистецької освіти і моді на майолікові вазы, панно, пічну кераміку й інтер'єрні аксесуари – від скульптури до іконостасів, сакрального начиння, архітектурної кераміки. В мистецтво російської порцеляни – майоліки прийшли Михайло Врубель, Костянтин Сомов, українки Аліса Брускетті-Мітрохіна та сестри Олена й Наталя Данько, Єлизавета Трипільська. Світ майоліки й фарфору змінювали в Росії й Україні технологи-інструктори нової формації П.Ваулін, О.Білокурський, Б.Лисін. Тонку кераміку вводили до ансамблів архітектурних форм В.Кричевський, Е.Янг (Ягне), В.Немкін.

Окремими оазами духовності й пошуків нових демократизованих „осучаснених” форм і декору початку ХХ століття стали художньо-виробничі майстерні при профшколах – у першу чергу це Миргород і Опішня, бази для засвоєння нових форм промислової кераміки, зокрема й тонкої. Глинськ на Сумщині, Кам'янець-Подільський, мережа освітянських закладів Східної Галичини, школа під Слов'янськом (нині Донецької області), гіпсово-керамічне відділення М.Пимоненка школи М.Мурашка в Києві тощо стали прикладом мистецької виробничої майстерні нового типу. Вироблені принципи були засвоєні бойчукістами в новому Межигір'ї, досвід яких у свою чергу частково перейнятий Одеською, Харківською й Київською вищими художніми школами України.

Після більшовицького перевороту, завдяки добровільній передачі власником О.Кузнецовим (сином засновника порцеляново-фаянсової імперії Матвія Кузнецова) підприємства в Будах, слобожанське виробництво стає провідним заводом галузі, його „мозком” і „серцем”. Всі кращі місцеві та фахівці Волині були скликані на цей форпост. Новим керівництвом країни стала утворена економічно-господарсько-юридично-торгівельна

структура, що включала питання педагогічних, художніх, методичних, наукових, технологічних, маркетингових, фінансових рад.

За основу, завдяки вцілілому східноукраїнському заводу в Будах, була покладена система управління і господарювання купців Кузнецових, розсекречені всі важелі керівництва заводів Волинської групи. До новоутвореного комітету з питань відбудови і запуску суттєво постраждалої від „каламутних” часів 1900-1910-х рр. галузі увійшли більшість керуючих заводами до більшовицького перевороту: з Буд, Славути, Полонного, Коростеня тощо. Були закликані головні інженери, технологи, хіміки, силікатознавці, художники, скульптори, модель-майстри, формувальники, комівояжери (сучасною мовою дилери – дистриб’ютори), товарознавці, економісти, юристи.

Радянський період розвитку галузі за умов „розвинутого соціалізму”, як не дивно, став найсприятливішим для українських порцеляни й фаянсу. Більш як 20 спеціалізованих заводів-гігантів рівня найрозвиненіших країн Європи стали справжніми вітчизняними брендами нової доби. Продукція визнавалася кращими світовими виробниками, забезпечуючи власний внутрішній ринок, постійно постачалася за кордон. Але з розпадом Радянського Союзу блакитне паливо і компоненти маси з колишніх республік, що колись планувались як пільгові, стали „з’їдати” від 70 до 90% зароблених коштів. Випуск став нерентабельним й почався занепад галузі, пов’язаний з економічним підґрунтям.

Межа ХХ-ХХІ століть зі зміною форм власності з державних підприємств на приватні, обумовила поворот до ательє визначних художників із принципом артдизайну – унікальних або малотиражних замовних елітних речей порцелянового вжитку. Щоденні предмети з ручним розписом, золоченням, кобальтом нині дорогі, тому переважна кількість наших співвітчизників купує дешевий китайський, польський, поки що й український білий посуд або з деколями.

Нині в світі відчутна тенденція до зростання попиту на рукотворний фарфор, особливо вироби артдизайну. В цей час українська галузь без державної й бізнесової підтримки стає лише „антикваріатом”. При наявності пропозиції кожне колишнє підприємство можна зробити відкритим акціонерним, як колись за часів Мезерів і продати „уділові паї” від 100 до 10.000 гривень через мережу Інтернет співвітчизникам, утворивши „всенародний” оплачуваний орган відкритого економічно-юридичного контролю, при якому б існувала Рада фахівців-експертів; рештки галузі ще можна б було врятувати.

Джерельні приписи

1. Дуденко С.И. Марки майолики, фаянса, фарфора. Справочник / С.И. Дуденко, И.А. Никифорова. – Харьков: Майдан, 2000.

2. Січинський В. Українська порцеляна / В.Січинський. – Філадельфія: Вид-во „Америка”, 1952. – [Дар Канадського Товариства Приятелів України, осередок в Оттаві, 1995].

3. Слабченко І. Хозяйство Гетьманщины XVII-XVIII ст. / І.Слабченко // Киевская старина. – 1922 (Одеса). – С. 15 // Цит. за: Січинський В. Українська порцеляна. – Філадельфія: Вид-во „Америка”, 1952. – С.19 [Дар Канадського Т-ва приятелів України, осередок в Оттаві, 1995].

4. ЦДАМЛМУ, м. Київ. – Ф.990. – Мусієнко Пантелеймон Никифорович, український радянський мистецтвознавець. – Оп. 1. – Спр. 399. Замітка про майстрів Корецького фарфорового заводу і їх вироби. – Б/д, 1 док. 51 арк. – Рукопис. – Арк. 16.

5. Cernohorsky K. Prispevky k dejinam moravskych fayensu // Vestnik zems. Muzea. – Opava, 1928. – S.25, tab. III – V.

6. Kolaczowski ?. Wiadomosci tyczcesie przemyslu sztuk w dawnej Polsce. – Krakow, 1988. – S. 166.

7. Kostuch B. Polska porcelana. – Krakow: Wyd-wo Kluszynski, 2005. – S. 1-59.

Резюме

Здійснено класифікацію підтипів українських виробництв порцеляни-фаянсу України кінця XVIII – початку XX століття.

Ключові слова: заводи капіталістичного типу, державні підприємства фарфору-фаянсу, панські садибні мануфактури, іміджеві виробництва магнатів, майстерні напівкустарного зразку.

Summary

Article is devoted classification of subtypes of the Ukrainian manufactures of porcelain-faience of Ukraine of end XVIII – beginnings XX of century.

Key words: factories of capitalist type, the state enterprises of porcelain-faience, domonical farmstead manufactories, Image-manufactures of magnates, workshops of semihandicraft type.

НАЦІОНАЛЬНА ОСНОВА ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX-XX СТОЛІТЬ

Нині перед школою і суспільством стоїть проблема розвитку особистості, свідомого українського громадянина, який акумулює в собі національні риси та самобутність українського народу. Актуальність створення концепції системи національного виховання в умовах держави визначається всебічною активізацією інтелектуального, духовного, творчого потенціалу національних людських цінностей. „Будь-яка нація будує державу, а держава розвиває націю. Найвища цінність нації – особистість, яка має високий духовний, інтелектуальний, освітній, культурний потенціал” [8; 18-21].

Актуальність означеної теми зумовлена не тільки зверненням композиторів до сюжетів із народного життя, що визначало зв'язок мистецтва з народом, показом життя народу, його боротьбу за незалежність, розкриттям народного характеру, відтворенням сказань, легенд, казок і таким чином, можливістю зробити свої твори народними щодо їх музичного стилю, а й головним чином, через практичну здійсненість національного відродження в Україні висвітлити проблему духовного оновлення суспільства.

Проблеми національної освіти розкриваються у працях сучасних науковців – М.Євтуха, І.Зязюна, П.Щербаня та ін. Як певний аспект розвитку наукової думки в філософії, психології, педагогіці знайшли достатнього розгляду у працях І.Беха, В.Бондаря, В.Кременя, О.Кон, О.Савченко, О.Сухомлинської та ін.

Особливості національного прояву української музики, її стилевих і жанрових засад, аналіз композиторської творчості української музики XX століття, історичні етапи розвитку досліджуються сучасними мистецтвознавцями, педагогами – О.Верещагіною, Л.Кияновською, В.Шульгіною та ін.

Метою даної статті є з'ясування ролі національних рис музичної культури у становленні свідомості громадянина України, формуванні морально-світоглядної культури як кожної людини, так і нації загалом.

XX століття цікаве тим, що в орбіту музичного професійного мистецтва втягуються нові народи і розпочинають активний, дієвий вплив на хід його розвитку. В епоху краху колоніалізму, відродження до незалежного життя країн Азії, Африки і побудови багатонаціональної культури в СРСР загострюється інтерес до різних проблем національної специфіки музики. Навіть для епохи романтизму дослідження проблеми національного в музиці не мало актуального для творчості та практики значення.

У радянський період починає широко звучати і притягувати суспільний інтерес музичного мистецтва тих народів, які у минулому не мали професійної культури, іноді – музичної інтонації. Вперше вивчення народних багатств, усвідомлення їх значення, бережливе ставлення до національних традицій стає частиною державної політики в галузі культури.

Незважаючи на те, що сучасна культурологія та філософія мистецтва не можуть запропонувати єдиного понятійно-термінологічного апарату, який би змоделював процеси набуття національної художньої культури, ціле коло питань вже опрацьовано і виведено зі стану маргінальності. Це стосується питань, пов'язаних із національною ментальністю та національним характером. Адже природа цих явищ, охоплюючи сфери емоційно-чуттєвого, виявляється в художній творчості, зокрема, в музичній.

Явища музичної культури умовно поділяються на дві групи. До I належать композиторська творчість, де національне виявляється безпосередньо; до II – музичне виконавство (тут національна своєрідність випливає із емоційного переживання акту творчості – того, що закладене в глибинах національного характеру).

У різних національних культурах співвідношення національної ментальності і національного характеру різне, але завжди взаємозумовлене.

Перша третина XIX ст. – етап зародження нового типу української національної культури, в якій відобразилися процеси національно-культурного відродження й зародження романтизму в різних галузях культури, зокрема і в музиці. В історії української музичної культури цей період один із найважливіших, коли сформувалася українська музична класика з виразною національною специфікою, представлена творчістю М.Лисенка.

Українська культура складається на основі хорового начала при збереженні індивідуальної ініціативи. Такою специфікою української ментальності, можливо, зумовлений і факт особливо яскравого втілення мистецького потенціалу нації саме в сферах із колективним типом творчості – професійному хоровому співі, театрі. Вкоріненню культури нації у світовій культурі сприяє індивідуальна творча ініціатива, здатна вийти на рівень загальноестетичних вартостей з мистецтвом національно характерним. І саме тому у XIX ст., у добу романтизму, означену бурхливим розквітом національних шкіл, відбувається остаточна концептуалізація індивідуального рівня української культури, усвідомлення національного „Я” її представниками, структуризація національного характеру. Епоха романтизму відповідає тому зрізові національного феномену, в якому виявляється український національний характер. В українській романтичній музиці яскраво проявився національний чинник, тому при характеристиці творів композиторів акцентується увага на їхній національній специфіці. Як єдина лінія історично детермінованого романтизму в творчості сприймається українська композиторська традиція, започаткована М.Лисенком і продовжена у творчості С.Людкевича, Б.Лятошинського, Л.Ревуцького В.Сильвестрова, М.Скорика, Є.Станковича тощо. Ще за життя композитор отримав виразні ознаки незаперечного авторитету у царині музичної творчості за свій внесок до національної культурної скарбниці. Йому не тільки вдалося створити особливий стиль у музичній творчості, що виростає з національного фольклору і є ніби його майстерним органічним продовженням, не тільки започаткувати професійну музичну освіту і українську композиторську школу і підняти значення української народної творчості на високий щабель. М.Лисенко став більш ніж музикант: він виріс у Громадянина, виразника надій та сподівань українського народу. І в цьому він закономірно порівнюється з І.Франком та Т.Шевченком. Як відзначає В.Витвицький, М.Лисенко – „основоположник національного напрямку української музики, опертого на окремішності українських культурно-національних традицій і на оригінальності й багатстві народної музичної творчості” [1; 1298].

Ситуація бездержавності в Україні XIX-XX ст., тобто в епоху національного піднесення народів Європи, багато в чому вимагала – власне у площині національних потреб – доступності, декларативності чи „закличності”. Твір мистецтва мусив бути символом боротьби, засобом впливу на індивіда, а не об’єктом естетичної насолоди. Твори М.Лисенка, відповідаючи „вимогам” обох підходів (традиційний – коли колір розглядається „мистецькими” очима: у симфонії чи солоспіві увага зосереджується в першу чергу на рівневі новизни, досконалості тощо; другий спрямовується до „національних” ознак: у музиці – зв’язок із народно-пісенними джерелами, опора на традиції, форми і жанри, зрозумілі „для народу”) на найвищому рівні, засвоювалися, однак, на рівні масової свідомості українців. Тому значна частина високохудожньої спадщини композитора функціонувала поза мистецьким усвідомленням, залишивши місце для декоративно – „обов’язкового”, ритуального застосування. Але завдяки М.Лисенкові національна музична мова „...остаточно склалась як специфічна знакова система зі своїми конститутивними рисами, структурою, функціями, способами побутування та вияву” [3; 161]. М.Лисенко проявився в усіх жанрах творчості як композитор-новатор. Він збагатив їх новим змістом, музичною образністю та стилістикою. У кожному із музичних жанрів створена нова якість національного стилю й зароджувалися ті стильові риси, що розвинулися в українській культурі XX століття [2; 128].

80-90-ті роки XIX ст. – період композиторської творчості М.Лисенка, яка досягає стильової довершеності, а також його активної громадської й музично-виконавської діяльності. Упродовж 1880-1890 років створювались опери: „Тарас Бульба”, в якій сконцентрувались ідейно-художні устремління й реалізувалося прагнення композитора створити яскраво національну історико-героїчну оперу на рівні тогочасного світового оперного мистецтва; композитор завершив третю редакцію „Різдвяної ночі”, де уперше створив українську національну вокальну декламацію різного характеру; виникла опера „Утоплена”, що відзначається національною самобутністю. Опера „Наталка Полтавка” являє народно-побутову драму. Музика в „Наталці Полтавці” ще не в повній мірі є зосередженням драматургії, але в ній вже виявляється намір піти шляхом розкриття змісту драми через музику. М.Лисенкові вдається створити сповнену драматичної дії п'єсу, яка змальовує почуття й думки окремих типових людей, обумовлені долею всього народу. Іноді цитуючи народно-пісенні джерела, а частіше перевтілюючи їх, композитор створив виразний український народний колорит. Персонажі опери наділені індивідуальними і національними рисами. Надаючи великого значення у вихованні дітей українській національній музиці, композитор написав три дитячі опери: „Коза дєреза (1883 р.), „Пан Коцький” (1891 р.), „Зима і весна” (1893 р.).

У хоровій поемі „Іван Гус” (на текст поеми Т.Шевченка „Єретик”), творах із козацькою тематикою „О милий Боже Україні” та „Наш отаман Гамалія” (на текст із поеми „Гамалія” Т.Шевченка), написаних у 80-90-х роках, прозвучав протест проти національного пригноблення України та ідея народної волі.

Хорові концерти М.Лисенка мали не тільки культурне, але й громадсько-політичне значення; сприяли піднесенню національної свідомості. Програми концертів складалися переважно з української музики - народних пісень в обробці М.Лисенка, його оригінальних композицій та творів інших українських композиторів, а також народної й професійної музики ін. країн [6; 21].

Фортепіанну спадщину М.Лисенка умовно можна поділити на дві частини. І – пов'язана з відтворенням народних образів, уживанням засобів музичної виразності, зверненням до народної пісні та інструментальної музики. Саме з цією частиною творчості митця, до якої належать Сюїта соль-мажор на українські теми (тв.2), „Дві рапсодії на українські народні теми” (тв.8, тв.18), „Гавот” (тв.22) на тему української народної пісні „Ходить гарбуз по городу”, фортепіанні обробки українських народних пісень, пов'язане те нове й значуще, що вніс композитор в українську фортепіанну музику. В Сюїті М.Лисенко використовує цитування народних пісень „Хлопче-молодче”, „Помалу-малу, братику грай”, „Пішла мати на село”, „Сонце низенько”, „Ой чия ти, дівчино”, „Та сказала мені Солоха”. Багатство тематичного розвитку й поліфонічної техніки, розвинений піанізм Сюїти вносять нові якості у порівнянні з творами попередників М.Лисенка. Друга частина фортепіанної творчості М.Лисенка значно пов'язана з практикою домашнього музикування, з популярними в той час танцювальними жанрами: „Концертні полонези”, „Героїчне скерцо”, „Концертні вальси” As - dur, d – mool, „Запорізький марш” тощо [7].

Проблемою, що стояла перед М.Лисенком, було здійснення перелому величезної ваги: створення національної музичної школи, втілення в музиці народності, піднесення музики до рівня передової, утвердження реалізму як провідного методу творчості. Основні зусилля М.Лисенка спрямовані на творче засвоєння типових національних образів і мови української народної пісні. До М.Лисенка композитори обмежувалися лише засвоєнням побутової пісні, а М.Лисенко був першим, хто поставив завдання вийти за межі побутового мистецтва і звернувся до тем і сюжетів узагальнюючої сили. На цьому шляху зверненням до поезії Т.Шевченка М.Лисенко подолав обмеженість своїх попередників [5]. Із процесом національно-культурного відродження пов'язані твори на суспільно значущу тематику з патріотичною та національно – визвольною ідеями, що простежуються в різних жанрах музики українських композиторів (у хоровій музиці М.Вербицького, В.Матюка, у більшості жанрів М.Лисенка).

Тільки у спадщині М.Лисенка, що синтезувала інонаціональні здобутки та засвоєний і творчо використаний народний музичний стиль, сформувалася національна модель української музики. М.Лисенко підсумував досягнення попередників і розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури, створивши національні різновиди майже всіх тогочасних музичних жанрів [4].

Симфонізм як метод мислення став основним у творчості Б.Лятошинського. Композитор тяжіє до крупних форм, широких полотен, де можна показати напружену боротьбу протилежних начал, досягти високого ступеня філософського узагальнення, розвивати музичну думку, довівши основний інтонаційно – тематичний конфлікт до грандіозних масштабів.

Однією з проблем симфоній Б.Лятошинського і всього радянського симфонізму постає проблема особи і дійсності. Герой прагне пізнати новий світ, утверджуючи себе через зв'язок із Батьківщиною, її минулим і сучасним, в єднанні з народом.

П'ять симфоній Б.Лятошинського, виходячи з їх задуму й типу конфлікту, умовно розділяються на дві категорії – монументальні епічні полотна, де рушійними силами виступають народ – особа – дійсність, або симфонії, внутрішньо-психологічного плану, де суть конфлікту виражається у взаємодії особи і дійсності. Синтез цінностей, створених різними соціальними групами людей і класами даного суспільства, складають національну основу творів цього митця.

До II групи належить Четверта симфонія з її складною життєвою концепцією, грандіозним диханням та інтонаційною структурою. Центральна проблема симфонії – показ складного, напруженого й активно – конфліктного процесу осмислення смислу буття, пізнання об'єктивної дійсності і відображення цього у свідомості.

Глибокий зміст Четвертої симфонії Б.Лятошинського виявляється в єдиній симфонічній логіці розвитку, якій підкорені всі стилістичні компоненти твору: тематизм, ладотональність, гармонія, оркестрово-поліфонічне мислення. При всій багатоманітності стилістичних засобів основу симфонії складає її тематизм. Темі Четвертої симфонії – результат життєвих спостережень, узагальнень, відбору найбільш значущих інтонацій-образів. Тому її тематизм характеризує тема – „ідея”, тема – „даність”, тема – „відображення”, тема – „питання”, тема – „ідеал”, тема – „пошук” тощо. Вирішальну роль у конфліктному розвитку матеріалу симфонії належить поліфонії, пов'язаній з гармонічним розшаруванням акордів. Серед різноманітних її видів – імітації, канони, контрапункти усіх видів, стретні проведення і контрастна поліфонія полотен – пластів.

Третя симфонія h – moll – натхненна „повість” про боротьбу добра і людяності зі злом і жорстокістю, про перемогу світла над пільмою, істинно симфонічна драма, що заснована на гострому життєвому конфлікті, який розв'язується оптимістично. Майстерність Б.Лятошинського – симфоніста відбилась на умінні поєднати прийоми української народнописенної творчості із сучасним музичним мисленням і особливостями індивідуального почерку. Через всю симфонію, видозмінюючись проходять дві основні теми – носії протилежних начал – „фатальна” тема вступу і побічна тема I частини – образ „сили народної”. Боротьба світла і темряви увічніюється перемогою світлих сил, а сила ця – у могутності народу.

Багато інших факторів свідчать про те, що українська музика є дієвим і реальним чинником загального європейського музичного процесу. Серед них:

1. Визнання хорової церковної музики Д.Бортнянського в Європі I половини XIX століття, про що свідчать хоча б мемуари Г.Берліоза.

2. Широка популярність українського фольклору в побуті європейських столиць того ж часу, де поміж придворними танцями зустрічаємо український козачок, а вслухаючись у квартети Л.Бетховена впізнаємо улюблені українські народні пісні.

3. Триумфальні гастролі в 20-х роках минулого століття капели О.Кошиця, котра по всіх континентах пронесла славу хорової культури України.

4. Визнання та престижні міжнародні премії сучасним українським композиторам, серед яких Л.Грабовський, В.Зубицький, В.Сильвестров, Є.Станкович та ін.

5. Виступи сучасних виконавців – О.Козаренко підготував цикл фортепіанних концертів, в яких пропагував красу, національну гідність творів М.Лисенка; Б.Деменко записав диск циклів прелюдій Б.Лятошинського.

Тобто можна зібрати чимало аргументів для утвердження тези про те, що українська музика дійсно існує в свідомості світової громадськості як загальний чинник музичної культури. Але насправді таке уявлення є ілюзорне і українське музичне мистецтво було і залишається для світу „terra incognita”. В цьому можна відмітити прорахунки культурної політики нашої держави. Приміром, у Страсбурзі у 2009 році проходив концерт, присвячений пам'яті жертв Голодомору. Хорова капела „Думка” і Національний симфонічний оркестр під орудою В.Сіренка виконували „Панахиду за померлими з голоду” Є.Станковича, співали Н.Матвієнко і Т.Штонда та за відсутності афіш й реклами у залі було кілька десятків людей, тоді як на сцені – сто п'ятдесят. Поганою французькою мовою, невиразно тексти перекладав працівник українського посольства, який вочевидь не був готовий до цієї місії. Отже, наша амбасада виявила максимум некомпетентності в організації мистецького заходу [6].

Національна система виховання, що ґрунтується на міцних підвалинах культури рідного народу минулих епох і сучасності, найбільшою мірою сприяє соціальному престижу інтелектуальності, освіченості та інтелігентності як складників духовності людини. Національне виховання реалізує глибоке і всебічне пізнання рідного народу, його історії, культури, духовності і на цій основі – пізнання кожним учнем, вихованцем самого себе як індивідуальності і як частки своїх націй, а через неї всього людства, організацію самонавчання і самовиховання, найефективніших шляхів розвитку і самовдосконалення особистості [9; 79-82].

На думку С.Русової, саме завдяки національному вихованню у дітей найповніше враховуються природні задатки, формуються національний склад мислення, національний характер і світогляд. Отже, не тільки сприйняті на підсвідомому рівні, а й свідомо засвоєні знання національного спрямування є основою почуття патріотизму. А цього можна досягти, коли виховання спирається на національний ґрунт.

Творчість композиторів сприяла розквіту не тільки музичної, але й всієї художньої культури країни. Важко проходила боротьба за укріплення основ рідної культури завдяки впливу інших країн. Але музика не залишалась осторонь від культурного руху, пов'язаного з пробудженням національної самосвідомості. Втілення в музиці національних типів, образів народної поетики і рідної природи, глибоке проникнення в характер свого народу, його духовних устремлінь і інтересів має сприяти зростанню національної самосвідомості.

Багатоаспектне бачення і дослідження національної ідеї повинно розглядатися як певний показник зрілості особистості і суспільства зі збереженням духу, ментальності, мови, всього, що вирізняє народ з-поміж інших, не ґнобить і не заперечує права існування і життя за заповітами минулих поколінь [10; 36-39].

Перспективи подальших наукових розвідок вбачаємо у вирішенні зазначеної проблеми, яка залежить від розуміння необхідності повної перебудови вітчизняної системи національного виховання, в основі якої зміна цінностей ієрархії сутнісних пріоритетів життєустрою нації.

Джерельні приписи

1. Витвицький В. Микола Лисенко / В.Витвицький // Енциклопедія українознавства. – Львів. – НТШ. – 1962/1994. – Т. 4.
2. Грабовський В. Ми і Микола Лисенко / В.Грабовський // Культура. Сучасність, 2003. – № 11.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О.Козаренко. – Львів: НТШ, 2000.

4. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст. – Підручник / Л.Корній. – Київ-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 2001. – 480 с.
5. Ольховський Ю. Нарис історії української музики / Ю.Ольховський. – К.: Муз.Україна, 2003. – 512 с.
6. Панько Т. Диригент нової генерації / Т.Панько // Музика, 2009. – травень-червень № 3.
7. Роль мистецтва у формуванні культурологічного підходу до виховання учнівської молоді. Психолого-педагогічний аспект – <http://www.ukrlit.vn.ua./artikl/1211.html>
8. Система національного виховання. Шляхи та засоби реалізації // Директор школи. – 2005. – № 20. – С. 18-21.
9. Філоненко Л. Спадщина Миколи Лисенка в практиці вчителя музики національної школи (до 165-ліття від дня народження композитора) / Л.Філоненко // Молодь і ринок / – № 3-4 (26-27), 2007. – С. 79-82.
10. Шрамко О. Духовні засади національного виховання / О.Шрамко // Рідна школа. – 2005. – № 8.

Резюме

Аналізується національне підґрунтя творчості українських композиторів ХІХ-ХХ століть.

Ключові слова: національний, композиторська творчість, національна ідентифікація.

Summary

The origin of the new type of Ukrainian music culture is dealt upon in the article from a position of the formation of Ukrainian music classic with its national specific nature represented by M.Lusenko and B.Lyatoshinskiy.

Key words: national specific nature of music, national identity, national character, national culture.

СТИЛІСТИКА ФОРМОТВОРЕННЯ МОДЕРНУ ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА

На межі XX-XXI століть, у зв'язку зі зміною духовної парадигми суспільства, виникла необхідність критичного осмислення художнього стилю модерн з його потужним потягом до краси, гармонії людини і природи; пошуків монументально-декоративних форм, здатних естетизувати людське середовище. Свого часу модерн вважався надзвичайно прогресивним і радикальним. Він ніби переосмислював і стилізував стереотипи мистецтва різних історичних епох, виробив власні художні прийоми, засновані на принципах орнаментальності та декоративності. Художники та дизайнери оперували з потенціалом лінії, поверхні, текстури, кольору, обрису, форми, об'єму, маси та простору. Сутнісним показником стильової цілісності модерну виступає вже не однаковість художніх форм, а універсальність їхньої інтерпретації за однорідності взаємозв'язку структурних елементів композиції.

Вагомий внесок у дослідження історії російського та українського модерну здійснили мистецтвознавці А.Федоров-Давидов, Є.Кириченко, Г.Стернін, Є.Борисов, Т.Каждан, В.Кирилов, А.Лунін, Д.Сарабьянов, Н.Хомутецький та ін. Вони розглядали стиль модерн у контексті соціокультурних завдань життєдіяльності людини.

Модерн як художній стиль є предметом наукового дослідження мистецтвознавства й історії архітектури, літературознавства та філософії. Причому кожен із зазначених підходів має свою специфіку.

Помітним явищем мистецтвознавчої думки 20-х рр. минулого століття стала праця А.Федорова-Давидова „Російське мистецтво промислового капіталізму”, в якій здійснено спробу проаналізувати формально-стильові особливості модерну початку XX століття. Автор наголошується на спільності стилеутворення у різних видах мистецтва, зокрема, у живопису. Шляхом аналізу художніх форм з'ясовуються внутрішньо-суперечлива природа стилю модерн й закономірності його історичної генези [8]. Й донині книга А.Федорова-Давидова сприймається як фундаментальне дослідження архітектури модерну, у якому проблема стилю розглядається з формологічних позицій.

Мистецтвознавчі праці радянського періоду протягом тривалого часу були позначені негативним ставленням до модерну як мистецького стилю, особливо стосовно архітектури. Зазначений аспект проблеми стає предметом спеціального дослідження у наукових розвідках О.Борисової, В.Кирилова, О.Кириченко, С.Хан-Магометова та ін. Причому переважну більшість зазначених джерел присвячено архітектурі російського модерну, фактично ігноруючи зарубіжний досвід у цій мистецькій галузі. У працях С.Хан-Магометова окреслено загальносвітові закономірності процесу становлення стилю модерн, але одночасно з характеристикою його регіональних особливостей на матеріалах історичного розвитку архітектурних форм [9].

Дослідниця Є.Кириченко аналізує динаміку архітектурного процесу в Росії на зламі XIX-XX ст. крізь призму фундаментальних особливостей стилю. Розвиток тогочасної архітектурної системи характеризується цим мистецтвознавцем у контексті взаємодії змістовної та формальної структур [4].

Наукова розвідка В.Кирилова „Архітектура російського модерну” висвітлює специфіку цього мистецького явища у контексті його формологічного аналізу. Концептуально осмислюючи російський модерн та його значущість у розвитку архітектури 1920-х років, дослідник характеризує динаміку становлення якісно нової формально-просторової системи [5].

Мистецтво модерну у контексті світової історії архітектури предметно вивчалися й зарубіжними вченими А.Уїткіом, Ю.Йодіке, З.Гідеоном, Е.Голдзамтом. Відомим істориком архітектури З.Гідеоном ґрунтовно проаналізована динаміка становлення формоутворюючих ознак стилю модерн в архітектурі Бельгії, Франції та Австро-Угорщини [1].

Дослідження дизайну в українській культурології початку ХХІ ст. репрезентовано працями Ю.Білодіда, В.Даниленка, Ю.Легенького, О.Хмельовського. У монографії В. Даниленка „Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури” здійснено спробу дослідження розвитку вітчизняного дизайну протягом ХХ ст. при синхронному зіставленні його головних компонентів із відповідниками в розвинутих країнах світу. В ній вперше у вітчизняному мистецтвознавстві порушено питання становлення сучасного українського дизайну та його подальших перспектив в умовах національного відродження [2]. Під стильовою єдністю сучасного середовища А.Півненко розуміє взаємодію архітектури, мистецтва і дизайну, котра й допомагає оформити сприятливий життєвий простір [7].

Зазначеними авторами акцентовано увагу на вмінні вітчизняних митців синтезувати специфіку живопису, літератури, музики, театру тощо. Проте й донині залишається недостатньо дослідженою проблема стилістики формотворення як іманентної риси доби модерну. Зазначені обставини й зумовили обрання теми даної статті, мета якої – проаналізувати стилістику формотворення модерну предметного середовища.

На відміну від еклектизму ХІХ століття, який формально запозичив окремі деталі національно-історичних стилів, модерн за допомогою механізмів стилізації органічно засвоював мистецькі риси найрізноманітніших художніх стилів та епох. Сутнісною рисою художнього стилю модерн є його декоративність, стрижневим принципом – уподібнення рукотворної форми природній, характерної мотивації – звивиста рослина. Зазначене знайшло своє відображення в інтер'єрі, архітектурі, конструктивно-оздоблюваних деталях будинків, орнаменті тощо. Лінії орнаменту є внутрішньо позначеними напруженістю духовно-емоційного та символічного змісту.

Стиль модерн володіє своїми закономірностями у динаміці побудови художньої форми, причому досить суперечливими за своєю природою. У зв'язку з цим правомірно констатувати „любов” до матеріалу й ефект витонченої дематеріалізації, об'ємний пластицизм і культ площинності, екзальтацію кольору й монохромію, симетрію та асиметрію, курватурність ліній і твердий геометризм. Модернові притаманна також відмова від традиційної „природності” вираження за врахування якості, котра заперечується. Слід мати на увазі й специфічні механізми виведення форми на два альтернативні рівні: з посилення певної якості або її „зняття”. Художній формі транслюється у такий спосіб „дух” творення, перетворення.

Стилістиці модерну є також притаманним ефект контрастного поєднання альтернативних художніх форм. У певній картині навмисно зіштовхуються мотив великого плану (або фрагменту) із майже мікроскопічно трактованими деталями тла. Художниками практикуються двосистемність зображення з нашаровуваними одна на одну формами. Розведення традиційних якостей та їхнє зіставлення здійснюються з метою досягнення підвищеного рівня виразності. Принцип стилістичної пермутації (зсув стилів) доповнює стилістику модерну; тоді в одному творі одночасно реалізуються альтернативні форми зображальності.

Нерідко спостерігається також активне зворотне тяжіння предметів прикладного мистецтва до скульптури. В роботі Рауля Ларша „Лої Фуллер – Саломея” (бл. 1900 р.) на перший план висуваються суто скульптурні якості. Складається ілюзія традиційного репрезентанта жанру дрібної пластики у техніці золоченої бронзи. Іншим зразком наведеного ефекту є нотний пюпітр роботи французького художника Александра Шарпантьє (1901 р.). Цей предмет нічого не зображає, хоча його формальна структура позначена тяжінням до скульптурної форми.

Зіткнення образотворчого й утилітарно-практичного начал призвело до реорганізації орнаменту, що не протиставляється формі, як в еклектиці, а виступає невід'ємним її компонентом, символізованого „нервовою” системою об'єкту. Таким є, зокрема, арабеск, побудований на напруженому сполученні ліній з частковим використанням образотворчих мотивів, виступаючи універсальною формою вираження й переживання внутрішнього та

навколишнього світу, своєрідним збудником людської фантазії. У мистецтві модерну практикувалися лінії довгі, паралельно розташовані, звивисті, а також пунктири (останні постають передовсім символом умовності).

Внутрішньо притаманною для роботи над інтер'єром у модерні є імпровізація на обрану тему. Цей стиль створює необмежені можливості й простір фантазії архітекторам і дизайнерам. Архітектура будинку модерну є дивовижним виразом: вигнуті пластичні форми малюнку на паркеті, кручені сходи з кутими ґратами поруччя й складним переплетенням „кучерявих рослин” із металу. Вигадливо вигнуті форми декору прозоро зливаються з елементами будівельної конструкції: конструкція плавно переходить у форму, тоді як остання – у декор на площині або вигнутих поверхнях. В інтер'єрах модерну спостерігаємо довільне планування помешкань й розширені віконні прорізи. Стіни приміщень оздоблені вигадливими, асиметричними візерунками, що капризно звиваються. Вони постають барвистими та декорованими плоскою рельєфною гіпсовою пластиною.

З принципом орієнтації на природні форми пов'язана й така особливість модерну, як саморозвиток форм. Гнуті, переплетені лінії та форми, запозичені з рослинного світу, інтерпретують цей принцип як нібито незалежний від бажання художника. Стихійність, „віталізм”, саморозвиток форм зумовлюють ще одну якість модерністичного формотворення – принцип динамічної рівноваги. У відповідності з ним інтер'єр стилю ґрунтується на запереченні архітектонізму. Декор внутрішніх стін оформлюється у вигляді примхливих звивистих ліній, асиметрично вкриваючи їхню поверхню. Стелі, як правило, декоруються низькою рельєфною гіпсовою пластиною. Довільні лінії стають дедалі характернішими для художнього оформлення меблів, вікон та дверей. Стилізований рослинний орнамент є превалуючим у декоративному забарвленні стільців, крісел та шаф. Вітрини виконуються із застосуванням гнутого скла, а скляні абажури уподібнюються за формою чашечці квітки.

Меблі модерну виготовляються за двома варіантами: декоративним із використанням примхливих форм і контурів та конструктивним (прямолінійно, з прозорою побудовою). Останній є передусім притаманним німецьким та англійським виробам. У конструктивних меблях модерну елементи декору зводяться до мінімуму. Їм притаманні гладкі, нерозчленовані поверхні, що зумовлювалося переходом до механізованих процесів фанерування та складання [3; 205]. Реалізації ідей модерну в предметному середовищі були супутні у тому інверсія матеріалу і форми, трансформація матеріалу таким чином, щоб він набував завжди не властивих йому художніх форм: стилізовані стебла рослин, виготовлені з чавунного пруту, мають квадратний переріз; мармурові сходинок та бронзові канделябри виглядають немовби оплавленими за формою.

Відомим зразком вирішення такого архітектурного завдання є мармурові парадні сходи в особнякові С.Рябушинського у Москві (архітектор Ф.Шехтель) – типової пам'ятки архітектури російського модерну. Навколо цих сходів й розгортається утворення внутрішнього простору будинку. Їм надано незвичної пластичної форми, природної для пластиліну або принаймні глини. Аналогічна техніка формування внутрішнього простору застосована при зведенні будівлі сучасного театру „Сузір'я” (м. Київ, вул. Ярославів Вал). Подібна техніка забудови є також характерною для організації внутрішнього простору „будинку з химерами” архітектора В.Городецького (1863-1930 рр.) по вул. Банківській у м. Києві. Втілене у зазначеній споруді уподібнення довершеній органічній формі виражено у сполученні скульптурно трактованих об'ємів, у плавності переходів конструкцій у горельєфи, утвердженні принципу вільної асиметрії, образній поліфонії фасадів (суворий середньовічний донжон, кам'яні джунглі, морське царство). Будівля немов згусток органічної матерії формується у нас на очах. Подібне спостерігаємо в архітектурі видатного сучасника В.Городецького – каталонця А.Гауді. Разом із тим архітектурна композиція „будинку з химерами” тяжіє до монолітності, асоціації з замком, що символізує недоторканість приватного буржуазного дому. Примхливі конфігурації просторів інтер'єру, руху світлових потоків, химерні скульптури – це є свідченням прагнення перетворити реальність в особливий ідеально-романтичний світ.

Уникнення гострих кутів, дзеркальної симетрії й чітких геометричних форм є характерними ознаками створення митцями предметів, що заповнюють внутрішній простір модерну. Примітними у цьому контексті є світильники, що звисають зі стелі, інтерпретуються у вигляді бра, торшерів. Вони за своїми формами нерідко нагадують виноградні грона або букет квітів. Наприклад, у вітальні московського особняка С.Рябушинського люстри у вигляд гірлянди квітів звисають над обіднім столом. Їх силует повторено у декорі верхньої частини дверного прорізу, за яким починаються сходинки, що ведуть на другий поверх. Відомі також інші модерністські варіанти світильників, антропоморфні за конструкцією, а також із залученням фітоморфних елементів.

Найбільший вплив справив модерн на архітектурні форми особняків, які будувалися за принципом „від інтер’єру до екстер’єру”. Таке житло трактувалася як „єдина форма”, що не передбачає жодного декору й розвивається у напрямку типової „уречевленості” – від форм, породжених фантазією художника, до реальних утилітаризованих форм. Теоретичним обґрунтуванням такої методики стали праці віденського архітектора і вченого А.Лооса, який категорично заперечував будь-які надмірності у будівельній та художньо-промисловій практиці.

Особливістю мистецького формотворення модерну є орнаментальне начало, що об’єднує усі синтезовані ним види мистецтва. В інтер’єрах спостерігаються витончені лінійні плетива, рухливі рослинні візерунки, розсіпані по підлозі, стінах, меблях, сходах та стелі. Вигадливі візерунки у сконцентрованому вигляді поєднують архітектурні площини й активізують простір інтер’єру. Лінії декору інтер’єру позначені насиченим духовно емоційним та символічним змістом, своєрідно сполучаючи прекрасне з потворним, одухотворене з уречевленим, живе з неживим. Художники віденського модерну (Ольбріха, Гофман), а також митці шотландської групи „Четверо” на чолі з Макінтошем, зуміли втілити у своїх архітектурних проектах живу динаміку геометричних фігур квадрата та кола. Для стилю модерн є характерним взаємопроникнення станкових та декоративно-прикладних форм. Витвори живопису та скульптури втрачають свій автономний характер, сприяючи створенню загального ансамблю інтер’єру. В живопису стає домінуючою техніка панно, а у скульптурі рельєфи – опуклі зображення на площині (барельєфи та горельєфи). Кінцевою метою дизайнера, архітектора, художника, скульптора є продукування синтетичного, цілісного твору. Унаслідок формувався якісно новий мистецький тип художника-універсала.

Модерн як художній стиль та спосіб естетичного освоєння світу правомірно розглядати не лише як рух за революційне, а й вагомий чинник формування стилістично гомогенного предметного середовища. Еволюція ансамблю речей у предметному середовищі інтер’єру модерну відбувається за динамікою доцентрового обертального руху, що підкреслюється за допомогою закруглених сходів, світильників та скульптур – своєрідних вихрових концентраторів простору житлових будинків.

Варто, втім, зауважити, що для багатьох стилів є типовими пізнє визнання і запізнілий період формальної кристалізації стильових ознак. Особливо справедливим це твердження є з огляду на стилістичний підхід, що склався порівняно недавно – тільки на початку ХІХ ст. – становлення того наукового підходу до історії мистецтв, який ґрунтується на узагальненні множинності різних стильових пошуків і виокремленні в їх межах рис стилістичної єдності та класифікації, на цій основі, певних стильових різновидів. Як зазначається у роботі відомої дослідниці російського модерну Є.Кириченко, „модерн не створив нового стилю в традиційному розумінні, стилю як системи однакових художніх форм, <...> стилю типологічно родинного архітектурним стилям, починаючи від Відродження. <...> побачити в ньому систему можна, <...> лише відмовившись від винесення оцінок і суджень, що виходять з академічної традиції” [6; 180].

Безперечно, модерн у його сучасному розумінні володіє своєю, тільки йому властивою архітектурною мовою форм, створених, насамперед, на базі західноєвропейської проектною культури рубежу ХІХ-ХХ століть.

Таким чином, особливості формотворення у синтетичному мистецтві стилю модерн зумовлювалися його специфікою як потужної проектної культури, котра постала на рубежі XIX-XX століть критичним осмисленням попередніх форм художньої практики людства. Характерним для епохи модерну стало синтезування різних мистецьких методів, стилів та форм. Процес формоутворення у рамках модерну значною мірою ґрунтувався на імітації природних явищ в умовах саморозвитку й домінування принципу динамічної рівноваги. Актуалізувалася проблема новотворів у мистецтві шляхом синтезування його розмаїтих видів та форм. Модерн почався з естетизації речей й логіки художнього простору й еволюціонував до елітарного мистецтва з його поп-артистичною абсолютизацією речі. Особливості цієї еволюції можуть стати предметом подальших досліджень.

Джерельні приписи

1. Гидеон З. Пространство, время, архитектура / Сокращ. перевод с нем. М.Леонене, И.Черни / З.Гидеон. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с.
2. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури: Моногр. / В.Я. Даниленко. – Х.: ХДАДМ: Колорит, 2005. – 243 с.
3. Кантор К.М. Красота и польза: Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.М. Кантор; Худож. Б.Алимов. – М.: Искусство, 1967. – 280 с.
4. Карпова Н.К. Теоретические основы синтеза искусств как способа эстетического познания и моделирования личности в условиях информационных технологий: автореф. дис... доктора наук / Н.К. Карпова. – Ростов н/Д, 1996. – 43 с.
5. Кириллов В.В. Архитектура русского модерна: Опыт формологического анализа / В.В. Кириллов. – М.: МГУ, 1979. – 214 с.
6. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е.И. Кириченко. – М.: Искусство, 1978. – 400 с.
7. Півненко А.С. Синтез мистецтва і дизайну в історичній спадщині Слобожанщини / А.С. Півненко // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – 2002. – № 3. – С. 49-53.
8. Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Г.А.Х.Н. – 247 с.
9. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995. – 423 с.

Резюме

У статті розкриваються стильові особливості формотворення модерну предметного середовища, зумовлені специфікою проектної культури рубежу XIX-XX ст.

Ключові слова: стиль, формотворення, модерн, предметне середовище, проектна культура.

Summary

The features of the stylistics feature of the formcreation of the modern style of the subject environment, caused by the design culture of the boundary of XIXth and XXth centuries are analyzed in the article.

Key words: style, formcreation, modern, subject environment, design culture.

КЛАСИКА, АВАНГАРД, ПОСТМОДЕРН ЯК РЕФЛЕКСИВНІ СИСТЕМИ

Проблема цілісності художньої культури поставлена в контексті тих інновацій і синтетичних процесів, які відбувалися в стилі модерн. Саме модерн стає тим енергійним стилем, де людина визначається як боголюдина, за М.Бердяєвим, який вважав, що мета творчості створювати не шедеври, а нову землю, нове небо. Цей перетин символічних, філософських концептів та образів і був зосереджений в контексті художніх практик модерну.

Слід відзначити, що розподіл рефлексії на філософську і мистецтвознавчу в контексті стилю модерн є достатньо умовним. Так, У.Морріс, художник, філософ і мистецтвознавець, створив зразки, що несли філософські, космологічні абрисы світу, і він же писав прекрасні філософські твори. М.Бердяєв створював свої філософські твори як певний витвір мистецтва, що завжди викликає естетичне піднесення. Такою є творчість В.Іванова, А.Білого, К.Петрова-Водкіна, В.Кандинського. Їх роботи мають символіко-філософський характер, а проза, поезія є філософією, бо утворює певний мистецько-філософський всесвіт. Цей синтез означений як рефлексія із середини практики. То були митці, що тяжіли до синтетичного бачення, підняли проблему загального витвору мистецтва.

Ріхард Вагнер називав цей витвір *Gesamtkunstwerk*, зазначаючи, що „художній витвір має бути образом універсального життя. Окремі герої, що зображуються в мистецтві, своїми вчинками і логікою, виправданою смертю, відображають спрямованість усієї світобудови і зливаються з нею” [3; 127].

Як феномен культури, століття хронологічно не „починається” за астрономічним календарем. Воно починається раніше, із синтетичних передбачень новітнього світу. Музика ставала більше, ніж світ і саме в музиці розшукувалися й існували інші мистецькі обрії. Подібний хід мислення існував і в інших теоретиків та практиків.

У.Морріс вважав, що таким мистецтвом є не музика, а декоративно-прикладне мистецтво. Г.Земпер підштовхував до бачення мистецтва і побуту як мистецтва середовища. Подібним чином утворював свої концепти і О.Скрябін, для якого музика, або світломузика – той загальний обрій, який вписується в життя, а життя саме стає музикою.

Архітектурна парадигма представлена іменами О.Вагнера, Й.Ольбріха; багато ідей щодо архітектурного бачення світу, як симбіозу, можна побачити й у молодого М.Гоголя, який говорив про мистецтво єднання різних стилів у просторі. Всі ці ідеї є ідеями цілісності мистецьких практик. Практика розуміється тут не як дія, технологія, а як витвір. Але цей витвір не є вже здійсненою реальністю, а навпаки, реальність, відкрита для іншого простору і часу. Тобто, витвір мистецтва стає середовищем, креативними витоками, спонукою для іншої творчості.

У.Морріс займався книжковою графікою, робив ескізи для шпалер і з середини художньої практики бачив філософеми і міфологеми краси, мистецтва і добробуту. І не дарма в роботі „Мистецтво і краса землі” він наголошував, що ремесло є засадою мистецтва. „І от серед цього населення, що зайняте виробом важливих для домашнього господарства предметів, я звертаюсь до школи мистецтв, одного з угруповань, яке виникає в країні в той час, коли відчувається якийсь негаразд із двома початками, необхідними для виробництва того, що може бути названо витвором промислового мистецтва. Я маю на увазі утилітарне і художнє начала” [8; 125]. Можна стверджувати, що синтез, який намагався відтворити У.Морріс, є ідеалізованою утопією романтичного зразка. Саме практика митця-дизайнера була реконструктивною, поверненням до минулого. Мистецька практика в дизайні розуміється як реанімація, реконструкція. Все це стає романтичною настановою стилю модерн. Тож починаючи з середини XIX століття і до I світової війни ця настанова домінувала. Розмаїття різних стилів: новоруський, нововізантійський, новоготичний,

неоренесанс є частиною великого модерну, який завершував велике мистецтво, пов'язане із класикою. „Якщо ви сприймаєте мистецтво, це означає, що воно повинно стати частиною вашого життя і всіх людей, частиною повсякденного побуту” [13; 212], – вважав У.Морріс.

Ми бачимо високі вимоги до мистецтва, яке стає тим життєбудуванням, що утворює світ як мистецький витвір. Г.Земпер, говорячи про символіку в архітектурі, одязі, текстильному мистецтву, прикрасах, стверджував, що ця символіка залежить від космологічних уявлень і традицій народу. „Архітектура є в повному розумінні мистецтвом творчих винаходів, оскільки в природі для архітектурних форм немає готових зразків. Архітектурні форми є результатом вільної творчості розуму і фантазій” [8; 123].

Якщо говорити про ХХ століття, про те, як в ньому розбудовувалися концептуальні ідеї мистецтва, слід згадати про таких осіб, як А.Гільдебранд і В.Фаворський. А.Гільдебранд – скульптор, не позбавлений хисту теоретичної рефлексії (автор книги „Проблеми художньої форми”). В цій роботі на основі психологічного бачення образу утворюються певні закономірності формотворення. Все те, що розробляли попередні митці, набуває технологічних ознак і пов'язується з органікою сприйняття та самого людського тіла.

Якщо Г.Вьольфлін належить класичній гілці мистецтвознавства, а його праці є рефлексією над практикою, то А.Гільдебранд, як митець, намагається бачити світ із середини практики. В його працях поставлена проблематика мистецького синтезу, поставлена як звичайна імпліцитна теорія єднання сприйняття та мови, твору, простору, середовища. Він говорить про синтез, але не мистецтв, як Р.Вагнер, а синтез зображувальності. Тобто, йдеться про психологічні аналоги, що відтворюються в процесі сприйняття художнього твору. Гільдебранд вів мову про „уявлення рушійні” та „уявлення зорові”. Тобто розгортається дилема рушійного на дотик сприйняття світу і зоровості як оптичності, яка додає можливість „далевого образу”, тобто образу, що сприймається на певній відстані. Як це актуально для сучасного „оптичного” сприйняття віртуальної реальності та оптики „симулякрів”. Це звичайно натуралізм, ототожнення видовища, зорового поля та поля сприйняття самої картини, або предмета сприйняття. Ототожнення відбувається як глибинний механізм праці свідомості. Свідомість, як відомо, „працює” з предметами, а не образами. Таке враження, що свідомість більш зосереджена в світі, ніж всі ті засоби, які створила людина: комп'ютер і інша індустрія зображуваного світу. Те, що відбувається це ототожнення – не дивно. Це було нормою тих часів. Книга була написана наприкінці ХІХ століття, а основні її ідеї апробовані у ВХУТЕМАСі та Московському поліграфічному інституті на графічному факультеті.

Мистецька практика розглядається як образний синтез, синтез дальового образу, що сприймається на відстані, і образу рушійного. Зараз, коли виникає проблема дотичних констеляцій сприйняття, коли дотичне сприйняття фактично є охопленням зором предмета, сама ідея такого образного синтезу або занурення в свідомість, в якій відбувається єднання як певний образний монтаж, є дуже цікавою. А.Гільдебранд підкреслював, що увесь досвід про пластичну форму об'єкта отриманий спочатку шляхом дотику. „Дотичне сприйняття призводить до відповідності форми рушійної і уявлень про певний рух, інакше говорячи, комплекс певних уявлень про рух зветься пластичним уявленням”.

Бачимо генеалогію, що повторює дослідження образного сприйняття або психологію сприйняття, описану І.Сеченовим, який наголошував на тому, що „темне м'язове почуття” є тим внутрішнім глибинним регулятивом, який контролює дистантрецепцію. Більше того, зорові почуття вивчилися бачити у сприйнятті на дотик, у сенсорній моториці, яка виникає як дотична моторика схоплення світу. „Якщо тепер уявимо дві крайні точки бачення глядача, то отримаємо два роди зорової діяльності. Око в спокійному стані сприймає картину, котра виражає тривимірне тільки у відзнаках на площині, в якій поруч існує одновимірне. Напроти, рушійна здібність ока дає можливість безпосередньо охоплювати тривимірне з близької точки зору і пізнати форму через пізнавальність сприйняття у часі” [6; 55] – наголошував А.Гільдебранд.

Таким чином, свідомість входить у контекст розглядання формотворення і стає однією із визначних фундаментальних категорій у В.Фаворського. Композиційність, як єднання усіх

точок бачення, пов'язується у Фаворського з часовістю. Він розрізняє рушійний образ і образ зоровий, оптичний і намагається між ними знайти кореляти. Які ж це кореляти? Це є проміжні образи, де існує перехід від часової розгортки проєктивного сприйняття та предметів до оптичного схоплення на відстані всієї картини і, навпаки, роздрібнення цієї картини в часі. Ця психологічна розгортка потім стає тими прописами, які є образом формотворення в XX столітті.

Що таке футуризм як явище? Це – рушійний образ, де знаходиться четвертий вимір простору: предмет розбивається в просторі на його проєкції і сприймається як рушійна матеріальна сила. Все це описав А.Гільдебранд, тому можна вважати, що сама руйнація, деструкція класичного мистецтва відбулася в рамках рефлексії суто класичної, але психологічно означеної, хоча цей психологізм не помічався і не вважався саме психологізмом.

Як скульптор Гільдебранд дає перевагу „формі буття”, або формі, що виникає як сприйняття на дотик. Вона є генеалогічно первинною. Саме в давньому Єгипті так виникала формотворча картина світу. Але важливо те, що він тяжіє до синтезу. Мистецький витвір, як образна реальність, переноситься всередину людини і вже в свідомості митця набуває ознак образної цілісності. Практика – не лише зовнішній факт витворення речі, а образна конфігурація або образні синтези.

А.Гільдебранд дає таку формулу розуміння витвору мистецтв: „Так, мистецький витвір є завершена існуюча діяльність, яка є цілісним впливом, що протистоїть своєю самодостатністю природі. В художньому витворі форма буття існує лише як реальність впливу. Художній витвір відображує природу як відношення між рушійними уявленнями і зоровими уявленнями, звільняє людину від швидкоплинного і мінливого” [6; 95]. Художній витвір розглядаються як самодостатня реальність, що поєднує форму буття, тобто субстанційно існуючий протообраз та форму впливу. Це єднання природи, субстанції, форми буття з культурницьким проєктивізмом впливу і створює ту реальність, яка є дієвою, а не мінливою і непередбаченою. Як це близько до ідей Ле Корбюзьє, Томасо Мальдонадо, В.Гропіуса.

Ці констеляції переводяться потім у форму суто мистецької реконструкції просторових та часових відношень твору. А.Гільдебранд і В.Фаворський розглядають рельєф, намагаються накласти на рельєф своєрідні перетини, відтворити горизонтальну зчитку інформації як розрізання глибини простору. Це стає тією механікою, що дає можливість зчитки простору як глибинотворення. Але головним є не механізм глибинотворення, а проблема тілесних трансгресій, кореляції форми тіла, її пластики, що дихотомічно подвоюється і разом з'являється як рушійна цілісність. Ця динаміка міфологізується, здійснюється за допомогою бінокулярного апарату, як вважали дослідники. Цей наївний психологізм подолав вже М.Волков й інші теоретики. Адже річ у тім, що всі реконструкції спонукають у майбутньому саме в процесі сприйняття побачити образний синтез, симбіоз предмету і образу, який свідчить про одушевлення каменю, предмета, речі.

В.Фаворський у лекціях з теорії композиції, створених на початку XX століття, говорив, що дотик, котрим сприймаємо об'єм, зір, простір, не може бути виокремленим. „Людина зорова може і забути, як вона схоплює простір руками, ногами і т.п., або, хоча і пам'ятає про можливість руху, пам'ятає про це досить абстрактно поза своїм фізичним дотиком або сприйняттям світу” [14; 327]. Цікаво, що В.Фаворський вже персоніфікує акти сприйняття світу у культурологічному вимірі, вводить поняття „людини зорової” і „людини дотичної”. Генеалогічно „дотична людина” є більш раннім культурним феноменом і відповідає архаїчним цивілізаціям, „людина зорова” належить вже новому часу.

Усі ці психологічні реалії згодом інтерпретує в контексті тілесних адекватій сприйняття у феноменологічній психології М.Мерло-Понті. Але те, що Фаворський намагається „розвести” суб'єкта зорового і суб'єкта, що сприймає світ на дотик – дуже важливо. Дотична реальність належить Єгипту, дотично-зорова образність – Греції, зорово-дотична – Візантії, а от суто зорова реальність належить Відродженню з його прямою

перспективою. Такі аберації, або проекції психологічних концептів світу культури і зосередження їх у мистецькому творі свідчать про культурологічну матрицю або культурологічні адекватії, які намагається побачити в художньому творі дослідник як певну психологічну цілісність культури.

Саме в контексті мистецької рефлексії 20-х років Фаворський цей дотичний образ або рушійну динаміку образотворення називає „конструкцією”, на відміну від „композиції”, яку він пов’язує з оптичною динамікою або узагальненням на певній відстані. Можна сказати, що він має на увазі і відстань суто культурологічну, рефлексивну. А.Гільдебранд і В.Фаворський – не лише як художники, що рефлектують над практичною діяльністю, а й мистецтвознавці і філософи. Тобто ця синтетичність свідчить про синтетичність мистецьких практик, що несе в рефлексію, певне осмислення дії і певні уявлення цілісності як мети, ентелехії речей, закладених у форму.

В.Іванов говорить про форму „зиждующую – рос.” и форму „созижденную – рос.”, (не перекладаємо ці поняття, бо вони мають походження з давньоруської мови і досить близькі мові українській). Цей тезаурус є досить евристичним для теорії художньої культури. Форма „зиждующая” – певний продукуючий механізм, а форма „созижденная” – результат формотворчості. Як бачимо, формотворчий імпульс переноситься у форму. Цей спосіб об’єктивації творчості, мислення творчості в суто предметних реаліях є притаманним і стилю модерн, і авангарду. Але нам цікаво з’ясувати контекст формотворчості як мистецьку практику, що належить часові, а цей час свідчить про синтез рефлексії, творчості і технології, що створюється як послідовність дії, створення мистецького цілого.

Наведемо програму лекційного курсу В.Фаворського, де він експлікує свою концепцію саме в тому руслі, який був окреслений А.Гільдебрандом та згодом Вяч.Івановим:

1. Загальне визначення мистецтва і ставлення його до інших мистецтв. Просторовість, зображуваність та видовищність. Методи сприйняття і форма. Рушійні і зорові сприйняття. Протилежність того й іншого типу та тяжіння їх один до одного.

2. Конструкція і композиція. Рушійні і зорові уявлення, предмет і простір, вслуховування і абстракція. Протилежність, полярність і тяжіння один до одного цих уявлень.

3. Типи зображувальних поверхонь. Засоби зображення і матеріально-побутова форма поверхні. Графічна форма. Форма різних ліній. Криві і прямі. Кінці лінії, перетинання і паралельні лінії. Вертикаль, горизонталь і діагональ.

4. Кольорова форма. Колір локальний (профільний), колір об’ємний і колір просторовий. Форма кольорової плями, вступ в орнамент.

5. Рушійна поверхня і її засоби: рушійність, безкінечність, плавність і двомірність. Різні види подібних поверхонь.

6. Рушійно-зорова зображувальна поверхня і її засоби. Визначення зоровості, поверхня і уявлення глибини. Види рушійно-зорової поверхні.

7. Зорове зображення поверхні і її засоби. Зоровий центр, обмеженість, сферичність, види зорових поверхонь.

8. Загальний огляд конструктивних і композиційних методів.

9. Тематика зображуваних поверхонь [14; 320].

Курс композиції, як певна теорія графічного мистецтва, розгортається і як репрезентація можливостей формотворення в контексті образного синтезу. Фактично, мистецький праксис формується як зображувальність, рушійність, як дизайн площини, графічно-формальна наскрізна структурність, що дає можливість побачити цілісність твору в контексті формотворчих та композиційних завдань.

Цікавим є доробок В.Іванова, де метр поезії і витончений естет у філософсько-літературній прозі створює певні образи-концепти так, начебто він створює мистецький витвір. Це реальність не проста, виникає як піднесення, злет. Важливо зрозуміти, що це міфологема новітнього мистецтва, що стає міфологемою життя. „Сходження – символ дару. Чудовий, падаючий з висоти дароносиць небесної вологи: таким серед античних мармурів

з'являється нам Діоніс, широкою рукою піднімає плоску чашу, – це бог вологи, який несе дощ. Це Діоніс XX століття (Без цієї чуттєвості не можна уявити робіт Л.Бакста, П.Пуаре, К.Діора та ін.). В.Іванов наголошує, що форма „зиздуючая” є енергія, що проходить скрізь, через всі межі і виливається назовні. Мистецтво є спілкування форми „зиздущей” через посередництво форми „созижденной”.

А.Белій – філософ, поет, людина, яка перед I світовою війною опинилася на будівництві Гетеанума, де Р.Штайнер збирав антропософське коло, захоплювався новітніми ідеями. Ця новітність пов'язана зі стилем модерн. Але вона несла в собі руйнівну енергію авангарду. Руйнівна енергія спровокована драматизмом дихотомії аполонівського і діонісійського витоків, за Ніцше, навіть, ідея світового життя, світової волі Шопенгауера теж несла в собі цю драму.

А.Белій побачив, що символізм спонукає, спотворює до певної музики душі. „Символізм пробуджує музику душі. Коли світ прийде в нашу душу, тоді вона зазвучить. Коли душа стане світом, вона буде поза світом. Якщо можна відійти на відстань, якщо можлива магія, ми знаємо, що бачимо її. Те, що музичне звучання душі підсилюється – от в чому магія. Чарує душу музично побудова. В музиці є чари, музика – вікно, з якого ллються в нас чарівні промені вічності і бризкає магія” [1; 129]. Мистецька рефлексія, що існувала як мистецький витвір, не завершилася з модерном, а в більш деструктивному варіанті активно заявляє про себе в авангарді, що існує поруч із мистецтвом модерну. Четвертий вимір часу, рушійність предметного світу, що здійснюється як руйнівна драматургія. Креативність твору як виникнення світу з нічого стає актуальною. Цим ніщо є евклідова геометрія, прості і ясні форми. Експліцитна естетика мистецької практики формується як певна деструктивна стратегія формотворення і новітній синтез. Синтетична (символічна) стратегія завершує своє існування в стилі модерн, а деструктивну стратегію розпочинає авангард і вибухає новим синтетизмом (неосимволізмом), що утворює абсолютно новий світ, який не сприймають спочатку як культуру, а лише як реальність, що заперечує попередню культуру.

Поняття „мистецька практика” як створення „тіла” твору корелює з поняттям „праксис”, видом конкретної діяльності. Праксис – готовність до діяльності, активність, заснована на вмінні засновувати активну діяльність. Практика пов'язується з поняттями „епістема” та „поезис” (поетика) – процес діяльності, в результаті котрого здійснюється дещо. Тобто, поетика, як спосіб діяльності, є одним із головних чинників мистецького творіння. Всі диференційні теорії художньої культури так чи інакше позначають цей момент, але він є найголовнішим у конституюванні самого поняття „художня культура”.

Мистецька практика виглядає як поетика, але не як сума правил, норм чи типологія мистецьких засобів, а як спонук, дія, спосіб діяльності. Тобто мистецька практика в її цілісності як цілісність рефлексії, дії та готового результату твору корелює з поняттям „культуротворчість”. „Дух людський в полоні, – писав М.Бердяєв. – Полон цей я називаю світом, світовою даністю, необхідністю. Світ цей не є космос, він є некосмічний стан розбещеності і ворожнечі, атомізації і розпаду живих монад космічної ієрархії. Істинний шлях є рух духовного звільнення від „світу”, звільнення духу людського від полону необхідності. Істинний шлях не є шлях вправо або вліво по площині „світу”, але є рух вгору або в глибини поза світової далечини” [2]. Не можна стверджувати, що Бердяєв менш деструктивний, менш кардинальний у своїх рішеннях. Це філософський анархізм, модернізм, який черпає з кабали і містичних прозрінь новітні ейдоси і створює новітній синтез як деструкцію. Ця деструкція відбувається як модернізм у філософії і мистецтві. Трактат „Сенс творчості” є мистецьким витвором по своєму духу і по інтенціям, спонукає до творчості. Це є нова Біблія нового людства. Але це людство ще не прийшло і не відомо, коли прийде. Заповіт Святого Духа – певний космічний філософський і мистецький праксис. Якщо з рефлексивного поля художньої культури викреслити ці універсалістські ідеї, то залишиться лише дизайн, програма Баухаузу.

Рефлексія стилю модерн вже є неklasичною рефлексією за своїм духом, намаганнями. Класичною вона могла залишатися тоді, коли існували норми і правила, які можна було

пов'язувати з класицизмом, або навіть еклектикою. Еклектика є вільне комбінування класичних образів, але модерн переутворює класику, він є її завершення. Це є певна деструкція і синтез разом. Некласичність набуває гостро означених рис в авангардному мистецтві. Так, К. Малевич, В.Кандінський існували поруч із М.Бердяєвим, футуризмом й іншими світобудівними настановами, свій особливий хист, свою особливу програму, свою особливу образну концепцію, яка стає всесвітом, стає новим космосом. Космос Малевича – особливий космос. Космос Кандінського – хаос у вигляді космосу, стихія, що має вигляд гарно темперованого і створеного в рамках певної іконографії.

Одним із модерністів філософсько-релігійного ренесансу, а також мистецтвознавцем був П.Флоренський. Його роботи є мистецьким синтезом некласичного типу, де подаються нетрадиційні інтерпретації мистецтва, синтетичний образ монументального за своїм характером зразка. Такі роботи, як „Стовп і ствердження істини”, „Іконостас”, „Аналіз просторовості і часу в художньо-зображувальних творах” дають панораму тих конфігурацій світотворення мистецтва, в яких рухався П.Флоренський. Остання робота є іконографічно-технологічним аналізом художнього твору, де він розглядається в контексті некласичної феноменології. П.Флоренський певною мірою наслідує традицію, що йде від А.Гільдебранда і психологічної школи, але позбавляється психологічного натуралізму.

Механіка або динаміка рушійного, зорового образу у Флоренського синтезуються на інших засадах – не психологічних, а символіко-філософських. Рушійність образу у Флоренського визначається як часовість. Час стає однією з головних інтерпретант динаміки формотворення, витвору мистецького зразка. „Безперервно однорідний час не здатний дати ритму. Останній має передумовою пульсацію, уповільнення і прискорення, кроки і зупинки” [5; 67]. Таким чином, зображувальні засоби, що дають ритм, повинні мати деяку розчленованість, що одними своїми елементами зосереджують уяву і око, іншими ж, проміжними, просувають один елементу до іншого.

Закономірним є і наступне питання: коли ж виникає постнеокласичний тип рефлексії? Він виникає всередині мистецького праксису раніше, ніж у так звані роки постмодерну. Ми говоримо „так звані” тому, що є безліч трактувань модерну і постмодерну. Західне трактування намагається протиставити постмодерн модерну в широкому розумінні. Це – філософська концепція Ю.Хабермаса. Більш розгалужена концепція постмодерну описує постмодерн у контексті стильових ознак; реконструюють його як певний діалог, поліфонію стильових трансформацій. Але можна стверджувати, що постнеокласичний образ мислення, як мистецька рефлексія, виникає всередині практики ще в царині авангардного мистецтва.

Ле Корбюзьє був провокатором постнеокласичного типу мислення та мистецтва. Радикальний утопізм, мистецька космологія, що виникає як анти раціоналізм, певна авангардна і разом із тим вже маргінальна реальність, свідчить про те, що ця архітектура здійснюється як певна символологія і певна естетика. Що таке, наприклад, капела Роншан? Це образ світу, який не є запереченням архітектурної класики, яку звикли бачити в традиційних авангардних будовах, а постнеокласичний модернізм, який замість заперечення приносить гармонію. Ця гармонія стає новим космологізмом, але суто індивідуальним, особистісним, що демонструє образ мислення, який приходить як сакральний образ великого традиційного, непохитного образу. Якщо розглянемо його концепти гармонізації середовища, той же Модульор, то побачимо один із зразків постнеокласичної гармонії. Чому вона постнеокласична? Тому, що не просто заперечує класику, утворює низку пропорційних систем, яких було чимало (вже митці доби Відродження утворили особистісну пропорційну систему, яка належала кожному окремому художнику чи архітектору); тут відбувається намагання здійснити синтез на засадах, що відрізняється від класики.

Таким чином, уся культура XX століття, що зараз вбачається на відстані певного часу, розглядається як певний художній витвір, одне мистецьке творіння. Якщо дивитись на просторові і часові рамки цього творіння, то вони не вписуються в хронологічний час і простір, що належить століттю. Це вже відзначив П.Флоренський. Мистецький час зсувається набагато глибше; його можна фіксувати трактатами Г.Земпера, Р.Вагнера, тобто

ідеалістично-романтичною лінією, пов'язаною зі стилем модерн. І цей час певним чином пересувається в ХХІ століття як інерційна фаза, коли ХХ століття як митецький витвір продовжує існувати.

Час і простір мистецького твору, пов'язаний з великим століттям, які складно і драматично трансформувала культура, має свої інтенсивні і екстенсивні виміри. Екстенсивні йдуть у глибину ХІХ століття і виринають у ХХІ столітті, а інтенсивні зосереджені на кожній особистості, кожному митці, який відразу ж відтворював цілісність світу і як філософ, і як митець. Епілог постнеокласичної рефлексії відбувається в архітектурній рефлексії, яка свідчить, що архітектура, яка є найближчим до землі мистецтвом, прогнозує себе і проектує себе зовсім по-іншому, як це було раніше.

Такі теоретики, як П.Ейзенман, Р.Вентурі фактично створили нову добу архітектури. Створили її в проекті, як рефлексивну реальність. Рефлексія архітекторів – рефлексія із середини практики і вже є рефлексією над практикою, тому що архітектор у більшій мірі залежить від гравітації, а, з іншого боку, намагається кожен витвір побачити як універсум, або мультиверсум.

Р.Вентурі сформував своєрідні міфологеми „качки”, „гарно декорованого сараю”, міфологеми архетипового занурення в підсвідоме, що розгортається в культурі як певне шоу. П.Ейзенман більше відомий як теоретик деконструкції, зосередженої в авангардній архітектурі. Те що, не вдалося Е.Лисицькому, К.Малевичу, вдається П.Ейзенману, але в ігровій модельній ситуації, вже у зовсім іншому контексті, інших реаліях.

Так відбувається діалог культури одного століття, діалог творчості, мистецтва культури ХХ століття.

Джерельні приписи

1. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Н.А. Бердяев. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – С. 254-606.
3. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.
4. Вентури Н. Разнообразие, уместность и изображение в историзме или PLUS Ca SANGE / Роберт Вентури // Архитектон, 1993. – № 4. – С. 21-25.
5. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н.Волков. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
6. Гильдебранд А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / А.Гильдебранд. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
7. Гоголь Н.В. Об архитектуре нынешнего времени // Н.В. Гоголь. Собр. соч., в 7 т. – Т. 6. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 61-80.
8. Земпер Г. Практическая эстетика / Готфрид Земпер. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
9. Иванов В.Собрание сочинений в 4-х т. / Вячеслав Иванов. – Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1971. – Т. 1. – 872 с.
10. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / Ле Корбюзье. – М.: Прогресс, 1977. – 304 с.
11. Мамардашвили М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символизме, языке / М.Мамардашвили, А.Пятигорский. – М.: Школа „Языки русской культуры”, 1999. – 216 с.
12. Мерло-Понти М. Око и дух / М.Мерло-Понти. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
13. Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / Уильям Моррис [пер. с. англ. Р.Усмановой]. – М.: Искусство, 1973. – 512 с.
14. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский. – М.: Советский художник, 1988. – 587 с.
15. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
16. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность: Московские лекции и интервью / Юрген Хабермас. – М.: АО „КАМИ”, Academia, 1995. – 450 с.

Резюме

Характеризуються концептуальні напрями культурологічної та мистецтвознавчої рефлексії XX століття в контексті стилістичних ознак. Визначаються провідні міфологеми та концепти стилю модерн, авангарду, постмодернізму.

Ключові слова: культура, мистецтво, образ, стиль.

Summary

In the article description of leading conceptual directions of cultural and study of art reflection of XX age is given in the context of stylistic signs. Leading myths and concept of style is determined new, to the modernism, postmodernism.

Key words: culture, art, appearance, style.

КОЛЕКТИВНІ ЗАСАДИ ДОЗВІЛЛЯ: ТРАДИЦІЇ XVII-XVIII СТОЛІТТЯ

Незважаючи на те, що українська культура розвивалася в руслі загальноєвропейської культури і зазнавала певних трансформацій під дією нових явищ у соціальній сфері, вона й надалі продовжувала зберігати традиційний характер. Безпосередньо вплетена у повсякденне життя, вона і зараз являє дієвий засіб громадського формування духовної особистості. Особливою ділянкою формування суспільної свідомості українського населення є колективні засади дозвілля, що формувалися протягом століть.

Зазначена вище проблематика завжди привертала увагу багатьох дослідників, зокрема таких, як Д.Антонович, Ф.Вовк, О.Воропай, О.Курочкін, В.Скуратівський, М.Ткач та ін.

Так, на думку А.Попова, громадські обряди слугували свого роду віхами в землеробському (народному) календарі селян [5].

У своїй монографії Р.Ліпец [4] розглянув усе начиння бенкетів, напої, страви, особливості запрошення на бенкет і розташування за столами. Дослідник докладно простежив увесь ритуал бенкетів у билинному епосі, розглядаючи бенкет, насамперед, у контексті розвитку нових суспільних відносин між князем, дружиною і різними прошарками населення.

Д.Зеленін був одним із перших дослідників братчини¹, висунувши гіпотезу про те, що походження давньоруська братчина веде відлік від колективного давнього мисливського обряду, а подальша зміна відбувається під впливом двох факторів: ускладнення релігійних вірувань та зміни занять населення [2; 130-134]. Проте попри констатацію наявності наукового доробку у цій царині доводиться визнати, що у вітчизняному культурознавстві все ще бракує досліджень, які б давали цілісну картину розвитку культури дозвілля XVII-XVIII ст. Тому метою даної статті є розгляд традицій колективного дозвілля українців зазначеного вище періоду.

Не підлягає сумніву те, що у середовищі трудового населення України сформувалася усталена система регламентації всіх дій: вони або дозволялися громадою, або заборонялися. Норми регламентації існували і щодо порядку роботи та відпочинку, сформовані відповідно до релігійно-етичних функцій громади, цехів та братств. Вони визначали як міру дозволеності, так і ступінь заборони на окремі види роботи й дозвілля, що проявлялося у широкому діапазоні: від засудження громадською думкою до накладання штрафів.

Статеві-віковий принцип, що відповідав селянській етиці, лежав і в основі всього громадського життя традиційного суспільства України. Він був визначальним при формуванні складу окремих угруповань, громад, зборищ, спрямованих на проведення дозвілля і особливо у недільні та святкові дні. Такі угруповання утворювалися або на досить тривалий час і були організаційно об'єднаними, або мали випадковий характер, розподіляючись, за традицією, на дорослих, молодь і підлітків. Статеві-вікове розмежування не було, однак, абсолютним; воно виявлялося залежно від ситуацій у різних варіантах. Основних варіантів складу громадських утворень було два: диференційований за віком і статтю та мішаний. Останній включав всі статево-вікові категорії населення, або деякі з них. Диференційованими були й молодіжні громади, зокрема парубоцькі й дівочі; жіночі посиденьки; чоловічі клуби; сільський сход. Мішаний склад притаманний більшості сімейних свят (щоправда, кожному члену родини випадала в них своя роль), а також толокам, супрягам, братчинам.

Головними громадськими осередками традиційного села і робітничого селища залишалася церква та майдан біля неї. Церква виступала центром духовного, культового єднання мирян у межах парафії, включаючи всю обрядово-ритуальну систему: правила релігійну службу, освячувала шлюб, хрестила дітей, влаштовувала загально сільські молебні, розпочинала ритуальні процесії.

Майдан біля церкви – другий важливий осередок громадського життя традиційного суспільства. Він взаємозв'язаний із церквою і разом із тим суттєво різнився від неї іншими функціями. Головне його призначення – скеровувати соціальне життя односельців і давати поштовх святковому дозвіллю. На майдані відбувалося громадське спілкування людей. Адже саме сюди вони приходили на громадський сход вирішувати всі свої соціальні проблеми, тут робили оголошення про громадські толоки, проводилося „поволання” – привселюдне оголошення царських указів та інформацій про скоєні злочини; нерідко на майдані вбивали кіл, на якому позначалися умови колонізації „слобід” – вільних земель в Україні. На майдан у вільний від роботи час приходили люди аби заявити про свою провину, наприклад, про те, що вони працювали у заповідні дні. Якщо люди пробачали, винний міг після цього сплатити штраф. Нерідко до людей на майдані зверталися і ображені з проханням захистити. До такої акції могла вдатися дівчина, якій вимазали дьогтем ворота, адже вимазати дьогтем ворота вважалося великою неславою не тільки для дівчини, а й для її родини. Змити цю ганьбу можна було або щиросердно покаявшись перед людьми, або захистивши свою честь на мирському сході, якщо звинувачення було несправедливим. В останньому разі дівчина просила зібрати сход аби виступити на ньому зі спростуванням звинувачень.

„Під церкву” нерідко йшли люди, щоб послухати розповіді та пісні мандрівних лірників, кобзарів та бандуристів, які були колись головним каналом інформації й носіями національної культури. Їх історичні думи, пісні-балади, соціально-побутові пісні пробуджували інтерес до власної історії і національних цінностей. Виконуючи ж народні танцювальні мелодії, вони часом започатковували розваги і народні гуляння, особливо, коли це збігалося з якимось святом.

Одним із таких свят, що мало громадський характер, було храмове (престольне) свято на честь місцевої церкви. Його відзначали усім селом, а нерідко запрошувалися і мешканці сусідніх сіл. Свята не тільки акумулювали втрачені обряди, а й регулювали циклічність, були календарною структурою духовного життя людини, її етнічним кодом [1].

Розпочиналося свято в церкві, куди приходили на заутреню односельці, а продовжувалося на базарі, спеціально влаштованому на майдані. Там купували подарунки для гостей, обмінювалися інформацією, гомоніли, групуючись за віковими категоріями: окремо чоловіки середніх літ, парубки та дівчата. Дорослі палили, розмовляли, запрошували знайомих до себе в гості; молодь влаштовувала хоровод („коло”, „гуляння”, „танки”), до якого нерідко залучалися й літні люди.

Хоровод, як елемент дозвілля, має два значення: широкі – тотожне поняттю „вулиця”, „клуб”, означаючи один із головних видів молодіжного спілкування, і вузьке – художньо-ігрова форма колективного руху по колу з піснями, іноді сценічними діями. Хоровод як форма молодіжного спілкування і хоровод-танки, як правило, розпочиналися на майдані. Щоправда, хоровод-вулиця пізніше міг переміститися на вигін, луку, до лісу чи до чиєїсь хати; хоровод-танки звичайно розпочинався і закінчувався на майдані.

У великих селах, а тим більш у селищах, нараховувалося кілька громад, відповідно до числа „кутків” – значною мірою самостійних частин села, кожен з яких мав свій громадський центр, іноді церкву, кладовище і свою назву – Слобода, Гончари, Заріччя, Молдаванка та ін. Вони відбивали або національний склад населення, або різні ремісничі утворення. Найчастіше кут об'єднував людей однієї професії чи однієї супруги², виступаючи осередком сусідського єднання, навколо якого формувалися молодіжні громади [6; 164], що мали свої вечорниці й „вулицю”. Вечорниці могли об'єднуватися, але досягалося це шляхом спеціальних усних угод між отаманами кутянських громад.

За принципом кутків нерідко влаштовувалися і колективні зустрічі представників різних поколінь: старих, молоді, підлітків – для бесіди. Вони відбувалися або стихійно, або за запрошенням господаря однієї з хат. Збиралися переважно чоловіки, приносячи з собою роботу; поступово до них приєднувалася молодь. Розпочиналися такі бесіди переважно з господарських тем (види на врожай, стан із косовицею, якість закупленого сільськогосподарського знаряддя тощо), які чергувалися з розповідями бувалих людей

(колишніх солдатів, відхідників, мандрівників), а також жартами, анекдотами, піснями. Власне, це був один із найважливіших засобів передачі між поколінню етнокультурної інформації та соціального досвіду, по суті, школа виховання молоді.

Корчма (коршма, шинок) – невід’ємний компонент традиційного українського села та селища, призначена для відпочинку й харчування подорожніх і односельців. Вона мала право продавати, а іноді й виробляти горілку, тому до неї обов’язково заходили ті, хто розпивав могорич. Не випадково корчма розміщувалася, як правило, в центрі села, біля торговельних рядів та місця проведення ярмарків. Цей старовинний заклад для продажу їжі та горілки відігравав і зовсім іншу функцію: був найважливішим осередком громадського і суспільного життя [6; 163]. Саме в корчмі збиралася мирська старшина для обговорення громадських справ. Нерідко шинок використовувався і для вирішення судових справ – винні селяни приходили до нього аби покаятись та сплатити штраф. У корчмі відбувалися обряди прилучення новонародженої дитини до кола односельців, прийняття хлопців до парубочої громади, яке супроводжувалося частуванням ними „співгромадян”; подальше зарахування парубків до гурту дорослих; ознаменування переходу ремісника-учня до статусу майстра тощо. Шинок був і своєрідним сільським клубом, куди приходили люди аби обмінятися інформацією, почути новини чи просто послухати кобзарів та бандуристів, які полюбили грати у корчмі. У холодну пору року в ній збиралися й на вечорниці і тоді також лунали пісні та відбувалися танці. А в престольні свята до неї приходили навіть сім’ями, оскільки жінкам не заборонялося відвідувати корчму, хоча вони визнавали за краще приходити туди із чоловіками.

Для чоловіків шинок слугував зручним місцем для укладання угод та проведення торгів: там завжди були люди, які погодилися б виступити у ролі свідків, до того ж була можливість відзначити владнану справу могоричем. У корчмі розв’язувалися спірні питання, у тому числі й за допомогою бійки. Адже, згідно зі звичаєвим правом, бійки на сходках та вулиці вважалися неприпустимими, проте їх дозволяли у корчмі та базарі. Якщо чоловіка образили на людях, він намагався заманити свого кривдника до шинку і там розправитися з ним кулаками. Щоправда, перед тим чоловік мав довести громаді свою правоту, коли ж таких доказів невинності у нього не було, бити кривдника йому не дозволяли.

Ці традиції селянської етики з часом руйнувалися. З них вивітрювався елемент доказовості, все більшого значення у розв’язанні спірних питань набувала сила. Шинок поступово асоціювався із злиднями та бідною. Недаремно в народі казали: „Де Бог церкву ставить, там дідько корчму”. Така трансформація традиційного шинку – колишнього осередку громадського життя та центру дозвілля людей – зумовлювалася не внутрішньою логікою його розвитку, а тим соціальним кліматом, який формували нові соціально-економічні відносини. З одного боку, вони породили полярність суспільства і, зокрема, різке розшарування громади, а з іншого – формували нові критерії права – силу грошей та влади.

У традиціях українського народу – відзначати мирне розв’язання спірних питань колективною трапезою. Ця традиція простежується з найдавніших часів, становлячи невід’ємну частину дохристиянських звичаїв. Пізніше вона перетворилася у бенкетування та пирування в складчину (від слова „пиро” – жито, звідки і пиріг, частування пирогами), які, проте, завжди пов’язані з культом, культовими обрядами. Як правило, колективні трапези присвячували окремим святам та святим, що відбилося у їх назвах: Микольщина, Іллющина, Михайлівщина, Покровщина. Історично склалося кілька типів колективних трапез: братчина (канун), свіча, престол, складка (зсипка), мольба і трапези з обітниці.

Із усіх названих тут колективних трапез чи не найдавнішими (вони чітко простежувалися у XVII-XVIII ст.) є трапези з обітниці та мольби, бо саме вони містять архаїчні елементи жертвопринесення й навіть тотемізму. В їх основі лежить звичай давати зарікання чи обітницю у разі хвороби – індивідуальні, коли йдеться про біду окремої людини або родини, і колективні – при загальній для громади біді.

Обітниця завжди давалася із певною умовою: „Якщо все закінчиться добре і для того, аби закінчилося благополучно, обіцяємо зробити...” В пам’ять святого покровителя

обіцялося принесення в жертву якусь тварину – вона називалася „приреченою твариною”. Її спеціально відгодовували на кошти, пожертвовані громадою; м'ясо тварини йшло на громадське частування, що відбувалося біля каплички або у дворі власника приреченої тварини. На місце трапези приносили з церкви ікони і здійснювали богослужіння з водосвяттям, після чого влаштовували застілля з пивом, а потім – хороводи з піснями.

Що стосується принципів колективного проведення дозвілля, слід зазначити, що скрізь по Україні ступінь контролю за дотримуванням часу роботи і відпочинку був досить високим. Існувала низка заповідних днів, коли не дозволялося працювати, або якщо і дозволялося, то тільки за певних умов. Традиція заповідних днів своїм корінням сягала давнини, вона була усталеною і добре відомою людям. Окрім того, громада періодично виносила питання про регламентацію їх норм на загальні збори.

Сходкою тримався порядок організації толок, найму в поденники, заходів, що мали розмаїття відтінків. Скажімо, на толоці дозволялося працювати у недільні та святкові дні, крім великих свят, але при цьому мало значення, скільки людей сходилося на толоку: якщо менше десяти, вважалося, що це не толока, а звичайна робота колективу родичів. Такі толоки у святкові дні не дозволялися, а тих, хто їх проводив, штрафували. Особливо суворими були санкції до толок, що влаштовувалися у святкові дні в зимовий період, тоді як у літній період, а надто під час жнив, громада дозволяла толоки зі збирання врожаю чи молотьби зерна. Не забороняла вона і поденні роботи під час сінокошу чи збирання врожаю: „Бог за це простить”.

В основі заборони на працю у великі свята лежали давні християнські й дохристиянські апокрифічні погляди. Один із них пов'язаний з уявленням про шкідливість усього, що має якесь відношення до виникнення життя. Не можна було, приміром, сіяти, бо сімба породжувала майбутній урожай; з цієї ж причини заборонялися статеві зносини. Але вмерти у велике свято вважалося благом, бо це знак того, що Всевишній забирає людину до Раю.

На малі свята (Юрія, Маковія, Спаса, Власія, Андрія, Катерини, Миколині святки та ін.) заборони були менш суворими. Проте людям рекомендувалися певні норми поведінки та регламент дій. Скажімо, на Петрівку можна було гуляти лише молоді, а дорослим людям – тільки наступного дня. Регламентація ж великих свят здійснювалася за деталізованим сценарієм. Наприклад, на Великодні свята жінкам вважалося за великий гріх готувати їжу (вони її мали готувати напередодні), так само як і непристойно ходити в гості. Навіть чоловікам, які завжди мали більше прав, дозволялося піти в гості лише через день, а разом із жінкою могли йти поздоровляти родичів та сусідів тільки третього дня. Взагалі статеві вікова сегрегація (відокремлення) – характерна риса традиційного суспільства.

Суто жіночим днем вважалася п'ятниця. Цього дня жінкам не можна було займатися жіночою роботою, пов'язаною з обробітком землі. Вважається, що витоки цього звичаю пов'язані з образом Параскеви П'ятниці – покровительки жіночої праці, святий день якої припадає саме на п'ятницю (у жовтні місяці). Пізніше день шанування святої Параскеви поширився і на всі інші п'ятниці, дванадцять з яких вважалися особливими. У різних районах вони пов'язувалися із різними святами, проте є декілька свят, загальних для України: відзначалась, наприклад, п'ятниця перед Благовіщенням, Різдом Христовим, на першому тижні Великого посту та ін. Із часом традиційно жіночий день п'ятниця стає ритуальним і для чоловіків, у міру того як образ П'ятниці узагальнюється, поступово ототожнюючись з матір'ю-землею. Чоловікам у цей день заборонялося працювати в полі – „щоб не запорошити матір-П'ятницю”.

Існувало також чимало інших свят, що відзначалися окремо жінками і чоловіками, парубками і дівчатами, дорослими і молоддю. Суто жіночими святами в Україні були Русалії, свято Колодія, Симона Зілото (Зільника), звичай „гонити шуляка”; „дівоchim гралом” вважалося свято Андрія [3]. Натомість день св. Катерини сприймався як суто парубоцьке свято. Молодіжними вважалися веснянки, „колодки на Масницю”, купальські свята, а також колядування та щедрування.

Отже, форми колективного дозвілля у традиційному українському суспільстві хоч і давали простір для самостійного прояву та ініціативи, однак були підпорядковані усталеним

нормам, що могли функціонувати лише в рамках та інтересах громади й інших громадських утворень. Відтак кожна форма проведення дозвілля, кожне велике чи мале свято мали своє обрядове тло, що надавало їм неповторності.

Примітки

¹ „Братчина” означає бенкет, що влаштовується в складчину, тобто общинний святковий бенкет.

² Об’єднання двох або декількох хазяїв для спільної роботи.

Джерельні приписи

1. Бабенко Н.Б. Інтеграція родинних традицій, свят і обрядів у форми культурогенної життєдіяльності сучасної сім’ї / Н.Б. Бабенко // Український соціум. – 2005. – № 1 (6). – С. 73-83.

2. Зеленин Д.К. Древнерусская братчина как обрядовый праздник сбора урожая // Сб. ст. в честь академика А.И. Соболевского, под. ред. акад. В.Н. Перетца. – Л., 1928. – С. 130-136.

3. Курочкін О.В. Громадський побут і звичаєвість / О.В. Курочкін // Культура і побут населення України / За ред. В.І. Наулка. – К.: Либідь, 1993. – С. 120-125.

4. Липец Р.С. Эпос и Древняя Русь / Р.С. Липец. – М.: Наука, 1969. – 302 с.

5. Попов А. Пир и братчины / А.Попов // Архив историко-юридических сведений, относящихся к России, изд. Н.Качаловым. – М., 1854. – Кн. 2. – Пол. 2. – С. 19-41.

6. Сироткін В. Свята громадських об’єднань / В.Сироткін // Українська минувщина (ілюстрований етнографічний довідник) / А.П. Пономарьов (кер.) та ін. – К.: Либідь, 1994. – С. 163-164.

Резюме

Розглядаються форми колективного дозвілля у традиційному українському суспільстві, їх роль у суспільному житті, регулюванні часу роботи і відпочинку тощо.

Ключові слова: колективне дозвілля, традиції, церква, майдан, свято, корчма, трапеза, обітниця.

Summary

The forms of the collective leisure in the traditional Ukrainian society, their role in the public life, work and rest time regulation are considered in the article.

Key words: collective leisure, traditions, church, majdan, holiday, tavern, collective meal, oath.

ОБРЯДОВІ ТАНЦІ У КАЛЕНДАРНИХ СВЯТАХ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН (ВЕСНЯНИЙ ЦИКЛ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТ.)

Танець відбиває характер народу і притаманний йому спосіб життя, що значною мірою визначається кліматом, географічним ареалом розселення тієї чи іншої етнospільноти.

Вплив природних умов на формування національних і регіональних особливостей обрядових танців східних слов'ян відзначають у своїх працях українські – В.Верховинець, А.Гуменюк, К.Василенко, М.Вантух, К.Балог, Д.Демків, А.Кривохижа, В.Шкоріненко, О.Мерлянова, російські – К.Голейзовський, В.Уральська, Р.Уразгильдєєв, М.Ельяш, білоруські – Ю.Чурко, Р.Череховська та інші дослідники. Однак у вітчизняному мистецтвознавстві радянського й пострадянського періодів ще не з'явилося жодної праці з порівняльного аналізу спричинених природними умовами відмінностей у композиції та змісті народних календарів і невід'ємних від них обрядових танців українців, росіян і білорусів.

Мета статті – виявити характерні особливості обрядових танців весняного календарного циклу у східних слов'ян.

Землеробські народи, до яких належать українці, росіяни та білоруси, створили свій календар, що визначав порядок життєдіяльності людини і був пов'язаний із циклами природи. Найдавніший східнослов'янський календар, зображений на глечикі IV ст. н.е., знайденому у селі Ромашки (Київської обл.) і розшифрований академіком Б.Рибаковим. Як довів дослідник, терміни язичницьких обрядових свят, визначені в календарі, зумовлені фазами розвитку хлібів, сонцем і періодом дощів [6; 87]. Календар із села Ромашки засвідчив той факт, що церковний календар, поширюваний на Русі з часів прийняття християнства, базувався на народному, пристосовуючи установлені язичницькі обряди до певних дат церковного календаря та надаючи їм нових назв. Прив'язки архаїчних свят до християнських в українських, російських та білоруських народних календарях не співпадають: „...Через різні кліматичні умови й особливості історичного розвитку одні й ті ж обряди у росіян, українців та білорусів виявились приуроченими до різних дат і свят. Так, українці ходили в поле дивитися паростки жита і здійснювали магічні дії, начебто здатні сприяти його подальшому росту, в Юр'їв день, а росіяни оглядали озимину й робили ті ж самі чи аналогічні магічні маніпуляції вже на Вознесіння. Деякі обряди у білорусів й українців (як і в багатьох європейських народів) пов'язані з Івановим днем (Іван Купала), у росіян були перенесені на Трійцю, а купальська обрядовість в останніх виявилася дуже здібненою” [7; 7].

Весняні обрядодії східних слов'ян розпочиналися із проводів зими (Масляна у росіян, частково – у білорусів, колодки, Колодій – в українців). Характеризуючи Масляну, В.Соколова відзначає, що її святкування припадає на другу половину лютого – початок березня, коли на більшій частині Росії ще владарює зима, тому на перший план висувається тема проводів зими, тоді як обряди, пов'язані із зустріччю весни, перенесені на більш пізній період. Назва Масляна („Масленица”) власне російська, пізня. Її поява зумовлена тим, що в цей час їли багато масляної їжі, насамперед – млинців („блинов масляных”). За назвою свята стали називати й антропоморфне зображення божества, котре проганяли; первісна назва цього уособлення зими, мороку і смерті була забута. Російські дослідники ставлять під сумнів ритуальний характер популярної, культової їжі росіян – млинців як символу сонця. Під час Масляної танцювали, однак танці були виявом святкового настрою, веселощів, не мали міфологічного змісту й жодного стосунку до весняних обрядових хороводів, які на російському ґрунті розпочиналися значно пізніше – на Семик-Трійцю [7; 11].

Українські колодки (від звичаю прив'язування колодки до ніг неодруженим хлопцям і дівчатам) та білоруська Масниця відзначалися значно скромніше, ніж російська Масляна, що

належала до найвеселіших національних свят. Серед обрядових елементів цих свят також відсутні обрядові хороводи, що знімає потребу їх детального аналізу в нашій статті.

Б.Єгоров в „Очерках по истории русской культуры” підкреслює, що не лише виробнича діяльність, а й майже всі особливості побуту російського селянина визначалися умовами відносно суворого клімату: „Календарний поділ річного циклу на чотири тримісячні частини (весна, літо, осінь, зима) більш чи менш співпадав із реальністю лише в південних районах країни, чорноземній зоні, – пише дослідник. – Що ж стосується середньої частини Європейської Росії, то там зима ще більше розширювала свої володіння. Північніше Москви весна розпочиналася фактично наприкінці квітня” [3; 352]. Коротке літо й північна природа зумовило своєрідну приглушеність забарвлення світу, в якому жив російський селянин, отже, сформували картину світу, яка більшою чи меншою мірою відрізнялася від картини світу в свідомості українського та білоруського селянина. „Не яскраво синє небо, а блідо блакитне... Не зелені, сині, чорні тони морів, озер і рік, а головним чином сірі, сріблясті, – відзначає дослідник. – Взимку все забарвлювалось, за винятком хвойних лісів, у чорно-білі, восени й навесні – в сірі: сірі поля, сірий ліс, пожухла трава, сірі дерев’яні будови (адже в російському селі не прийнято фарбувати будинки), навіть церкви часто зроблені із дерева й також виглядали сірими...” [3; 352- 353]. На думку Б.Єгорова, бліде, переважно сіре тло забарвлення природи й села вирішально вплинуло на природну естетику, якій, на відміну від української, не властиві яскраві барви. Дослідник твердить, що навіть поняття яскравості пов’язується в Росії не з різнобарв’ям (як в Україні), а із зимовою білизою, аргументуючи це твердження пушкінським рядком із 5-ї глави „Євгенія Онегіна”: „Все ярко, все бело было кругом” [3; 353].

Як доводять дослідники народної календарної обрядовості (українські – М.Грушевський, В.Гнатюк, Ф.Вовк, А.Пономарьов, В.Курочкін, С.Грица; російські – Є.Анічков, В.Пропп, М.Шереметьєва, В.Соколова; білоруські – М.Ярчук, Є.Романов, Ю.Чурко та ін.) зустріч весни складала в давнину у східних слов’ян комплекс, окремі елементи якого різною мірою збереглися у традиційних культурах українців, росіян та білорусів. Зокрема, закликання і зустріч весни, залежно від місцевості і кліматичних умов, припадало на різні календарні дати і здійснювалося по-різному, хоч мало і спільні риси. Так, закликання весни в українців та білорусів включало обрядові танці, у росіян „хороводи водили на Пасху, і з обрядами зустрічі весни вони не пов’язувались” [7; 76].

Зустріч весни розпочиналася в Україні дівочими піснями й заклинаннями, до яких, здебільшого від Великодня (22 березня ст. ст. – 4 квітня н.ст.) долучалися дівочі танки. Найвідоміші з них – „Просо”, „Кривий танець”, „Галя”, „Воротар”, „Мости”, „Парубок”, „Кроковеє колесо”, „Шум”, „Коструб”, „Подольночка”, „Мак”, „Заїнька”, „Перепілка”, „Жучок”, „Білозорчик” та ін.

У Західній Україні обрядові ігрові пісні називають гаївками, гаїлками, гагілками, ягілками, ягівками. На відміну від веснянок вони виконувалися переважно чи й виключно на Великдень: „...Гаївки грали три великодні дні аж до пізнього вечора; все це відбувалося біля церкви, а по закінченні, взявшись попід руки по четверо, хлопці й дівчата йшли з піснею від церкви через село на майдан; востаннє гаївки водили через тиждень після Великодня, у провідну (Поминальну) неділю...” [4; 126].

Характеризуючи українські танки, М.Максимович відзначав: „Ці українські ігрові веснянки – те саме, що у Великій Русі хороводи, про які й там у народі кажуть „танки водить”; і деякі з них – ті самі, що й на Україні: „Просо сеять”, „Мак сеять”, „Заюшка”, „Яшур”. Різняться вони тим, що у великоросійських танках чи хороводах беруть участь старі й молоді обох статей і водять їх від весни до зими, нерідко закінчуючи ними й інші народні свята; танки ж південноруські належать тільки дівчатам і весні, бо водять їх лише від Великодня до Зеленої неділі” [5; 36].

Заводійку українських веснянок називали „весняною березою”, а не хороводницею, як стверджував К.Василенко у підручнику „Український танець” [1; 16]. На суттєву різницю між українською „березою” і російською хороводницею вказує і М.Максимович:

„Великоросійськими танками керує окрема хороводниця, переважно літня жінка, нерідко вдова; українські ж танки водять самі дівчата, з яких попереду стає більш показна з себе чи більш спритна в іграх” [5; 36]. На думку М.Максимовича, назва „хоровод” взагалі „не пристає до дівочих танців”, хоч дослідник і відзначає поширену в Україні у першій половині ХІХ ст. моду на „московські, і особливо солдатські” пісні, за якої причини була досить добре відома ігрова пісня „Как у наших, у наших у ворот / Стоял девок хоровод” [5; 36-37].

Як доводить В.Соколова, весняна обрядовість найкраще збереглася у білорусів, хоча наприкінці ХІХ ст. її цілісний комплекс, у загальних рисах схожий на український, став руйнуватися: веснянки – пісні й танці – втрачали первісне обрядове значення, перетворюючись на звичайні молодіжні забави. Найзвичайніших втрат ігрова весняна обрядовість зазнала на російському ґрунті. Характеризуючи російський хоровод у Переяславському повіті Володимирської губернії (село Велика Брембола), В.Соколова, зокрема, відзначає: „...У першу неділю після Пасхи „справляли круг” (водили хоровод – О.Б.). У середині села дівчата ставали в коло, парами, всі в білих хустках, і йшли довкруг церкви проти (підкр. наше – О.Б.) сонця... Серед пісень, що при цьому співалися, тільки „Просо сеяли...” пов’язана з весняною обрядовістю, інші ж – ліричні й міські романси, наприклад „Люблю я гусарика...” тощо.

Як можна бачити, – підкреслює дослідниця, – заклинання весни у росіян збереглося лише в окремих місцях, переважно в західних і південних (найбільше відомостей із Калужської губ.). Але немає сумніву, що раніше цей обряд був поширений...” [7; 76-77].

Погоджуючись з останнім твердженням В.Соколової, відзначимо, що, з огляду на різні природні умови, весняна обрядовість на територіях Росії, України та Білорусії не могла бути і в епохи, що передували ХІХ століттю: відмінними були періоди б зачаткування обрядових хороводів, час їхнього тривання, віковий і статевий склад учасників, їхній одяг, взуття тощо. Ці та інші фактори впливають на манеру виконання, особливості пластичних рухів, темпоритм обрядових танців тощо. „В залежності від географічних і кліматичних умов, у відповідності з оточенням у кожного слов’янського племені складалися свої звичаї, порядки й життєві навики, – відзначав К.Голейзовський у відомій праці „Образы русской народной хореографии”. – Ті, що мешкали в холодніших місцях, одягалися тепло, отже, і жест їхній мав різко відрізнятися від жесту тих, які населяли тепліші місцевості” [2; 24]. Спокійним, статичним жіночим хороводом Росії, серед яких особливою уповільненістю вирізняються північні „ходюги”, властива плавність, повільні оберти голови та корпусу, лаконічність, скупість і суворість руху [9; 9]. Українські обрядові весняні танки характеризує порівняно вищий рівень розкутості, жвавості і легкості, що зумовлено, звичайно, не тільки відмінними кліматичними умовами, а й відмінностями у статусі жінки в українській і російській традиційних культурах.

Одним із найважливіших свят у народному календарі росіян була Трійця. За складністю й розмаїттям зокрема й архаїчних елементів семицько-троїцький комплекс співставний лише з Масляною, що знайшло своє відображення і на лубочних картинках ХІХ – початку ХХ ст., де обидва свята змальовували разом [7; 188]. Суттєвою відмінністю Семика – Трійці було те, що в комплексі обрядодій важливе місце посідали хороводи.

Аналізуючи мелодику російських семицько-троїцьких пісень, дослідники виділяють в них дві групи: одна, пов’язана з хороводами, іграми і плясами, вирізняється чіткістю ритмічних фігур; друга, пов’язана зі святковими ходами, має іншу ритмічну організацію [7; 208]. Це відображає характерні свята, в яких надзвичайно важливе місце посідали як танці й ігри, так і розмаїті ходи /„шествия”/ – до лісу, до берізки й назад, у поле, в село з берізкою, до річки, в яку вкидали ритуальну берізку й віночки. Під час свята берізку оспівувала /„опевали”/: „Завивайся, берізка, завивайся, кудрявая”; особливою популярністю користувалася ігрова пісня „Во поле березонька стояла”, виконувались „Веселая беседушка”, „Во лузях” та романси, частушки, ліричні пісні, не пов’язані, на відміну від хороводів, із міфологічним змістом свята.

Особлива популярність семицько-троїцького комплексу й Масляної в російській народній культурі пояснюється значною мірою тим, що обидва свята були легалізовані православною московською церквою і заохочувалися державою, котра намагалася перетворити їх на феномен імперської масової культури „для народу”. Семик – Трійця і Масляна з широким розмахом відзначалися не лише в російських селах, а й у містах, зокрема, Москві й Петербурзі; в час їх проведення організовувались ярмарки, балаганні вистави та інші розважальні дійства. Російські урядовці й церковники прагнули прищепити російські традиції відзначення Семика – Трійці та Масляної і на територіях України та Білорусі, що входили до складу Російської імперії, однак, діставши поширення у більшою чи меншою мірою зрусифікованих містах, свята не узвичаїлись передовсім в українській традиційній культурі XIX – початку XX ст., котра, руйнуючись під впливом низки чинників, усе ж зберігала риси національної своєрідності, цілісності і самодостатності.

Як відомо, основу троїцької обрядовості становить культ рослинності, що кристалізувався на ґрунті російської традиційної культури як культ берізки. Однією з найважливіших обрядодій семицько-троїцького комплексу було завивання берізки (на Семик) і розвивання (на Трійцю), а також плетення вінків, що супроводжувалось магічними обрядами й ворожінням про здоров'я членів родини, судженого для дівчини тощо. У ритуальних віночках водили хороводи, а потім кидали їх у воду. По тому, як пливли віночки, дівчата намагалися вгадати свою майбутню долю.

Таким чином, це російське свято увібрало ті елементи, які в українців та білорусів перенесені на літню купальську обрядовість. Із купальськими обрядами українців та білорусів споріднює російську Трійцю і звичай прикрашати деревце (в російській традиції – майже виключно берізку) стрічками, хустками, бісером (іноді роль берізки виконувала дівчинка – підліток). Довкруг берізки водили хороводи, а потім, „роздягнувши”, топили у водоймі. Молодіжний хороводний гурт на чолі з дівчиною – „берізкою” обходив житній лан, берізку ставили в полі, на лісовій галявині, посеред сільського майдану, біля церкви. Обряд пов'язаний із магією родючості. Слова пісень розкривали зміст обряду і порядок його проведення. Так, в одній із пісень, записаних у Московській губернії, в середині XIX ст., розповідається, що дівчата робили в лісі:

Становились девушки
Во свои круги,
Становили вино зеленое,
Пиво пьяное.

Стали ребятушки
Кушают яичницы,
А мы пойдем погуляем,
Свои веночки завьем [7; 209].

В іншій хороводній пісні дівчата співали, що мають в році лише одне свято – Семик, чи два – Семик та Трійцю:

У нас в году два праздника:
Семик до Троица.
Ай, лиле, да лиле,
Семик до Троица [7; 210].

Обрядове прикрашання деревця (інколи – берізки, як у Росії, частіше – тополі, клена, осики чи якогось ін. дерева) поширене й на територіях України та Білорусі, однак це не спричинило на ґрунті цих культур творення культу одного дерева як національного символу. Російський Семик в українській культурі характеризується як Русальчин (Русальний, Мавський, Навський, Нявський) Великдень чи тиждень [4; 513-514].

Весняний семицько-троїцький комплекс у Росії акумулює ті обрядові елементи, які в українській та білоруській традиційних культурах пов'язуються із літнім святом Івана

Купала, відзначеного у полянському народному календарі IV ст. до н.е. двома хрестами як найважливішого і найбільшого.

Отже, аналіз календарних весняних свят українців, росіян та білорусів XIX – початку XX ст. доводить, що обрядодії, зокрема, хореографічні, мали не тільки спільні риси, а й чітко виражені відмінності, значною мірою зумовлені специфікою природного середовища. Архаїчні язичницькі свята східнослов'янських народів прив'язані до різних дат спільного церковного (православного) календаря; не співпадають набір елементів і композиції весняних обрядодій. Різні кліматичні умови спричинили суттєві відмінності у часі проведення, тривалості, характері та манері виконання ігрових весняних танців.

Весняна обрядовість українців, росіян та білорусів позначена рисами національної своєрідності. Характерні відмінності, що виявляє народне хореографічне мистецтво трьох східнослов'янських народів у XIX – початку XX ст., дозволяє поставити під сумнів теорію „єдиного народу” Київської Русі, на якій базувалося радянське хореографічне мистецтвознавство, абсолютизуючи подібне й затушовуючи відмінне.

Джерельні приписи

1. Василенко К.Ю. Український танець: Підручник / К.Ю. Василенко. – К.: ІПК ПК, 1997. – 282 с.
2. Голейзовський К. Образы русской народной хореографии / К.Голейзовський / Общ. ред. и послесл. М.Левина. – М.: Искусство, 1964. – 368 с.
3. Егоров Б. Очерки истории русской культуры XIX века / Б.Егоров. – М.: Изд. „Языки русской культуры”, 2000. – С. 13-392 / Из истории русской культуры. – Т. V (XIX век).
4. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
5. Максимович М. Дні та місяці українського селянина / Михайло Максимович / Перекл. з рос., упор., передм. В.Гнатюка /. – К.: Обереги, 2002. – 189 с.
6. Рыбаков Б.А. Календарь IV века из земли полян / Б.А. Рыбаков // Советская археология. – 1962. – № 4.
7. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов: XIX – начало XX вв. / В.К. Соколова. – М.: Наука, 1979. – 286 с.
8. Уральская В.И. Этнические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства (на материале хореографии) / В.И. Уральская: автореф. дис... канд. философ. наук. – М., 1969. – 29 с.
9. Устинова Т. Беречь красоту русского танца / Т.Устинова. – М.: Молодая гвардия, 1959. – 112 с.
10. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор / Ю.Чурко. – Минск: Высшая школа, 1990. – 347 с.

Резюме

Розглядається специфіка обрядових танців у календарній святковій обрядовості східних слов'ян кінця XIX – початку XX століття (на прикладі весняного циклу).

Ключові слова: обрядовість, танці, календарний цикл, українське мистецтво, культурні взаємини.

Summary

The specific of ceremonial dances is examined in the calendar festive rite of east slavs of end of XIX – початку of XX age (on the example of spring cycle).

Key words: rite, dances, calendar cycle, Ukrainian art, cultural mutual relations.

СОЦІАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЕВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СТРУКТУРІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Формування нових суспільних відносин актуалізує дослідження проблем соціокультурної сфери. З одного боку, культура випробовує на собі вплив соціально-політичних і соціально-економічних механізмів, що формуються сьогодні. З іншого – культура сама помітно впливає на їх розвиток, є своєрідним соціальним каталізатором.

Активний вплив культури як життєво необхідного, соціального феномена розповсюджується і на дозвілля усіх категорій населення. Дозвілля потенційно і реально є часом для духовного розвитку особи, зміцнення етичного і фізичного здоров'я, вдосконалення творчих здібностей людини. Соціально значуще дозвілля не може існувати поза межами духовності, мистецтва, творчості, прагнення людей до саморозвитку і самоудосконалення. Воно органічно вбирає невід'ємні цінності сучасної культури, виражає корінні інтереси соціуму.

У сфері дозвілля перехрещуються інтереси особи і суспільства. Якщо людина сама не працює у сфері культури, не займається нею професійно, то вона фактично не має іншого часу, окрім дозвіллевого, для власного культурного волевиявлення. Для держави ж дозвілля є стратегічним і тактичним тимчасовим простором, в якому розміщуються ухвалені суспільством орієнтири, норми, традиції і механізми розвитку особистості.

Як соціальний феномен дозвілля унікальне. Тільки у його межах можливі реалізація і розвиток численних видів та форм культурно-дозвіллевої діяльності. З ним пов'язані надії на духовне формування людини. Потенціал культури стає більш значущим в умовах, коли сфера дозвілля все помітніше обтяжується антигуманними суспільними реаліями. Нівеляція культурних цінностей обертається зростанням злочинності, наркоманії, психічних розладів, руйнуванням здоров'я. Увесь хід суспільного розвитку численними прикладами підтверджує той факт, що якщо держава не піклується про організацію змістовного дозвілля громадян, то воно стає, в кращому разі, беззмістовним, у гіршому – кримінальним. Сфера дозвілля тоді перетворюється на своєрідний „накопичувач” соціальних проблем. Суспільна невлаштованість, втрата етичних і естетичних ідеалів, економічна нестабільність, уразливість соціальної захищеності негативно позначаються на вільному часі. Відомо, що у сфері дозвілля людина може займатися не тільки освоєнням, створенням, трансляцією культурних цінностей. Дозвіллева поведінка може мати як творчу, евристичну, прогресивну сторону, так і прямопротилежні – деструктивні, асоціальні, руйнівні, які можна назвати швидше акультурними, ніж культурними характеристиками дозвіллевої діяльності.

Для розуміння шляхів і закономірностей розвитку культури й культурно-дозвіллевої діяльності важливими є історичні аспекти аналізу проблеми. До того ж сучасне розуміння культури нерозривно пов'язане з активним формуванням у XX столітті культурології як комплексної наукової дисципліни. Підходи, що у зв'язку з цим містяться в культурологічних джерелах, і методи вивчення найважливіших соціальних феноменів, до числа яких, поза сумнівом, входить і дозвілля, стають своєрідним ключем вирішення як теоретичних, так і прикладних завдань культурології.

Проблематика формування культурного простору розглядалася на початку XX століття в працях таких учених, як Ф.Гребнер, Ф.Ратцель, Л.Фробеніус, В.Шмідт [4; 21-29]. Репрезентуючи культурно-історичну школу дифузионізму, зазначені особи розвивали ідеї розповсюдження культур, формування культурних кіл і сфер у певному просторовому вимірі.

Дозвілля і культурно-дозвіллева діяльність привертає увагу українських науковців лише в останні декілька десятиріч років. Відомо, що в XX столітті одними із перших дослідників культурно-дозвіллевої діяльності стали видатні державні, партійні, суспільні

діячі молоді Радянської Росії. У 1920-1930-і роки в промовах і працях А.Луначарського, Н.Крупської, М.Калініна, Е.Мединського, М.Петровського й інших висловлено низку принципових положень про сутність, призначення і функції, соціальну своєрідність дозвілєвого часу, його культурний потенціал. Надалі соціальну суть і природу соціально-культурної діяльності розглядають у своїх роботах В.Гагін, Д.Генкін, В.Дуліков, І.Ерошенков, А.Свердлов, А.Соломоник, Ю.Стрельцов, В.Туєв та ін.

Культурно-дозвілєву діяльність досліджують сьогодні М.Аріарський, Г.Бірженюк, О.Доронина, А.Жарков, Т.Кисельова, Ю.Красильников, М.Максютін, О.Марков, В.Новаторов, В.Тріодін, М.Ярошенко та інші. Проте існуючий досвід вивчення цієї сфери не може беззастережно претендувати на достатньо об'ємне і завершене дослідження. В більшості випадків автори обмежуються рамками одного з компонентів культурно-дозвілєвої діяльності, обирають як основний один (рідше декілька) з наукових підходів досліджень. Культурно-дозвілєва діяльність стає предметом вивчення різних галузей наук, зокрема, педагогіки, психології, соціології й ін., значно рідше - культурології. Спеціальна література страждає часом і суперечністю наукових позицій, не виправданим розмаїттям думок. Таким чином, проблема полягає в тому, що культура і дозвілля як соціальні феномени, часто вивчаються у відриві один від одного.

Культурологічні дослідження рідко співвідносяться з дозвіллям особи і соціуму, а дозвілєвознавчі – з концептуальними поглядами на культуру суспільства і особи. Ця обставина неминуче призводить до суперечностей між потребами практики в розвитку дозвілєвої діяльності і рівнем наукового осмислення найбільш ефективних шляхів і технологій збагачення культурно-дозвілєвої діяльності.

До сьогодні дозвілєва сфера в Україні асоціюється, головним чином, із клубами. Клубна система існує у декількох альтернативних формах. Є державні заклади клубного типу, розважальні комерційні клуби, самодіяльні клуби – об'єднання громадян за інтересами; корпоративні клуби, клуби сімейні, клуби, що об'єднують представників певних верств населення тощо. Такий стан певною мірою відображає тенденцію до природного культурного розшарування населення. У той же час сучасна клубна система відтворює реальну ситуацію духовного вакууму у суспільстві, що заповнюється сурогатними формами культури. Мова йде не стільки про формальні ознаки, скільки про змістовні аспекти клубного життя.

Попри розгалуженість клубної системи загальна кількість населення, що користується їх пропозиціями, реально зменшується. З одного боку – це є проявом симптому „культурної хвороби” усіх індустріальних країн – звуження кола повсякденного спілкування людини у соціумі та заміни „живих комунікацій” сучасними інформаційно-комунікаційними технологіями. З іншого – наслідком реального зменшення обсягу вільного часу, який можна було б присвятити культурному самозадоволенню; залежності рівня та якості культурних послуг від матеріальних можливостей людини; зменшення та стандартизації культурних потреб переважної кількості населення. Склалась парадоксальна ситуація: за наявності досить високого рівня освіченості населення, а відтак і потужного культурного потенціалу, рівень його культуротворчої активності знижується.

У той же час, поступово змінюється уявлення про зміст та роль культури у суспільстві. Хоча офіційно вона сприймається як галузь, ефективність діяльності якої оцінюється за кількісними показниками, усе частіше поняття „культура” використовується у якості показника можливості успішної самореалізації людини у будь-якій сфері: „політична культура”, „економічна культура” і т.п. Внутрішня потреба людини у самовизначенні та самоствердженні робить культуру в усіх її складових визначальним чинником стилю життя.

Сьогодні не тільки місце роботи, рівень освіти, добробуту, а й спосіб використання вільного часу стає елементом соціально-культурної ідентифікації особистості. Мова йде не лише про можливість користування престижними видами культурних послуг, а й про усвідомлення власної самотності у певному культурному контексті. По мірі того, як екзотичні дозвілєві пропозиції стають доступними усе більшій частині населення, зростає

попит на ексклюзивні види задоволення культурних потреб, що поступово призводить до реформування рекреативної системи, перетворення її на сферу творчості.

Зважаючи на те, що індустрія дозвілля, особливо розваг, як її найбільш популярного елементу, має інтернаціональний характер, конкретизація індивідуальних рекреаційних потреб може бути пов'язана з „націоналізацією” пропозицій: формуванням ринку культурних послуг, більш адаптованих до ментальних, соціальних, культурно-історичних особливостей країни або регіону. Неминучість диференціації дозвіллевих очікувань різних верств населення передбачає реорганізацію існуючих правових, економічних, організаційних принципів соціокультурної діяльності загалом. Але, одним із центральних елементів зміни парадигми існування рекреативної сфери є зміна ціннісного статусу таких понять, як відпочинок, розваги, дозвілля, позбавлення їх присмаку другорядності в ієрархії понять, що визначають рівень життя людини.

Культурна ситуація в Україні характеризується тим рівнем змістовної невиразності, який не дає можливості переконливо моделювати образ потрібного майбутнього країни. Напівзабуте, зплундроване обличчя радянського культурного устрою нагадує про себе неоукраїнськими паліативами: ідеологіями гучних програм і концепцій державної політики в освітній, інформаційній, культурній сферах; принципами та механізмами реального адміністрування в цих галузях. Симптоматичною є невизначеність правового поля культурної практики в умовах її стрімкої комерціалізації. Формування ринку культури, попри громадські очікування, не призводить до автоматичної деполітизації культури, оскільки держава залишається власником потужної інформаційної та соціально-культурної інфраструктури, а відтак і основним замовником культурного продукту. Разом із тим, дедалі очевиднішим є конфлікт ідеологічних інтересів політичних еліт та культурних настанов інших верств населення.

Відсутність реальної державної культурної політики, як системи цілеспрямованих заходів, не позбавило суспільство від публічної риторики про національні інтереси в галузі культури. На початку 90-х років XX століття основним гаслом владної гуманітарної програми було відродження української державності та культури. Позитивність цієї стратегії вичерпано головним чином у поновленні вітчизняного пантеону діячів культури минулого. Водночас, не відбулось радикального перегляду сучасної парадигми культурного розвитку України. Нав'язлива моноетнічна культурна стратегія суперечить реальній полікультурності населення України і поглиблює культурно-психологічне протистояння суспільства і влади.

Неефективність державного менеджменту в соціально-культурній сфері підтверджується намаганням влади взяти на себе роль захисника національно-культурних інтересів народу України. За відсутності чіткого усвідомлення цих інтересів вже перші кроки в цьому напрямі є, по-суті, спробами реставрації ідеологічних канонів недалекого минулого. Стихійна лібералізація культурного життя, що відбувалась протягом останнього десятиріччя, дедалі більше конфронтує із спробами адміністративного оживлення рефлексів масової свідомості радянських часів. Очевидним є те, що й ідея культурного відродження, і ідея захисту власного культурного простору акумулюють невизначеність пріоритетів розвитку культури України. Реалізація історично запізнаних рецептів модернізації культурного середовища має наслідком реструктуризацію системи субкультурних утворень, що склались наприкінці радянських часів. Державна система закладів культури сьогодні є організаційним стрижнем однієї з них.

Ситуація, що склалася у сфері дозвілля, як одній з головних сфер самореалізації людини, є досить показовою для загальної характеристики поточного культурного стану. З радянських часів поняття „культура” та „дозвілля” поєднувались, але не співпадали, так само як і поняття „культура” та „відпочинок”. Тому можна було розрізняти культурні та некультурні варіанти дозвілля. Одним із критеріїв вважалась масовість культурних заходів, як таких, що відповідають ціннісним настановам радянської людини. Серед найважливіших елементів організації дозвілля був клуб. Державна клубна мережа визначала рівень розвиненості соціально-культурного середовища того чи іншого регіону. Хоча офіційна

модель культурних потреб середньостатистичного відвідувача клубу не відповідала дійсності, все ж ці заклади відігравали свою позитивну культурницьку місію, особливо в сільській місцевості.

Аналіз об'єктивних умов, зовнішніх і внутрішніх, безпосередніх і опосередкованих стосовно діяльності установ культури показує, що об'єктивні зовнішні умови переломлюються у свідомості індивідів і груп, опосередковуються їхнім досвідом, інтересами, настановами і виступають уже як внутрішній фактор, що безпосередньо бере участь у культурно-дозвілєвій діяльності в якості реальної практичної свідомості. Цей фактор є внутрішнім у тому змісті, що соціальні процеси, які відбуваються поза культурно-дозвілєвою діяльністю, відображаються у свідомості відвідувачів [1].

Безумовно, вплив об'єктивних факторів на трансформацію культурно-дозвілєвої діяльності нерівнозначний. Серед факторних навантажень, що позитивно впливають на технологію культурно-дозвілєвої діяльності, більш високий рейтинг мають демократизація суспільства, свобода особистості, тому що це ті фактори, які виникли в процесі переходу нашого суспільства до ринкових відносин.

Демократизація означає поворот від відомчих нестатків і інтересів до потреб суспільства, особистості, подолання безликої однаковості діяльності установ культури, змісту, форм і методів, створення умов для їх варіативності і поліфонічності; розкріпачення суб'єктно-об'єктних відносин, перехід від зв'язків субординації до зв'язку співробітництва, відкритості. Виявлення впливу об'єктивних умов на технологію культурно-дозвілєвої діяльності допускає визначення об'єктивного стану соціального середовища; рівня суспільної свідомості, який відображає умови їхнього життя, специфічні особливості сприйняття й оцінку дійсності.

Об'єктивні умови утворюють можливість для закріплення і подальшого розвитку суспільної свідомості, перетворення знань у переконання, а через них - у позитивне соціальне поведіння, творчу діяльність і активність в усіх сферах життя. До числа довгостроководіючих об'єктивних умов, які впливають на трансформацію культурно-дозвілєвої діяльності, належить припинення падіння культури населення.

Однак перераховані й деякі інші умови знаходяться в постійному розвитку, який утворює різні об'єктивні можливості для технологи культурно-дозвілєвої діяльності. Зміни в структурі й динаміці об'єктивних умов означають, що на технологію культурно-дозвілєвої діяльності впливають нові фактори, відбувається модифікація раніше діючих [1].

Таким чином, у наш час відбувається розвиток позитивних тенденцій зі створення культурно-дозвілєвого середовища, адекватного сучасним соціально-культурним потребам суспільства. Сучасні культурно-дозвілєві центри повинні стати носіями цілісного культурно-дозвілєвого середовища. А воно, у свою чергу, буде позитивно впливати на характер і зміст усієї діяльності з організації дозвілля і викликати в людей потребу активної участі в ній.

Джерельні приписи

1. Бочелюк В.І. Дозвіллєзнавство: Навчальний посібник / В.І. Бочелюк, В.В. Бочелюк. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с.
2. Горбатова И.М. Деятельность клубов /Аналитический обзор / И.М. Горбатова, А.В. Каменец. – М.: ГИВЦ МК Р.Ф., 1994. – 35 с.
3. Грушин Б. Творческий потенциал свободного времени / Б.Грушин. – М.: Профиздат, 1990. – 153 с.
4. Демченко А. Некоторые проблемы современного развития культурно-досуговой деятельности и народного творчества / А.Демченко // Культурно-досуговая деятельность и народное творчество. – М.: ГИВЦ МК. Р.Ф., 1996. – 49 с.
5. Ерошенков И.Л. Культурно-досуговая деятельность в современных условиях / И.Л. Ярошенков. – М.: МГИК, 1994. – 69 с.

6. Каменец А.В. Деятельность клубных учреждений в современных условиях: Учеб. пособие / А.В. Каменец. – М.: МГУК, 1997. – 141 с.
7. Ключко Е.М. Центры досуга: содержание и формы деятельности / Е.М. Ключко // Центры досуга. – М.: НИИ культуры, 1987. – С. 31-33.
8. Петрова З.А. Методология и методика социологических исследований культурно-досуговой деятельности: Учеб. пособие / З.А. Петрова. – М.: МГИК, 1990. – С. 92-108.
9. Піча В.М. Культура вільного часу (філософсько-соціальний аспект) / В.М. Піча. – Львів, 1990. – 29 с.
10. Фомичева П.Н. Современные социологические теории социального времени. Научно-аналитический обзор / П.Н. Фомичева. – М., 1993. – 254 с.
11. Цимбалюк Н.М. Інституціональна модернізація культурно-дозвіллевої сфери в Україні: дис... д-ра соціол. наук, спец. 22.00.04. – соціологія / Н.М. Цимбалюк. – К., 2005. – 375 с. – Бібліогр.: С. 340-375.

Резюме

Розглянуто сутність культурно-дозвіллевої діяльності в умовах сьогодення, акцентовано увагу на важливості використання дозвіллевих технологій в сучасних умовах.

Ключові слова: дозвілля, культурно-дозвіллева діяльність, індустрія розваг.

Summary

Essence of kul'turno-dozvillevoy activity is considered in the conditions of segodennya, attention is accented on importance of the use of dozvillevikh technologies in modern terms.

Key words: leisure, kul'turno-dozvilleva activity, industry of entertainments.

ВІД ОБРЯДУВАННЯ ДО УРЯДУВАННЯ

Система цінностей, українського народу має розгалужену будову, одним з елементів якої є обрядовість. Тому цілком природно, що до обрядів упродовж століть не згасає інтерес фахівців низки наукових дисциплін та різних видів мистецтва – культурологів, етнографів і фольклористів, істориків культури і мистецтва, соціологів культури, режисерів масових свят та ін.

У сучасних умовах дослідження народної обрядовості стає особливо актуальним. Зокрема і з'ясування історичної еволюції форм та змісту українських обрядів постає як важливе наукове завдання. В активі науковців значний доробок – детальні описи обрядових дійств, систематизованих за типами обрядів, ареалами, часовими інтервалами. Розроблено відповідний, досить повний категоріально-понятійний апарат. З'ясована функціональна динаміка обрядів у різних культурних контекстах. Ідентифікуючи обрядові групи з різними історичними періодами розвитку України, науковці здійснюють реконструкцію „духовного космосу” наших предків на тій або іншій часовій глибині. І навіть поява ряду публікацій з цього питання не могла охопити всієї багатовимірності та глибини звичаєво-обрядової культури України. Проте цілісної картини еволюції української обрядовості все ще бракує. Крім того, бракувало саме теоретичних розробок із питань обрядовості та суті звичаєвого права.

Джерельну базу дослідження з означеної проблеми становлять роботи І.Франка [8], П.Чубинського [9], А.Яковліва [10], О.Єфименко [5], В.Ключевського [7], М.Грушевського [4], І.Крип'якевича [6] та сучасних культурологічних досліджень С.Безклубенка [2], М.Гримич [3], Б.Бачури [1] тощо.

Сучасні наукові дослідження дають можливість припустити, що вже первісний людський колектив в міру його виходу за межі загальнобіологічних інстинктів, починає утверджувати систему нормативної регуляції життя.

Словом *обряд* означувалось певна послідовність операцій при виконанні спільної роботи, реальної чи уявної. Корінний смисл, або технологічне значення його, збереглося в добре відомому терміні наряд: це віддієслівний іменник, що вживався для загального означення виробу: це те, що зроблено, вироблено.

Уряд – суспільний „виріб”, „утвір”, „пристрій” для урядування, тобто налагодження, облаштування – *обрядування суспільного життя*. Подібно й порядкування на землі (грунті) означувалось дієсловом радити (обрядити) землю: обрядити >о(б)радити >о(б)ра(ди)ти, орати. Відтак збереглися й назви інструментів обробітку поля радло (radlo – у чехів, ра(д)ло – українців), звідси ж – оранка, орач (сербо-хорв. – ratar, zemljoradnik – землероб), рілля (польськ – rola, звідси rolnik (землероб, орач) та rolnictwo (землеробство). В сучасних індоєвропейських мовах (слов'янських, романо-германських, похідних від санскриту) знаходимо безліч однокореневих слів (*рада і уряд, рядно і раджа, ратуша, ратифікація, бундесрат і самоврядування, наряд і ря(д)жені, заряд і спорядження...*). *Дати раду* (чомусь) означає по-українськи зовсім не „посоветувать” (рос.), а – *зробити* [2; 15].

Обряд – соціально-культурне явище, за визначенням В.Ключевського, своєрідний суспільний „пристрій” (агрегат)”. Далі він відзначав: „Для свідомості досить певного зусилля думки й пам'яті, щоб збагнути й запам'ятати істину. Але цього мало, щоб зробити істину керівницею волі, наставницею життя цілих суспільств. Для цього треба зодягти істину у форми, в обряди, в цілий пристрій, який безперервним потоком належних вражень приводив би наші думки в певний порядок, наше почуття в певний настрій, довбав би й розм'якшував би нашу грубу волю й таким чином, через перервні справи й навички, перетворював би вимоги і істини у звичну реальну потребу, в довільний потяг волі” [7; 290]. „Обряд, – на

думку С.Безклубенка, – унікальний і нічим незамінний засіб фіксації досягнень людської спільноти у налагодженні свого співжиття”, своєрідна „форма суспільної свідомості” [2; 17].

Пізніше, коли праця набула сучасних технічних ознак, первісна навчально-практична мета того чи іншого обряду забулася, однак виховна та емоційна залишилися. В.Ключевський трактує поняття обряду: „обряд – це свого роду фонограф, у якому застиг моральний момент, що колись викликав у людях добрі діла і почуття. Цих людей давно нема, і момент відтоді не повторився, але за допомогою обряду, у який він заховався від людського забуття, ми в міру бажання відтворюємо його і за ступенем своєї моральної сприятливості переживаємо його дію. Із таких обрядів, звичаїв умовних відносин і пристойностей, що в них відлились думки і почуття, які виправляли життя людей і служили для них ідеалом, поступово шляхом коливань, суперечок, боротьби і крові склалось людське життя” [6; 290].

„Обряд – справді унікальний і нічим незамінний спосіб фіксації досягнень людської спільноти в налагодженні свого співжиття: форма суспільної свідомості”. І далі, обряд ... початково був ефективною формою організації зусиль для досягнення спільної (суспільної) мети (чи то вполювати хижого, хитрого, могутнього звіра, чи то впіймати не вловиму рибу, чи звести громадську споруду, чи обробити вчасно поле). Колективні „ділові ігри” наших далеких предків, будучи не чим іншим, як своєрідними „технологічними формулами” влаштування спільних справ, почали відігравати разом з тим важливу роль у справі фіксації та консервації суспільного досвіду, ставали своєрідною школою суспільного самоврядування [2; 15].

З часом обряд, як „ділові ігри” предків, поступово, в міру того, як винаходились більш ефективні засоби фіксації суспільної свідомості – передусім писемність, – зводиться до формального набору символів (жестів, рухів, текстів і т.д.), які лише імітують дії, що були (чи тільки видавались людям) найбільш доцільними й ефективними. Отож обряд – „самодіяльний агрегат”, складовими частинами якого є люди і який діє безперервно.

В українській обрядовості часів Київської Русі виразно виділяються три групи обрядів: 1. так звані „виробничі”, тобто ті, що тісно пов’язані, по суті вже органічно „вплетені” в процес реального виробництва, матеріальних умов життя; 2. так звані „магічні”, тобто ті, що уявно пов’язані з процесом забезпечення реальних умов життя; 3. так звані „соціальні”, тобто ті, що пов’язані і безпосередньо впліталися у процес улагодження (урядування, обрядкування) громадського життя.

Таким чином, процес улагодження (урядування, обрядкування) громадського життя міг здійснюватися через основне і найважливіше джерело українського права – неписане звичаєве право, що утворилося шляхом постійного дотримання протягом віків народних звичаїв та підпорядкування звичаєвим правилам правного життя й побуту.

Характерною особливістю українського звичаєвого права є його обрядова різноманітність, надто багата в царині процесуального права, що вимагає найбільшої активної чинності. Майже не існує процесуального акту чи інституту, які б не мали свого питомого обряду-символу. Здавна встановлені, ці обряди незмінно й точно у всіх деталях виконуються протягом віків і дійшли до нас у повному і систематизованому вигляді завдяки писемній фіксації їх у „Руській правді” – Ярослава Мудрого. Складена на початку XI – наприкінці XII століття (найдавніший список – із XIII ст. – видатна історична пам’ятка нашого народу, найперший кодекс звичаєвого права серед слов’янських народів та один із перших серед індоевропейських).

А.Яковлів, досліджуючи звичаєве право українців, відмічав, що завдяки обрядам, які він назвав обрядами-символами, у народі відбувалося закріплення і передача звичаєвих норм. Відомості про діяльність судів із доби звичаєвого права свідчать, що не тільки судді, а й сторони та громада під час судового процесу виявляли досконале знання звичаєвого права, цитуючи правні звичаєві норми, переказуючи їх зміст у стислих реченнях. Шляхом постійного вживання протягом тривалого часу ці речення перетворилися в стислі, але надзвичайно змістовні, красномовні формули, в яких викристалізувалися основні принципи звичаєвого права й народної правосвідомості.

Судовий процес часів Київської Русі виступав основною формою самоуправління (самоурядування), і був обставлений цілим рядом обрядів. А роль суду в цьому процесі зводилась до проголошення вироку та накладення кари. Решту справи здійснював позивач. Позивач мав право припинити слідство на будь-якому етапі, пробачити провину злочинцю або покарати його – позбавити майна, свободи або й навіть життя чи помилувати. Головна ініціатива в слідчому процесі належала потерпілому позовникові. За доби „Руської Правди”, в Литовсько-Руській державі, та ще й за доби Гетьманщини скривджена особа сама розпочинала процес, проводила слідство й ставала перед судом із готовим обвинуваченням, із позваним-винним, якого приводила до суду, з доказами і свідками. Роль суду обмежувалася тільки проголошенням санкції та накладанням кари. Розпочати процес і довести його до кінця чи припинити, покарати шкідника чи пробачити провину, позбавити життя, майна, свободи чи помилувати його та задовольнитись певним відшкодуванням — залежало від волі позовника (в тих випадках, коли суд визнавав домагання позовника слухними). Роль судових органів в українському процесі була зведена до мінімуму, до певного контролю над виконанням сторонами процесуальних правил та обрядів й до одержання гривни на користь князя й судових полатків на користь суду. Суди лише „допомагають” сторонам і за це одержують винагороду „от всьх тяж, кому можуть” (арт. 99 „Руської Правди”), документ 1510 р. зазначає, що судовий полаток „дьцькому” належить тільки тоді, коли він стороні „право зводил и свел” і „суд конец тому вчинил” (Литовська метрика, ч. 44). Такий характер давнього процесу відлова, — процесуальні акти й інститути, утворені звичаєвим правом: *гонець слідом, свод, сочення, заклик на торгу, рота-присяга, лице тощо*. Всі ці акти супроводились різноманітними обрядами-символами.

Наведемо приклади. Якщо відбувалося вбивство, крадіжка чи інший злочин або пошкоджувалося майно постраждалий, в першу чергу розшукував сліди, які міг залишити злочинець. По-друге, запрошував свідків, зазвичай близьких сусідів або інших — „чужих добрих (віригідних) людей”, з „купою” починалося „гонення сліду” (з XVI ст. звалася „гарячою копою”), вирушаючи туди, куди вів „слід”. Коли „слід” приводив до хати чи отари, тоді „купа” закликала власника дому „слід одвести від себе”, тобто відвести підозру, вказавши на винного або вказати на „слід”. Хто відмовлявся „відвести слід”, вина падала на нього, постраждалий мав право „потрусити”, і якщо при „трусі” знаходив „лице” (вкрадені речі), тоді „купа” брала „лице”, винного і рушала до суду. Це міг бути княжий двір — за доби „Руської правди”, а пізніше — на „копний двір”, а ще пізніше — міський суддя. Якщо підозрілий відводив від себе „слід”, потерпілий із „купою” йшли далі „слідом”, поки не знаходився винний. У випадку, коли „слід” приводив до чужого села, тоді „купа” кликали представників села, вимагаючи видати винного або „відвести слід”. Якщо „село” відмовлялося видати винного, платило „татьбу” (винагороду) постраждалому і „продажу” (гривну) князеві чи судові. Коли ж „гонення сліду” не давало наслідків, „губився слід”, або коли він виводив на „битий шлях” (гостинець) і втрачався, у такому випадку постраждалий вживав інші засоби: „закликати на торгу”, тобто прилюдно розповісти про свою кривду, розпитувати людей, найняти „сока” — особу, що могла подати корисні відомості і допомогти, зібрати „копу” (копний суд), звернутися до „копи” приблизно з таким закликом: „Як би ся кому трапило кого спіткати тої ночі або чути від кого, повідайте, лиха таїте, бо кожному шкода не мила” [10]. Якщо „слід” не було знайдено, „сок” не погодився, а люди на копі не дали відомостей, а постраждалий тривалий час не міг знайти свого кривдника, справа закінчувалася.

Траплялося, що постраждалий знаходив худобу, коней, зброю або інші вкрадені речі вже після припинення справи. Норми звичаєвого права, записані в „Руській Правді”, забороняли самосуд, відбирання силою; для цього був встановлений певний процесуальний обряд, що звався *сводом*. Скривджений при свідках звертався до крадача і вимагав доказу правного утримання їх („где еси взял?”); за доказ вважалося визначення особи, від якої посідач здобував речі. Тоді йшли всі разом — постраждалий, свідки й посідач — до попереднього посідача — „своду”, „заводці” — вимагаючи від нього такого ж доказу. Обряд

„своду” подібний до *гонения* сліду, з тією різницею, що при своді йдуть не по сліду, а по „сводах”, „заводцях”, до яких перейшли крадені речі. Ведення своду припинялося вже на „третьому своді”: третій посідач мусив крадену річ віддати постраждалому без заперечень і відшкодування, але цим актом набував право шукати „свого шкодника” у подальших сводах. Обряди „гонення сліду”, „своду” були включені до Литовського статуту, що виконувалися в копних і козацьких судах.

Лице (*corpus delicti*) відіграло велику роль у звичаєвому праві. Лице само по собі вважалося як доказ-символ, з яким були пов’язані численні обряди. Наприклад, хто впізнав вкрадену в нього худобу мав право і повинен був раніше, ніж „лице”, подати до суду. Позначити (речі чи худобу) якимись певними знаками (зазвичай у скотини, коней тощо зрізували вухо, у птиці надрізували крила або лапки тощо).

Обряд „личкування”: іноді цей судовий процес звався „поличчям”, „обліком”. Вкрадені речі позначувалися іншими способами: наприклад, „кадовб меду” надписували, підрізали „поли” в особи, спійманої на адюльтері, вимазували дьогтем ворота особи „ганебної” поведінки тощо. За „лице” вважали рани на тілі, що свідчили про „кгвалт”, напад, бійку. Звичаєве право вимагало, щоб ще до суду „лице” було показане „діцькому”, візові, возному (допоміжні судові органи), а в день суду було принесене чи привезене і показане суддям. Цей обряд був настільки складним, що, як видно з судових актів XVI-XVII ст., позовник мусив по кілька разів „оказувати лице” суддям. З одного судового акту 1520 р. довідуємося, що скривджена пані Чижова мусила везти на суд панів-ради до Вільна та „ставити” в неділю, вівторок, четвер і п’ятницю перед судом, який відкладався з дня на день, „своїх битих і ранених слуг і трупи забитих насмерть”. На копному суді ставили і „оказували”: шкапу крадену, кадібєць меду, м’ясо вєпра й шкуру яловиці, вола посіченого (на віз уложивши), вєпрів забитих [10].

В українському процесі здавна вживався особливий спосіб доказу своєї правоти у формі обряду – *закладу*: позовник чи позваний для доказу свого права ставив перед судом заклад, інша сторона могла прийняти або не прийняти цей заклад, у першому випадку змагання сторін зосереджувалося на праві стверджені закладом, у другому випадку виграла справу сторона, що ставила заклад. За доби „Руської Правди” заклад звався „метанієм”, пізніше – „видачкою”, „закладом”. Як і „лице”, заклад мав свої обряди-символи: сторона, що ставила заклад, клала перед суддями шапку („метала”, „кидала шапку”), промовляючи, що коли вона свого права не доведе, то втрачає заклад, який *in specie* клався під шапку (найчастіше гроші, іноді інші предмети), в деяких випадках обряд ставлення шапки символізував заклад „голови”, тобто життя та усього майна. Якщо протилежна сторона приймала заклад, „приставляла” шапку. Кінцевим моментом обряду було піднімання шапок віжем, возним. Замість шапок в особливо важливих випадках приставляли „ногу до ноги”, „гомілку до гомілки”, внаслідок чого в старовину відбувався між сторонами судовий герць [10].

Акт присяги також мав свої обрядові дії. Якщо одна із сторін „бралася право піднести”, тобто присягти, а друга на це погоджувалася, тоді ця остання повинна була свого супротивника „вести до присяги”, зазвичай до церкви, де відбувався акт присяги (з тих часів і дотепер зберігся термін „приводити до присяги”). Невиконання обряду вело до припинення процесу і виправдання сторони, яка виконала обов’язок. В обов’язок сторони, що вела до присяги, лежало замовити священика, відчинити церкву, виготовити текст присяги (роту). В тих випадках, коли обидві сторони „бралися до присяги” і суд визнавав за ними це право, кидали жеребок („лес”), який визначав, кому складати присягу, а кому вести до присяги [10].

Виконання обряду *повоання* проводилося в кримінальних справах. Складався він із того, що судовий урядник (віж, возний) разом із родичами вбитого вивозили труп на базар чи до замку, або возилися по вулицях міста оголошуючи („волаючи”), хто вбитий і хто його убив. Другий варіант обряду складався з того, що спійманого вбивцю приковували до труни вбитого, залишаючи його в такому стані до поховання. Виконання цього обряду за часів Гетьманщини засвідчено судовими актами Полтавського й Чернігівського полкових судів

1700 і 1783 рр. Екзекуція судового вироку також супроводилася певними обрядами (особливо при покаранні різними ганьбливими карами), наприклад, вішанням уздечки, хомута на шию конокрадам та виставленні їх на прилюдне осміяння, вішанням на шию крадених речей і тощо (засвідчено, що цей обряд виконувався в Україні ще й у 1917-1920 рр.).

У системі злочинів і покарань „Руської Правди” одне з центральних місць належало звичаєвим обрядам. Народні звичаї у формі закону гармонізували правові відносини у Київській Русі, а пізніше й українців. Стверджуючи силу і значення правових принципів, утворених минулими поколіннями українського народу, вони допомагають творити нові принципи, нові норми для прийдешніх поколінь. Така різноманітність, змістовність, образність обрядовості надає звичаєвому праву українців характеру життєвості і публічності, співучасті в ньому широких кіл громадськості, а не тільки зацікавлених безпосередньо осіб. Нарешті, обрядовість і символізм звичаєвого права допомагає зберегти в народній пам’яті звичаєві норми, засвідчуючи правильність уживаних звичаїв.

Джерельні приписи

1. Бачур Б. Інститут спільної власності у звичаєвому праві України X – поч. XIX століть / Б.Бачур // Вісник Львів. ун-ту. Серія Міжнародні відносини. Вип. 3. – 2001. – С. 179-181.
2. Безклубенко С. Етнокультурологія. Критичний аналіз наукових засад / С.Д. Безклубенко. – К., 2002. – 354 с.
3. Гримич М.В. Інститут власності у звичаєво-правовій культурі українців XIX – початку XX ст. / М.В. Гримич. – К., 2004. – С. 11-25.
4. Грушевський М. Звичайна схема „руської” історії і справа раціонального укладу історії східного слов’янства / М.С.Грушевський // Визвольний шлях. – 1995. – № 2. – С. 10.
5. Ефименко А. Исследования народной жизни / А.Я. Ефименко. – Вып. 1. – Обычное право. – М., 1884.
6. Історія української культури / За загал. ред. І.Крип’якевича. – 4-те вид., стереотип. – К.: Либідь, 2002. – 656 с.
7. Ключевський В. Курс русской истории / В.О. Ключевский // Сочинения: В 8-ми т. – Т. 3. – М.: Госполитиздат, 1957. – 426 с.
8. Франко І. Матеріали для изучения общественных идеалов украинского народа в Галиции // Франко І. Повне збір. творів: У 50 т. – Т. 44. Кн. 1. – К., 1984. – С. 134-135.
9. Чубинский П. Очерки народных юридических обычаев и понятий в Малороссии / П.Чубинский // Записки Русского географического общества по отделению этнографии. – СПб., 1869. – Т. II. – С. 679-715.
10. Яковлів А. Українське право / А.Яковлів // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С.В. Ульяновська; Вст. ст. І.М. Дзюби; Перед. слово М.Антоновича; Дод. С.В. Ульяновської, В.І. Ульяновського. – К.: Либідь, 1993. – С. 222-236.

Резюме

Подається визначення та тлумачення такого соціокультурного феномену як обряд. На основі історичного, етнографічного матеріалу аналізуються особливості, роль, зміст і специфіка обрядів на прикладах звичаєвого права періоду Київської Русі.

Ключові слова: обряд, обрядовість, звичаї, звичаєве право.

Summary

Given determination and interpretation such sociokul'turnogo the phenomenon as a ceremony. On the basis of historical, ethnographic material features, role, maintenance and specific of ceremonies, are analysed on the examples of ordinary right for the period of Kievan Russia.

Key words: ceremony, rite, consuetudes, ordinary right.

ІСТОРИЧНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ НОНКОНФОРМІЗМУ В ПОСТТОТАЛІТАРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Явище нонконформізму достатньо аналізується в сучасних мистецьких, політологічних, соціологічних, культурологічних та філософських виданнях посттоталітарних держав колишнього СРСР. Проте, історичні та філософські передумови його виникнення, а також специфіка українського нонконформізму висвітлені ще не належно.

В одній зі своїх статей „Подолання тоталітаризму як проблема: спроба орієнтації” С.Аверинцев уперше сформулював нове явище, для якого немає аналогій в людській історії – імператив „подолання” свого минулого, „тобто систематичної критики поведінки не тих або тих провідників нації, але цієї нації в цілому”: „Vergangenheitsbewältigung”, „подолання” тоталітарного минулого, – це завдання, що теоретично стоїть перед усіма народами з тоталітарним досвідом, хоч на практиці, як бачимо, береться до відома далеко не всіма. Один з уроків, що їх винесли з аналізу тоталітарних безумств, полягає в тому, що безумством є будь-яка система розмірковувань, коли вона стає некритичною щодо себе. Для будь-якого критицизму справа честі передусім – тверезий погляд на себе” [1; 6].

Для української історії в цілому і, в контексті нашої проблематики зокрема, сформульований С.Аверинцевим імператив „подолання” й зокрема тоталітарного минулого – особливий імператив, оскільки саме він стає головним в осмисленні процесуальної глобальної деструкції історичної тяглості української нації в часі, історичної, геокультурної та психологічної руйнації її просторового буття, що вплинуло на з’яву нонконформізму, окреслило його генетичні виміри і сформувало його багатоліку форму буття в культурі – історичну, політичну, філософську, мистецьку, антропологічну, психологічну, естетичну та ін.

Імператив „подолання” тоталітарного минулого – головний фундамент, на якому буде свою філософію український нонконформізм. Це не лише антикультівська критика як ширма, за якою ховалося глибинне неприйняття радянської комуністичної несвободи, що й сформувало політичне дисидентство, а в ширшому сенсі – українська форма світового антикомуністичного руху, яку втілило покоління шістдесятників. Якщо виходити з погляду на нонконформізм як фактор реанімації правдивої історії, то проблема національної, культурної та політичної ідентифікації України через „реалізацію національної атрибуції фактів української культури” [2; 62], що є предметом аналізу сучасних українських науковців, актуальна і в контексті цього дослідження.

Згідно з теорією іспанського письменника і філософа Мігеля де Унамуно, є „дві історії” народу – „зовнішня”, тобто офіційна, відповідно кон’юнктурна, і „внутрішня”, або як артикулює її дослідник – „інтраісторія”, тобто правдива історія нації¹. Упродовж усієї історії України ці дві моделі взаємо перетиналися, але під тиском політичних обставин, які визначали хід не лише історії, й культури в цілому, першість „зовнішньої”, тобто кон’юнктурної, й визначила українську історію.

У „Промовах до німецької нації” Йоган Готліб Фіхте (1762-1814 рр.), учень Канта, перший ректор заснованого 1809 року Берлінського університету, філософ і патріот, який висунув доктрину пангерманізму, закликаючи націю до опору Наполеонові, писав: „Те, що втратило самостійність, втратило разом із цим і змогу втручатися у плін часу та визначати його зміст... цей час і воно саме разом зі своїм періодом будуть усунені чужою владою, яка керуватиме його долею; відтепер воно взагалі не має свого відліку часу, а рахуватиме роки відповідно до подій і періодів інших народностей і держав [...]. Звідси випливає, що засіб порятунку – у вихованні нації, чиє життя згасло і стало додатком до чужого життя, ... що я пропоную як єдиний засіб, аби зберегти існування німецької нації [...]. Всезагально має бути вироблений міцний і певний дух, про який раніше йшлося як про єдино можливий

підмурівок для добре влаштованої держави” [3; 127-128]. Зв’язок „народу” зі своєю „органічною державою”, на якому категорично наголошував Й. Фіхте і який був заклик до цілої нації, в Україні був нещадно викоренений. „Чужа влада” визначала хід української історії, а Україна втратила самостійну „змогу втручатися у плин часу” – світового, як частина Європи, і власного – національного.

Історичні та філософські фактори прямо чи опосередковано формували підґрунтя українського нонконформізму і визначили його сутність. Починаючи з часів давньоруської історії і до сьогодення, Україна „рахуватиме роки відповідно до подій і періодів інших народностей і держав”, що, зокрема, буде особливо зумовлене її фатальним сусідством зі „старшим братом” та щораз палкішою його „любов’ю” до територіального, політичного і духовного простору історичного буття України” [4; 61-62].

Нонконформізм увібрав характерну для історичного часу української культури неперервність та рекурентність, тобто циклічність. Татаро-монгольська навала, так зване „возз’єднання”, Руїна, скасування Гетьманства, руйнація Січі, серія акцій з викорінення української мови та культури у XVIII – другій половині XIX століття, репресії і геноцид 1930-х щоразу повертали націю до необхідності *нового відродження*, але кожного разу з усе більшими втратами [5; 80]. Тому процес розвитку нонконформізму в Україні не відбувся у лінійному плині, тобто у формі „стріли часу” як „відкритого майбутнього” [1]. Його еволюція, щораз уриваючись під тиском біполярності „дозволеного” і „забороненого”, перетворилася на дволикого Януса, одне обличчя якого було звернене у минуле задля формування майбутнього, інше дивилося у майбутнє задля усвідомлення і подолання втрат минулого.

Менталітет нонконформізму завжди апелює до ідеології, що охоплює різні рівні – ціннісний, філософський, соціальний, релігійний, мистецький. „Онтологічним фактором нонконформізму є та доктрина, та ідеологія, той світогляд, які стоять за непокорю, протестом, бунтом, революцією” [6]. Онтологія українського нонконформізму, який виступав проти моністичної ідеології доктринерсько-класового типу, витворює ідеологемний плюралізм, означений індивідуальними світоглядом.

На думку російського політолога О.Дугіна, що аналізував політичний аспект нонконформізму, першим етапом його онтології є розробка альтернативи: „Створення альтернативи в рамках нонконформізму починається з осмислення масштабних реальностей, пов’язаних із світоглядними основами, з’ясуванням глибинних інтересів суспільства та його складових, із новою апеляцією до міфу про витоки і до кінцевої мети історичного шляху, до проекту. За осмисленням, яке приводить до створення альтернативи, йде дія, та її реалізація. На відміну від загального визначення Політичного, ця дія береться значно вужче: воно обов’язково спрямоване на руйнування існуючого ладу. Ствердження альтернативи утворює *альтернативну дію*, яка несе в собі чіткий руйнівний елемент. Знищення існуючого є найважливішою ознакою нонконформістської політики”. Особливість політичного аспекту нонконформізму полягає в тому, що між собою зіштовхуються дві моделі, існуюча, дієва, і неіснуюча, модель у своєму становленні. Обидві існують як дві антагоністичні реальності: „Політичний нонконформізм відрізняється тим, що його вибір знаходиться не в межах загальноприйнятого Політичного, а поза ним, за його межами. Цей вибір передбачає глибинну зміну парадигм самого Політичного” [7].

Водночас, про онтологію нонконформізму дослідник О.Дугін говорить як про альтернативну сакральність. Сакральне суспільство, на думку політолога є архетипним, зразковим і парадигмальним тому, що вбирає в себе всю повноту елементів сакрального, редуцируючи які можна отримати постсакральні, несакральні або антисакральні політичні та соціокультурні моделі.

Сакральна модель українського нонконформізму не є взірцевою, але, безумовно, вона апелює до традиції з її реанімуючою архетипністю властивістю. Наприклад, для знакової постаті українського мистецького нонконформізму Віктора Зарецького моделлю „альтернативної сакральності” є мистецтво майбутнього, яке буде більше духовним, аніж

матеріальним: майбутнє мистецтво – мистецтво особистостей, об'єднаних божественним світоспогляданням. Для Зарецького мистецтво – таїнство, яке він порівнює з таїнством Собору, де душа перебуває в аурі прекрасного, де створюється враження свята [8; 252]. Для відомого художника-шістдесятника І.-В.Задорожного джерелом творчості був іконопис та дохристиянський слов'янський світогляд. Завдяки надзвичайній чутливості до природи сакрального, Задорожний вдало користується багатьма прийомами національного іконопису, він модернізує його, максимально наблизивши до народного вираження [9].

Це *сакральність соборного типу*, що апелює до логіки *соціального перетворення* не в сенсі суспільного і загальнолюдського, не в сенсі соціальних ідей, продукованих, скажімо, літературою Америки або Англії, а, йдучи за логікою О.Лосєва, це – як „глибинне підгрунття усієї дійсності, як найглибинніша та найінтимніша потреба кожної окремої особистості, як те, в жертву чому може бути принесене рішуче все. Це загальне животрепетне соціальне тіло, в якому кожна особистість не більше як один із численних органів або клітин, перейшло з старого світогляду, після вивертання і виродження містики, в примат суспільності і народності, у відчуття безкінечної, напруженої відповідальності перед народом, у покладанні всіх сил і самого життя за народне благо” [10; 509].

Близькою до цього напрямку мислення, була літературно-філософська течія – так званий „космічний спірітуалізм” (В.Лісовий) – витворення символіки та метафорики стосовно погляду на людину і націю як частину одухотвореного Всесвіту (О.Бердник та ін.). Окрім того, були спроби раціонального обґрунтування погляду на людську діяльність у масштабі Всесвіту, як це бачимо, наприклад, у творах та статтях М.Руденка, який наголосив на важливості деяких „забутих” ідей – С.Подолинського та В.Вернадського. Сам цей напрям мислення вартий високого поцінування й відповідає ідеям деяких сучасних філософів (наприклад, ідеї „спільно світу” К.Маєр-Абіха).

Актуалізація соборності в неконформістському мистецтві якраз і відбувається завдяки „органічній єдності” з традицією. Одним із перших визначення терміну „соборність” дав О.Хомяков, за яким „соборність – єдність органічна, живий початок котрої є Божественна благодать взаємної любові” [11; 101]. На думку П.Флоренського, порушення лінійної перспективи зображення в давньоруських іконах („зворотна перспектива”) свідчить саме про глибинну соборність, що стоїть за таким баченням світу, оскільки являє собою „зібрання точок зору” і ствердження „об'єктивно сутнісного” і „вічного” [12; 343-344]. В.Зарецький бачить цю „органічну єдність” у творчому розмаїтті, залученні різних мистецьких мов минулого. Сакральність соборного типу як соціально перетворювальна модель неконформізму виходить з потреби жертвності кожної окремої особистості, тим самим актуалізуючи етичну складову „суспільного подвижництва та героїзму” (за О.Лосєвим). Українські неконформісти, виховані на етичних максимах комуністичної ідеології, прагнули очищення, того, що О.Лосєв назвав „внутрішньою оголеною і очищеною перед народом совістю”. Багато з них прийшли до цього шляхом еволюції поглядів, детермінованим історичними та соціо-культурними змінами в посттоталітарному суспільстві. Але це бажання очиститися від свого роду тоталітарного бруду еволюціонує до справдешнього героїзму і жертвності заради головної мети і ключової інтенції неконформізму – свободи.

Осмислюючи проблему сакрального і мирського часу, філософ М.Еліаде пише, що замаскована міфологічна поведінка сучасної людини особливо яскраво виявляється при аналізі її ставлення до часу. Не слід забувати, що одна з головних функцій міфу якраз і полягає в тому, щоб відкривати вихід у великий час, періодично повертати первісний час. Це виражається в тенденції нехтувати сучасним, тим, що називається „історичний момент”. М.Еліаде, дослідник стародавніх культур, говорить про історію як про теофанію. Теофанія дуже важлива саме тоді, коли боги існують не поза цим світом, а тут – саме в цьому просторі. Саме це відбулося в культурі періоду соціалізму. Трон, мавзолей, паради, сама процесія побіля мавзолею і весь сакральний пафос причащення до тіла вождя, яке є епіцентром

комуністичного всесвіту, – усе це мало надавати людям якщо не впевненості в майбутньому, то енергії буття, що розгорталося на тлі цього видовища.

Прояви характерної для онтології нонконформізму альтернативної сакральності дослідники вбачають також у ранньому християнстві. „...Християнський нонконформізм був все ж частковим. Християнська спільнота, рання церква протистояла римській соціально-політичній сакральності в тому, що стосувалося культу імператора, багатобожества, принесення кривавих жертв та ін. В іншому вона визнавала і легітимність Риму як вселенської імперії і багато правових елементів римського ладу. Тому ранні християни з радістю служили в римській армії, при чому були кращими бійцями (їм допомагало героїчне презирство до смерті), вони вперто відмовлялися воздавати божественні почесті імператору”. Український нонконформізм наполягав на власній сакральності, пов’язаній з болючими для України питаннями; він кидав виклик тоталітарній системі, пропонуючи власну альтернативність; тоталітарна ж система маніпулювала політичним ангажементам усіх царин життя.

Принцип паралельності ієрархій, де нонконформізм можливий лише за умови наявності предмета незгоди, був притаманний також „гностицизму”, який був повністю заперечений християнською ортодоксією. Дуалізм гностицизму полягав у наявності двох паралельних сакральностей, двох божественних начал – злого, деміургійного, що створило цей світ, і доброго. Ця ієрархія називалася „ієрархією світла”, а доколишній світ із його сакральними інститутами – „ієрархіями темряви”. У контексті нашої проблеми цікаве те, що у гностиків зустрічаємося з трьома ступенями посвячення: „саркік” (плотський), „психік” (душевний) і „пневматик” („духовний”). Цих шаблів ієрархії досягають тією мірою, як людина виходить з-під гніту „темних ієрархій”. Це пов’язує гностицизм та нонконформізм, де в цьому дуалізмі вбачається вже сформовану модель альтернативної сакральності.

Якщо нонконформізм розуміти за російським дослідником масової культури А.Кукаркіним – як бінарні опозиції „конформізм-нонконформізм”, що вписується у простір так званої „буржуазної культури” [13], то він, нонконформізм, залишається на рівні доповнювальної стратегії, котра лише камуфлює або віддзеркалює конформні тенденції причетності до соціуму, до того чи іншого співтовариства. Нонконформізм як андеграунд, підпільне мистецтво – це вже інша реальність, що пов’язана з гострою конфронтацією і певним відходом від диспозиційного ряду паралельності і доповнювальності. Логіка доповненості тут не спрацьовує. Проте нонконформізм не можна вписати в андеграунд, у підпільне мистецтво, тому що він є осяжніший, він до певної міри характеризує саме заперечення з позиції негачії, – не конформний, не той, що належить до певного усталеного товариства, спільноти, конформної групи. Тобто, нонконформізм визначається саме в контексті бінарної системи, усталеного тоталітарного конформного буття, яке могло бути саме таким і ніяким іншим, і буття неусталеного, неупорядкованого, більше того, – індивідуального, персоналістично означеного шляху творчості.

Подальша еволюція політичної та релігійної догматики зумовила становлення онтології нонконформізму, сучасний стан розвитку якого устаткувався у XX ст. Карта інтелектуальних ідей XX століття зазнає радикальних змін – владу рацію змінює влада „інстинктивних потягів і танатологічних виплесків еротизму” [14; 115], що сублімує до візуалізації часом опозиційних інтерпретант – парадоксальності, афористичності, метафоричності, самозаперечення, нескінченної іронії. Об’єктом філософської та гуманітарної наук стає людина та її внутрішній світ. Ніцшеаніанська ідея двох начал творчості, теорія інтуїції А.Бергсона, фрейдівська концепція підсвідомості, його інтерпретація снів і творчого фантазування, гуссерлівська феноменологія відкрили перспективу нового бачення людини [15], її творчості і спричинили наслідування як у літературі, так і в мистецтві. І.Блауберг у передмові до збірки творів А.Бергсона писав про особливу щільність та інтенсивність часу XX століття, який не визначається лише хронологічним чином; „час, у якому існує філософія кінця XIX – початку XX століть, особливо насичений: у ньому й зливаються, і рвуться різні філософські традиції, відбуваються, як тектонічні зрушення, глибинні злами в самому

осмисленні традиційних для філософії проблем” [16; 6]. Все це спричиняло дедалі інтенсивніше ускладнення стильової палітри культури, спроб символічно-метафоричної „репрезентації” структур колективного підсвідомого. Так, один з учасників дисидентського руху в Україні В.Лісовий пише: „Якщо оцінювати літературно-мистецький рух шістдесятників, беручи до уваги стилістичні особливості та зміст творів, то можна виокремити кілька тенденцій: традиційний стиль, (змістовна спрямованість на пробудження громадянської та національної свідомості (А.Малишко, О.Гончар, В.Симоненко, Д.Павличко та ін.); екзистенціалізм, (наголос на цінності суб’єктивного світу); архетипічний символізм; космічний спірітуалізм; „модернізм” – за умови, що термін „модернізм” будемо використовувати не в його вузькому значенні (як назву певної естетики чи стилю), а в широкому – як спробу „оновити” чи „осучаснити” літературно-мистецьку творчість, використовуючи різні течії у літературі та мистецтві ХХ ст.” [17].

Подібна символічно-знакова орієнтація мистецтва дискутувалася ще неопозитивістами. Зокрема, дискурсивною щодо ідей позитивізму була міфолого-символістична теорія інтерпретації мистецтва С.Лангер, яка проголошувала мистецтво формою символізації людських почуттів. Вона наголошувала на керівній ролі символу, що виступає як замкнена структура, як „вираження самого себе” [18]. Нонконформістська тенденція „архетипічного символізму”, що започаткувала спробу інтуїтивно-символічного використання архетипів, стала підґрунтям національної культурної самобутності та метафорики і апелювала до психоаналізу К.Г. Юнга. Синтезувавши теоретичні розробки Платона, Августина, Дюркгейма, Леві-Брюля, які працювали з поняттями архетип, колективні уявлення, колективна свідомість, Юнг наполягав, що „велич мистецтва наснажувалась як у минулому, так і сьогодні, міфами, тобто тим *позасвідомим процесом символізації*, який тягнеться через еони і, як найперший вияв людського духу, залишається джерелом і для всіх майбутніх його утворів” [19; 59]. Цей мистецький рух самі шістдесятники називають рухом „до джерел”. Зокрема, до таких належить „рання” творчість О.Заливахи, пластика Г.Севрук, живопис М.Стороженка, В.Зарецького, В.Кушніра, малярство найвістів К.Білокур, М.Примаченко, Л.Миронової, у пісенній творчості – Н.Матвієнко, у композиторській творчості – М.Скорик, В.Івасюк та ін.; у хоровій пісенній творчості – хор „Гомін” під орудою Л.Яценка та ін., „поетичне кіно”. У поезії цей рух представлений впливом творчості Богдана-Ігоря Антонича та віршах І.Калинця, В.Голобородька, М.Воробйова, В.Герасим’юка, І.Римарука (70-і роки) тощо.

Філософія нонконформізму знаходить відгук в ідеях А.Бергсона, представника інтуїтивізму та філософії життя. Він одним із перших серед філософів початку ХХ століття говорив про значення спадковості для сучасного. На думку мислителя, минуле є активною частиною сьогодення, а такі естетико-психологічні феномени, як пам’ять, асоціації, образи, переживання є частиною процесу мистецького творення: „У дійсності минуле зберігається саме по собі, автоматично. Без сумніву, воно завжди йде за нами, кожен момент, те, що ми відчували, думали, чого бажали за часів дитинства, це з нами – все тяжіє до сучасного, готове до нього приєднатися, тисне на свідомість, яка відмовляється дати йому перепустку” [20; 4]. Минуле активує в індивіді бажання діяти, а отже виступає мобілізуючим, спрямовуючим фактором життєдіяльності людини. Творча ж людина має особливий хист до збереження й відродження генетичної пам’яті. Пам’ять, на його глибоке переконання, – найвища реальність, натомість соціальна природа людини є штучним концептом. Бергсон вводить у словник світової філософської думки категорію „оберненого” часу – „часу Ньютона” та „крізьчасової пам’яті”. При цьому перші дві категорії є категоріями зі сфери фізичних наук. Бергсон характеризує час як суб’єктивну нематеріальну субстанцію нашої пам’яті, яку він отожднює з поняттям „людина”. Феноменом „крізь часової пам’яті” вчений називає стан, в якому уся історія мистецтва опановувалась одночасово, монтажно. Цей феномен реалізовано в українській естетиці нонконформізму, що сьогодні ми знаходимо їх у творчості таких митців-нонконформістів, як В.Зарецький, який у просторі бездуховності брежнєвських часів звертався до естетики віденської сецесії і намагався втілити

орнаменталізм як тотальну еkleктику співбуття в реаліях абсолютно неможливих конфігурацій, або ж І.-В. Задорожний з його „стабілізуючим декоративізмом” ритмізованих площин, який у власній творчості звертався одночасно до європейських шкіл поч. ХХ століття, української традиційної культури, міфології, сакрального мистецтва, що у синтетичній формі виявилось в кращих полотнах майстра.

Наступний імператив нонконформізму, який виходить з ідеології як онтологічного фактору, – логічна його побудова або система. Український нонконформізм не був схематично-структурованим явищем; він був швидше моральним і мистецьким очищенням, творчою сповіддю, політичним розвінчанням, соціальним пророцтвом, тугою і заклик до дії, але жодним чином ми не можемо його назвати логічною схемою, методологічно побудованою ідеологією. Нонконформізм поставав не як абстрактна ідея та логічно збудована конструкція, а життєва, животворна матерія, нерозривно пов’язана з творчою працею, побутом, мисленням, з різним ставленням до соціо-політичних подій, з боротьбою за перетворення дійсності – і все це при всій різноманітності і часто повній альтернативності фактично сповідуваних у ній світоглядних позицій. Український нонконформізм можна назвати, послуговуючись термінологією американського антрополога Р.Бенедикт, „культурою юності”, оскільки самі його представники – покоління естетів та інтелектуалів – були на початках своєї юності.

Логічно перейти до виразної тенденції нонконформного мистецтва – „екзистенціалізму”, представленої наголосом на цінності суб’єктивного світу з гострим переживанням долі України у цьому світі. Самі митці визнають, що ця тенденція сформувалася під безпосереднім впливом західного літературного екзистенціалізму (Ж.-П.Сартр, Сент-Екзюпері), включно з літературою і мистецтвом абсурду (Камю, Кафка), але суспільно-політичною спонукою до появи екзистенційності в літературі й мистецтві був драматичний конфлікт особи з системою та усвідомлення трагічного стану української нації. Виразніше ця тенденція представлена у поезіях та публіцистиці 60-80-х років В.Стуса, М.Вінграновського, В.Симоненка. Мотиви абсурду найбільш виразно представлені в поезії М.Холодного, Г.Чубая, почасти у поезії І.Сокульського. Буттєвий (метафізичний) символізм представлений у поезії М.Воробйова. Супроводом цього мистецького руху було пожвавлення інтересу до етнографічних досліджень, відродження української обрядовості (наприклад, колядок, які влада також намагалася забороняти).

С.К’єркегор тлумачив екзистенцію (буття) як категорію гранично суб’єктивну. „Екзистенція є постійно одиничною, загальне (абстрактне) не існує” [21]. Мистецтво нонконформізму можна повною мірою назвати екзистенційним, оскільки воно акумулює у творчості саме суб’єктну, а не колективну, реальність, стверджуючи унікальність кожного окремого митця. В останні роки екзистенціалізм почали трактувати дещо ширше, аніж просто як філософську концепцію ХХ століття [22]. Українська філософська думка називає екзистенціалізм підґрунтям української філософії, а також підкреслює актуальність його ідей упродовж всього ХХ століття. Сучасні філософи, аналізуючи питання українського ментального характеру, наголошують на властивому українському світоглядові індивідуалізмі, поєднаному з ідеєю рівності, повагою до окремого індивіда та його свободи, неприйняття деспотизму, абсолютної монархічної влади. Отже, „на світоглядно-ментальному рівні ця риса знаходить вияв у домінуванні екзистенціальних мотивів в українській філософській думці, плюралістичному (поліфонічному) її характерові, діалогічному стилі філософування. Заслуговує також на увагу те, що тривале проживання на межі ворожого кочового степу виробило в українців специфічне „екзистенційно-межове” світовідчуття – гостро емоційне переживання сьогоденності життя, життєлюбність, поетичне, лірично-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, пріоритет „серця” над „головою”. Тому-то світоглядні орієнтації української ментальності є не просто екзистенціальними (укоріненими в людському існуванні – екзистенції), а екзистенційно-кардоцентричними (від лат. *cordis* – серце)” [23; 230].

Основою екзистенції нонконформізму став бунт проти колективної ідеології, яку культивує тоталітаризм і, як наслідок, виборювання права на індивідуалізований світогляд. Найкраще це ілюструють слова Віктора Зарецького: *„Мене сильно вдарило, і життя вдарило, і люди. І я вже нічого не сприймав, нічого не прагнув пізнати зовні. І я звернувся до внутрішнього світу, до „бачення душі”. Тепер я витворюю те, чого не побачиш оком: воно не зовні, а в мені, всередині мого єства”* [24; 12]. Зарецький говорить про канонічне регламентоване владою колективне „зовнішнє” і внутрішнє екзистенційне, яке він називає „баченням душі”. Нонконформізм як мистецтво екзистенційне є діалогом митця з його душею, воно промовляє про внутрішній світ. Про перевагу екзистенційного, внутрішнього над раціональним, зовнішнім писав ще Платон, який тлумачив процес творення як такий, що йде з глибин підсвідомого. Він є найбільш органічним і правдивим, бо постає не завдяки усвідомленому (а в нашому випадку – регламентованому – Л.С.) процесу творення, а з одержимості, душевного поклику. Творчість розсудливих буде обов’язково затьмарена творчістю одержимих (Платон) [25; 205]. В епоху соцреалістичного тоталітарного канону творчість митців-нонконформістів стає „досвідом самотності” як процесу самопізнання та самотворення, а сама культура дедалі більше починає залежати від політики, водночас, як не парадоксально, набуваючи філософських і міфологічних ознак. В умовах такої загроженості створювались малярські екзистенційні філософеми І.Марчука, метафізичний елітаризм В.Зарецького, сакральний живопис М.Стороженка, стабілізуючий декоративізм І.-В.Задорожного, сюрреалістичні візії В.Пасивенка, О.Бароянца, А.Гайдамаки, ліричний експресіонізм Я.Левича, умовно-декоративні колажі В.Коткова, метафоричний живопис О.Бородає, Г.Неледві, Ю.Левченка, тривожний експресивний абстракціонізм полотен Є.Петренка, М.Малишка, С.Бароянца, В.Недайборща.

Надалі ми помічаємо активну естетизацію, інтелектуалізацію, як у власне формі, так і в відтворенні внутрішнього світу, відчуття апокаліптичної незбулості. Мистецтво набуває ознак міфологічної художності, а сама епоха народила тип кінцесвітнього митця. Екзистенційне мистецтво нонконформізму підсилене присутністю чорнобильської печаті в українській свідомості. Саме тому ХХ століття завершується „мазохістською потугою стилізації усіх попередніх двадцяти століть”, що означає зневіру в можливості незалежної художності. На протигагу історичному та постмодерному відчаю, В.Медвідь пророкує прихід митця-філософа з його текстом (полотном) міфологічного марення [26].

Отже, історичні та філософські фактори прямо чи опосередковано сформували підґрунтя українського нонконформізму і визначили його сутність. Перспективним напрямом наукового дослідження є аналіз нонконформізму в контексті постмодернізму, масової культури в сенсі його трансформації в сучасних умовах.

Примітки

¹ Рейнгардт Коззелек у своїй праці „Часові пласти” пише про звичні способи потрактування часу істориками, які мають біполярну структуру: час представляється у них, з одного боку, в лінійному плині, з іншого – як рекурентна, циклічна категорія.

Джерельні приписи

1. Аверинцев С. Подолання тоталітаризму як проблема / С.Аверинцев // Дух і літера. – 2001. – № 7-8.
2. Пахльовська О. Ave, Europa! / О.Пахльовська. – К.: Пульсари, 2008.
3. Цит за: Яковенко Н. Вступ до історії / Н.Яковенко. – К.: Критика, 2007.
4. Пахльовська О. Ave, Europa! / О.Пахльовська. – К.: Пульсари, 2008.
5. Там само.
6. Дугин А. Онтологія політичного нонконформізму. [http:// konservatizm. org/ konservatizm/books/130909065538.xhtml](http://konservatizm.org/konservatizm/books/130909065538.xhtml)
7. Там само.

8. Зарецький В. Роздуми біля полотна // Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. – К.: Оранта, 2006.
9. Дробот А.О. Від натуралізму до новітньої інтерпретації прадавніх образів (Іван-Валентин Задорожний) / А.О. Дробот // Вісник ХДАДМ. – 2009. – № 5.
10. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М., 1991.
11. Хомяков А.С. Полн.собр.соч. Т. 2. – Прага, 1867.
12. Флоренский П.А. Сочинения. – Т.2. – М., 1990.
13. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура / А.В. Кукаркин. – М., 1985.
14. Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі / І.Б. Зубавіна. – К.: Щек, 2008.
15. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996.
16. Блауберг И.И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1992. – Т. 1.
17. Лісовий В. Дисидентський рух / В.Лісовий // Музей дисидентського руху.htm
18. Langer S. Problems of Art. P.178.
19. Юнг К.-Г. Современность и будущее К.-Г. Юнг. – Минск, 1992.
20. Бергсон А. Творческая эволюция / А.Бергсон. – СПб., 1914.
21. Kierkegaard S. Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocheen. Dusseldorf-Kohlh, 1958.
22. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник / Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 144 с.
23. Філософія. Курс лекцій. – К., 1994.
24. Медведєва Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою / Л.В. Медведєва. – К.: Оранта, 2006.
25. Там само.
26. 10 українських прозаїків. 10 українських поетів: Антологія / Авт.-упоряд. В.Медвідь. – К., 1995. – 162 с.

Резюме

Проаналізовано історичні та філософські передумови виникнення нонконформізму в посттоталітарному просторі української культури.

Ключові слова: онтологія нонконформізму, сакральність, соборність.

Summary

Historical and philosophical pre-conditions of origin of a new type of thought are analysed in modern space of the Ukrainian culture.

Key words: ontology of modern, sacred, cathedral.

КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ОРГАНІЗАЦІЙ І ПРОВЕДЕННЯ ДИТЯЧИХ КОРПОРАТИВІВ ТА ШКІЛЬНИХ СВЯТ

Ми всі є свідками значного зростання кількості проведення театралізованих свят для дітей. Особливо це стосується дитячих корпоративів, що набули останнім часом великої популярності. У цьому випадку не знижується значення і освітніх закладів, які теж прагнуть до інноваційних форм проведення театралізованих свят для школярів. Але організація свят у сімейних розважальних центрах (дитячі корпоративи) та шкільних навчальних закладах має свої суттєві подібності та розбіжності.

Серед численних публікацій, що вийшли друком у популярній періодиці (журнали „Праздник”, „Корпоративна культура”) та відзначаються обміном досвідом щодо проведення таких заходів, відсутні матеріали, котрі б науково пояснювали й узагальнювали особливості організації цих святкових заходів у вище зазначених закладах. Такий стан справ постає і при аналізі книг Д.Генкіна [1], І.Шароєва [4], В.Зайцева [3], А.Горбова [2], що є навчальними посібниками з режисури масових свят. У них ґрунтовно розглядаються теоретико-практичні питання втілення традиційних видовищних форм, але щодо інноваційних проведення дитячих свят досліджень майже не існує. Зробити порівняльний аналіз у цьому аспекті, визначити цінність та якість таких заходів важливо для збагачення досвіду, перспектив подальшого руху і для захисту від подальших помилок у побудові й організації театралізованих свят для дітей.

Усе вище зазначене й зумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Метою статті є виявлення, за допомогою методу компаративного аналізу, спираючись на теоретико-методичні матеріали та особистий практичний досвід, суттєвих спільних і відмінних аспектів організації, постановки та драматургії дитячих свят (на прикладі Дня іменинника) у сімейних розважальних центрах й у шкільних навчальних закладах.

Предмет дослідження – порівняльний аналіз організації, постановки і драматургії масових театралізованих свят для дитячої аудиторії у зазначених вище осередках.

Об’єкт дослідження – масове театралізоване свято для дитячої аудиторії (на прикладі Дня іменинника) в умовах сучасного життя суспільства.

Зростання добробуту деяких верств населення України, зумовило зростання попиту на проведення святкових театральних заходів для дітей у сімейних розважальних центрах („Ігроленд”) та на замовлення дитячих свят у спеціалізованих фірмах (м.Дніпропетровськ „Праздник для всех”). Заходи, організовані цими закладами, можна назвати *дитячими корпоративами*, основна функція яких – гедоністична, розважальна. В той же час існують традиційні театралізовані заходи, які практично не вимагають значних матеріальних внесків і проводяться на базі шкільних навчальних закладів – т.з. *шкільні свята*, функції яких не тільки розважальні, а й пізнавально-виховні. Це і є головною відмінністю у проведенні й організації дитячих корпоративів та шкільних свят.

Свята з приводу дня народження складають чималий відсоток бізнесу сімейних розважальних центрів. Вони можуть давати від 40 до 50% від загального доходу. Ці заклади зазвичай мають шість-сім кімнат для вечірок. Середнє число учасників – 12 дітей. Середня ціна – від 6,95 до 11 доларів за дитину; пакет зазвичай включає у себе запрошення, подарунок для іменинника, ігри (ігри або жетони включаються), торт або морозиво. Присутні також герої мультфільмів, „ростові” ляльки, можливі боулінг, лабіринт. Практично та ж тенденція просліджується і у спеціалізованих фірмах з організації свят. Тобто це бізнес-проект, а вже потім – план та концепція проведення вечірки.

Зовсім інша тенденція спостерігається в організації шкільних свят. Перш за все, це все ж таки план проведення, сценарій заходу, де зовсім відсутня матеріальна база. Сценарій пишеться вчителем (класним керівником, організатором, активними батьками). Дійові особи, – учні, однокласники іменинників або старшокласники.

У зв'язку з матеріальними відмінностями, суттєво відрізняється і художнє оформлення свята та місце його проведення. У сімейних розважальних центрах, – це велика кімната, добре освітлена, що має багато вікон, щоб із вулиці перехожі мали можливість бачити дітей. Тут добре передбачені питання безпеки. Кількість аварійних виходів – той елемент, що складає приємне враження на дорослих. Що стосується меблів, то вони застосовуються тільки в разі необхідності; за столом діти проводять максимум 15 хвилин, більшу частину часу вони ходять, граються або беруть участь у різних розвагах. На підлозі обов'язково є килим. Кімнати мають різні стилі оформлення: наприклад, кімната оформлена як світ ковбоїв; на цю тему побудовані й декорації, включаючи сидіння зі справжніми шкіряними сидлами. У розважальному центрі „Планета друзів” м.Миколаєва кімната оформлена в тематиці Парку Юрського періоду з велетенськими динозаврами, бронтозаврами, птеродактилями тощо. Ще одна цікава тема оформлення є в „Ігроленді” м.Дніпропетровська – кімната у стилі джунглів. При вході до зали дітей зустрічають великі лялькові Жирафа та Слон, зі стелі звисають ліани, на яких розташувалися маленькі мавпочки, крісла та дивани вкриті штучною леопардовою шкірою і т.д. Застосовують в оформленні кімнат не тільки тематичні декорації; за допомогою спеціальних оснащень створюють різноманітну атмосферу свята. Наприклад, для створення казкової, чарівної атмосфери використовують декілька дзеркальних шарів та галогенові лампи.

Зовсім по іншому виглядають кімнати для проведення театралізованих свят у шкільних навчальних закладах. У кращому випадку, це актові чи спортзала, а часто – їдальня або клас. Відсутні також спеціальні декорації, зазвичай – плакати з вітаннями іменинників, написані учнями та кульки, придбані на кошти класу.

У створенні сценарію важливо, щоб кожне видовище мало свій віковий сенс. У кожному віці свій життєвий досвід, об'єм сприйняття, і лише при такому підході будуть досягнуті взаєморозуміння між сценою та дитячою аудиторією. Вікові особливості враховуються як в організації дитячих корпоративів, так і організації шкільних свят.

Як уже зазначалось вище, авторами сценаріїв шкільних свят є вчителі або організатори позакласної роботи. В більшості сценаріїв сюжет нескладний або зовсім відсутній, як правило, це пролог із загальним вітанням іменинників (їх може бути декілька), невеличка інформація про учасників заходу: коли народилися, чим захоплюються, як навчаються, який мають характер. Можлива пізнавальна сторінка про знаменитих людей, що з'явилися на світ у день народження іменинника, про якості даного зодіакального знаку та ігрова програма. День іменинника у школах проводиться помісячно, а іноді й щоквартально, тому особлива увага до кожного з іменинників свята досить відносна. Їх вітають масово, загалом.

У створенні сценаріїв для дитячих корпоративів просліджується така тенденція: жодного дотримання закону композиції сценарію, глибокої драматургії та розумового перевантаження дітей; розважально – ігрова основа. Але, що стосується іменинників, то аспект, у зв'язку з яким адміністрація сімейних розважальних центрів та фірми з організації свят можуть отримати скаргу, пов'язану з тим, що іменинник не отримує на святі належної уваги. І тому головним завданням в організації масового театралізованого видовища – переконатися, що дитина, у якої день народження, відчуває свою винятковість. Вона не повинна бути забутою, ім'я дитини повторюється на святі багаторазово. Існують, наприклад, способи, завдяки яким іменинник відчуває себе у центрі уваги – його саджають у трьох добре підібраних місцях:

- поряд з акторами на початку свята;
- поряд із ведучими під час свята;
- на „місці слави”, за столом.

„Місце слави” підіймають так, щоб дитина мала відчуття піднесеності над іншими, а на місці, де вона сидить, встановлюють додатковий яскраво-рожевий прожектор. Таким чином іменинник, якому святкують день народження, завжди знаходиться у хорошому настрої [6].

Але існує один нюанс у ставленні організаторів шкільних свят та дитячих корпоративів до іменинників. У школі вчитель добре знає якості, характер, захоплення, стиль поведінки,

особливості сприйняття кожного учня і цей досвід може використовувати у сценарії та манері спілкування з кожною дитиною. Можливе також використання особистих здібностей іменинника: акторських, художніх, спортивних, вокальних та інших, у той час, коли інформацію про іменинника організатори корпоративів отримують від батьків, і зазвичай, в обмеженій кількості.

Проте існує й інший аспект цього питання – у школах на перший план завжди виходить поведінка учнів. Де б то не було – на уроках, перервах і навіть святах. Пильне спостереження вчителів за поведінкою класу, постійні зауваження та стримування не дають можливості дітям повністю розслабитись, розважитись, розкрити свої приховані здібності. Адже, в кого б не перевтілювався їх вчитель, він завжди для дітей залишиться вчителем. Що стосується батьків, то деякі з них навіть не мають уявлення про заходи, які проводяться у школі. Тому претензії з їх боку висловлюються рідко. На дитячих корпоративах навпаки, бурхлива й неординарна проява дитячих емоцій забезпечує організаторам повний успіх заходу. Тут можуть розкритися талановиті та творчі діти, вільно спілкуватися, відчувати себе впевнено. Можна безкінечно (в рамках замовленого часу) бігати, стрибати, падати, верещати, зауважень від організаторів та артистів бути не може. Трапляються випадки коли діти ображають ведучих, ведуть себе не виховано та не стримано; у таких ситуаціях, якщо і робиться зауваження, то обережно і у жартівливій формі. Інакше ніхто з батьків не буде слухати про те, що їх дитина вела себе не адекватно, їх образа може обернутися неприємностями для організаторів свята. Головне втримати клієнта, зберегти своє добре ім'я, і забезпечити собі замовлення на майбутнє.

Щодо організації самого святкування дня іменинника, то у сімейних розважальних центрах та фірмах з організації свят воно проходить під девізом: „Усе до найменших деталей!” [5]. Недостатньо лише розважити дітей, батьки тільки замовляють свято, саме організатори турбуються про оформлення торту, вручення подарунків, листівок. Інакше, навіть, якщо свято матиме успіх, батьки не будуть звертатися до них знову. Дорослі беруть до уваги не тільки ігри та подарунки, але й той факт, що вони були звільнені від підготовки, нагляду та прибирання. У цьому і є різниця між сприйнятою цінністю та собівартістю для центрів. Інша тенденція в організації свят спостерігається у школах. Сценарій, ігри, подарунки, солодкий стіл (якщо такий планується), повністю лягає на плечі вчителів, учнів та батьків. Усе залежить від ініціативи та контингенту класу.

Що стосується розрахунку часу проведення заходу, то тут також прослідковується певна відмінність. Відомий той факт, що те, що продовжується понад 30 хвилин, є занадто тривалим для дитини. І взагалі, лише 45 хвилин маленький глядач може сприймати свято чи якийсь інший предмет без відволікання. Цього правила дотримуються у шкільних навчальних закладах, де добре обізнані з дитячою психологією сприйняття та фізіологічними особливостями. Уроки у школі тривають 45 хвилин; у цих межах тривають й різноманітні свята та заходи для молодших школярів. Тоді, як у сімейних центрах відпочинку час проведення заходу може продовжуватися до півтори години, адже вважається, що ніхто з дітей, ідучи з вечірки, не говорить про те, як довго вони на ній були. Вони говорять лише про те, як багато вони розважалися. Все залежить від бажання замовника та оплаченого часу. Тут береться до уваги той факт, що не всі діти збираються одночасно (хтось повинен бути при вході, вітаючи дітей, які прийшли рано і яким потрібно ще зорієнтуватися або поговорити з конферанс'є, або навіть залишитися з мамою та переглянути відео).

Обрання ведучих – один із найскладніших аспектів. На практиці доведено правило, яке на перший погляд здається суперечливим: клоуни та ростові ляльки не підходять для вечірок із маленькими дітьми (дошкільний та молодший шкільний вік). За клоунами потрібно спостерігати з відстані 45 метрів у цирку або великій кімнаті, де дитина сидить із батьками. Але з відстані 75 сантиметрів цей великий чоловік у великій перуці та черевиках може налякати дитину. Цього правила не завжди дотримуються не тільки в організації дитячих корпоративів, але й в організації шкільних свят. Організатори дитячих корпоративів у своєму бажанні здивувати клієнтів яскравими, надзвичайно казковими костюмами, використовують

образи саме клоунів та ростових ляльок. У результаті відбувається зворотній процес: замість позитивних емоцій деякі діти отримують неприємні враження, що можуть призвести до стресу. Але діти восьми років та старші із задоволенням спілкуються й розважаються з клоунами. Це один із найпростіших та найяскравіших образів ведучих масових театралізованих свят для дітей. Тим більше, на шкільних святах, костюми клоунів виготовляють із підручних матеріалів. Діти молодшого шкільного віку добре сприймають казкових героїв, таких, як Мальвіна та Буратіно, Добра фея, Колобок, Малюк та Карлсон тощо. І все ж таки використання цих образів – прерогатива саме шкільних навчальних закладів. У сімейних розважальних центрах та виїзних фірмах використовують більш сучасні персонажі для ведучих.

Наведемо приклад: одна відома фірма з виготовлення солодоців, замовила режисерам театралізовану розважально-ігрову програму для дітей з метою реклами її продукції. За задумом режисера позитивні герої свята сильні, щедрі та добрі тому, що вживають цукерки та тістечка саме цієї фабрики. Головними героями свята були Іван Царевич, Буратіно, Дюймовочка, Лисиця Аліса та Змій Горинич. І коли Буратіно запитував: „Діти, хто полюбляє солодоці нашої фабрики і тому такий сильний та справедливий? Як звуть героя, який переможе злого Змія?“, то замість Івана Царевича одні діти вигукували – „Бетман!“, інші – „Черепашки Ніндзя!“ або „Людина Павук!“. А коли Дюймовочка запитувала: „Як звуть героя, з яким сталося багато різних пригод, у якого був смішний ніс і який дуже схожий на людину?“, то діти кричали: „Шрек!“. І таких прикладів багато. Не варто звинувачувати юне покоління у необізнаності в літературі та казках. Вони ростуть та виховуються в інший час, на інших героях та ідеалах. Організатори виїзних фірм та сімейні розважальні центри це добре усвідомили і в драматургії та постановці свят для дітей враховують цей невеликий, але важливий аспект. Тому на дитячих корпоративах використовують такі образи для ведучих, як Джек Горобець, Ковбої, Шрек та Міккі Маус.

Аналізуючи усе вище сказане, зазначимо, що розбіжності в організації та проведенні дитячих корпоративів та шкільних свят полягають у:

- матеріальних відмінностях;
- розбіжностях функцій (дитячі корпоративи – розважальна, шкільні свята розважальна та пізнавально-виховна);
- художньому оформленні та місці проведення;
- особистості іменинника (культ іменинника на дитячих корпоративах, помісячне вітання іменинників на шкільних святах);
- поведінці дітей (довільна у дітей на корпоративах та контроль поведінки на шкільних святах);
- виборі ведучих (традиційні на шкільних святах та сучасні образи й герої на дитячих корпоративах).

Спільностей у цьому аспекті виявлено значно менше: по-перше, це визначення вікових особливостей, а по-друге – не глибока драматургія, легкий сюжет або взагалі його відсутність.

Корпоративні заходи для дитячої аудиторії, у своєму намаганні до інновацій та епатажу, перетворилися на індустрію розваг, що, у свою чергу, призводить до нівелювання національно-культурних надбань, таких як мова, традиції, символи, мораль, ідеали, знання тощо. Свята у шкільних навчальних закладах, навпаки, проходять, зазвичай, у консервативних традиціях, позбавлені барв та яскравих емоцій, що втрачає дитячий інтерес і зацікавленість у подібних заходах. Необхідно віднайти баланс між розвагами та виховною спрямованістю масових театралізованих свят для дітей. Масові театралізовані свята для дитячої аудиторії мають важливе соціокультурне значення, їх слід розглядати як один з основних чинників впливу на формування почуттів, емоцій, естетичних і моральних цінностей, розвиток здібностей, залучення особистості до художніх надбань мистецтва. Діти – наше майбутнє і підвищуючи рівень культури кожної дитини ми підвищуємо рівень культури суспільства загалом.

Джерельні приписи

1. Генкин Д.М. Массовые праздники / Д.М. Генкин. – М.: Просвещение, 1975. – 140 с.
2. Горбов А.С. Режиссура видовишно-театралізованих заходів / А.С. Горбов. – Ф.: Поліфаст, 2004. – 264 с.
3. Зайцев В.Н. Режиссура естради та масових видовищ / В.Н. Зайцев. – К.: Да Кор, 2003. – 302 с.
4. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М.: Просвещение, 1986. – 460 с.
5. Корпоративная культура. – М., 2008-2009.
6. Праздник. – М., 2008-2009.

Резюме

Розглядаються спільні та відмінні риси організації, постановки та драматургії масових театралізованих свят для дитячої аудиторії (на прикладі дня іменинника) у сімейних розважальних центрах та шкільних навчальних закладах.

Ключові слова: масові свята, драматургія, репертуар, сучасне мистецтво.

Summary

It is considered similarities and distinctions of the organisations of statement and dramatic art of the mass dramatized holidays for a children's audience in the family entertaining centres and school educational institutions.

Key words: mass holidays, dramatic, repertoire, contemporary art.

МУЗЕЙНА ПАМ'ЯТКА В КОНТЕКСТІ МУЗЕЙНИЦТВА ТА МАТЕРІАЛЬНОЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Явища об'єктивної реальності перебувають у постійному розвитку, тому принцип історизму відіграє важливу роль у науковому пізнанні. Накопичення історичних фактів про явище та його абстрактне відображення дозволяє поглибити розуміння його сутності. З'ясувавши закономірності зародження, становлення і його утвердження, можна прогнозувати майбутній перебіг його розвитку. Таким чином, історичні, фундаментальні й прикладні дослідження є взаємозалежними елементами системи наукового пізнання.

Логіці історичного розвитку музейницьких феноменів (музейна пам'ятка, музей та музейна справа) присвячені праці Ю.Омельченка [12], Г.Мезенцевої [9, 10], Вайдахера [5], К.Хадсона [27], А.Разгона [16, 17, 18], М.Каулен [11, 13], Т.Юренєвої [30], С.Сотникової [24], А.Сундієвої [13]. Предметом історичних досліджень зазначених авторів є переважно музей та музейна справа. Інший предмет історичних досліджень в музеєзнавстві окреслив З.Странський, що розглядав музей як одну із форм втілення музеальності – специфічного ставлення людини до дійсності, сутність якого полягала у штучному відборі та збереженні автентичних об'єктів, що зникають – джерел історичної пам'яті [25]. Г.Мезенцева зазначала, що „початковий етап історії музеїв – історія різноманітних зібрань та колекцій” [10; 5]. Спираючись на погляди З.Странського, Г.Мезенцевої, а також дослідження, присвячені функціонуванню речі в культурі, Ю.Омельченко предметом пошуку обрав першу підсистему музейництва – предмет музейного значення, що відповідає поняттю музейної пам'ятки.

Розвиваючи засади марксистської методології, кожне положення необхідно розглядати: 1) історично; 2) у зв'язку з іншими; 3) з конкретним досвідом історії [26; 249]. Концепція музейництва, розроблена Ю.Омельченком, відображає ставлення музейної пам'ятки з пов'язаними із нею явищами. Таким чином, предметом музеєзнавчого історичного дослідження (як і предметом музеєзнавства) є *комплекс музейницьких феноменів* – музейної пам'ятки, музею та музейної справи. Ієрархічно музейна пам'ятка є стрижневим феноменом, оскільки музей не може функціонувати без музейного зібрання, яке формують рухомі пам'ятки, а музейна справа є неможливою без обох зазначених феноменів.

Концепція музейництва не охоплює усіх відношень музейної історико-культурної спадщини. Музейна пам'ятка є складовою матеріальної історико-культурної спадщини та належить до класу рухомих пам'яток. Окреслені відношення музейної пам'ятки досі не були враховані в історичних дослідженнях музейницьких феноменів – в цьому полягає *невирішена частина поставленої проблеми*.

Актуальність дослідження зумовлена суперечністю, що виникає між наявним фактичним історичним матеріалом про музейницькі феномени та необхідністю логічно висвітлити перебіг історії музейної пам'ятки в контексті її зв'язків у системі музейництва й матеріальної історико-культурної спадщини як цілісного явища.

Розглядаючи проблему формування першої підсистеми музейництва – предмету музейного значення – тобто музейної пам'ятки, Ю.Омельченко зауважує, що хронологічно зазначений процес охоплює „тривалий період історії вітчизняної культури, коли музей як соціальний інститут в Україні відсутній, а музейництво як специфічна система освоєння світу речей, успадкування культурних цінностей, засіб соціалізації існує у сфері побутової, традиційної культури, тогочасної науки, освіти” [26; 290]. Музейна пам'ятка, музей, музейна справа є феноменами, що розвивалися одночасно. Тому навряд чи можна говорити про музейну пам'ятку тоді, коли музей як соціальний інститут відсутній. Вчений вбачає у

різноманітних проявах „інформатизації матерії” доцільному використанні неживої матерії в якості джерел інформації – протомузейництво. Дійсно, зв'язок між „інформатизацією матерії” та музейною пам'яткою, як специфічним джерелом інформації, є безперечним. Проте, „інформатизація матерії” як одне із найдавніших явищ, пов'язаних із людською свідомістю, лежить в основі всіх джерел інформації. Виходячи з наведеного, Ю.Омельченком не запропонована (і не могла пропонуватися) хронологічна точка відліку музейницьких феноменів.

Аналіз джерел, що висвітлюють історію музейницьких феноменів, починаючи із середини 20-х рр. XX ст. [9-11; 13-14; 16-21; 28-30] дозволяє окреслити хронологічну схему становлення та розвитку музейництва:

1. „Інформатизація матерії” в рамках пануючого світогляду починаючи із первіснообщинного ладу (2,5-3 млн. р.т. – III тис. до н.е.).

2. Період античного колекціонування. Для цього етапу характерними є мистецькі галереї [29] та демонстрація цінних із матеріальної та духовної точки зору об'єктів, накопичених у храмових зібраннях (III тис. до н.е. – 476 р.).

3. Середньовічне феодальне та церковне збиральництво (476 – XIV ст.).

4. Епоха Відродження, пов'язана із розквітом мистецьких галерей та кунсткамер (XIV-XVI ст.).

5. Капіталізм. Розвиток ідей Просвітництва. Музейна пам'ятка виступає як джерело наукових досліджень, засіб освітньо-виховного, науково та ідеологічно-пропагандистського впливу (XVII-XIX ст.).

6. XIX ст. – завершення конституювання класичних музеїв, становлення музейництва як системи.

Розбіжності в поглядах авторів є щодо часу виникнення музею як соціокультурного інституту. Дослідники поділяються на дві великі групи. Представники однієї групи (С.Сотникова, Т.Юрєнєва) вважають, що перші музеї виникли у XVI-XVII ст., інші – у XVIII-XIX (Г.Мезенцева, В.Грицкевич, М.Каулен, В.Рутинський, О.Стецюк). Необхідно констатувати недостатню обґрунтованість тверджень, висловлених дослідниками історії музейницьких феноменів. Ускладнюють визначення періоду виникнення „класичного музею” наступні чинники: 1) відсутність однаковості при визначенні поняття музею, що не дозволяє окреслити критерії (властивості та функції музею як соціокультурного інституту), відповідно до яких можна розглядати певний заклад як музей; 2) виникнення музеїв у різних частинах Європи та світу відбувалося у різний час; 3) історія музейницьких феноменів не пов'язується із історією формування матеріальної історико-культурної спадщини як соціокультурного феномену.

Методологічні аспекти дослідження історії музейницьких феноменів (музеальності) розглядаються в праці Ф.Вайдахера [5] та колективній монографії „Музейна справа в Росії” [11]. Ф.Вайдахер зазначає, що „історія музею як інституції не тотожна історії музеальності або її вияву – музеальному феномену. Історія музею – це опис конкретної форми вияву інституції в межах певного відрізка часу. Історія музеальності, тобто історія музеального феномену навпаки описує музеальність на основі всіх форм, де вона конкретно виявляється. Отже, вона є історією ідей” [5; 59]. Разом із цим, в основі періодизації музеального феномену, запропонованої австрійським музеологом, лежить час „першої однозначної появи такої інституції як музей” [5; 62]. Періодизація Ф.Вайдахера має на меті систематизувати „всі попередні підтвердження про збиральницьку діяльність... з урахуванням їх (імовірного) наближення до музею в сучасному розумінні. Зрештою, дослідник подає наступну періодизацію розвитку музеального феномену:

1. Домузейна епоха (від найперших ознак у Месопотамії поч. II тис. до н.е. до скарбниць XIV ст.);

2. Протомузейна епоха (князівські збірки XIV-XVII ст.);
3. Палеомузейна епоха (колекції бюргерів та перші публічні музеї XVII-XVIII ст.);
4. Мезомузейна епоха (від державних музеїв кін. XVIII ст. до I пол. XX ст.);
5. Неомузейна епоха (від закінчення II світової війни).

Ф.Вайдахер зазначає, що музеї є виявом суспільства, у якому вони виникли. Отже, ні вони, ні їхні попередники не є наслідком послідовного розвитку з якогось прамузею так, ніби примітивні ранні форми могли бути передумовою подальшого розвитку пізніших форм. Княжі скарбниці, кабінети з мистецькими та рідкісними предметами, систематично впорядковані колекції XIX ст. та музеї сучасні не залежать один від одного. Вони виникають як ідея чи образ і щоразу позбавлені упереджень, а саме як реакція на певні колективні потреби” [5; 63]. Ф.Вайдахер звертає у вагу на те, що „про музеальний феномен йдеться лише тоді, коли можна довести цільове збирання об’єктів та матеріалів, що мають значення для суспільства (*або лише певних його верств* – виділено Р.С.) включно з їхнім збереженням та поширенням знань про них. Важливим фактом у визначенні музеального феномену є те, якою мірою колекції створюються для громадськості. Отже, про музей йдеться лише тоді, коли попри функції цілеспрямованого (музейного) збирання, зберігання та дослідження об’єктів, які мають особливе суспільне значення, передбачено ще й їх використання, експонування цих об’єктів для кожного, незалежно від його стану, освіти чи походження. До XVII ст. не встановлено фактів існування музеїв, доступних широкому загалу, а до кінця XVIII ст. такі музеї були винятком. Надати характеру первинного музеального наміру античним скарбницям та церковним реліквіям середньовіччя...можна лише за умови дуже широкого розуміння поняття музеальності” [5; 61, 63]. Австрійський дослідник, розглядаючи специфіку пізнання історії музейництва, звертав увагу на наступні фактори:

1. За відсутності однозначних об’єктивних доказів будь-яке приписування культурних намірів залишатиметься фікцією.
2. Історична музеологія може говорити про появу музеального феномену лише тоді, коли для цього є достатня кількість джерел, які можна об’єктивно перевірити.
3. Групи, об’єднані за професією, світоглядом чи традиціями, мають тенденцію відсувати дату свого історичного виникнення далі у часі, часто аж до легендарних чи міфічних часів.

Деякі положення концепції історичного дослідження музейництва, розробленої Ф.Вайдахером, мають бути уточнені:

1. Музеальний феномен як один із проявів „інформатизації матерії”, на нашу думку, пов’язаний виключно із класичним музеєм як соціокультурним інститутом.
2. Діяльність, пов’язана із музейними пам’ятками має загальносуспільне значення, навіть якщо це усвідомлюється лише частиною суспільства.

Автори монографії „Музейна справа в Росії” відзначають, що в основі періодизації, що відображає історичний розвиток музейництва, має лежати бачення музею як *своєрідної культурної форми* [11; 31]. Відповідно до поглядів, висловлених у праці, культурна форма є складним культурологічним поняттям, що позначає спосіб задоволення певної суспільної потреби. Із найдавніших часів людством вироблені різноманітні форми передачі соціального досвіду. Музей являє оптимальну культурну форму для збирання, інтерпретації та зберігання культурного досвіду. Для нього характерна різноманітність форм. Лише у XIX столітті термін „музей” стає узагальнюючим для всього різноманіття музейних закладів. Необхідно звернути увагу на те, що критерії, відповідно до яких можна ідентифікувати музей як специфічну культурну форму, авторами даної праці не були запропоновані.

В аналізованих працях [5, 11] окреслені загальні принципи історичного дослідження музейницьких феноменів. Проте, зазначена методологія є неповною, оскільки відображає лише музейницьку сторону явища музейної пам’ятки.

Розглянемо історичні передумови формування пам'ятки як цілісного соціокультурного феномену. Поглиблення суперечності між розвитком виробничих сил та феодальних виробничих відносин сприяли формуванню нового капіталістичного способу виробництва, яке триває у період XVI-XVIII століть. У рамках державних утворень наладжуються капіталістичні економічні зв'язки, формується внутрішній ринок, що є економічною передумовою утворення *націй*. Означені процеси передбачали поглиблення розподілу праці. Ускладнення економічної системи суспільства спричинила зростання взаємозалежності її елементів, інтенсифікація взаємодії між ними, в результаті чого спостерігається консолідація суспільних класів (із збереженням їхнього антагонізму). Внаслідок окреслених процесів виникає *громадянське суспільство*. К.Маркс зазначав, що передумови формування громадянського суспільства датуються XVI ст., а у XVIII ст. громадянське суспільство „зробило велетенські кроки до власної зрілості” [8].

Трансформація економічного „базису” не могла не спричинити зміни „надбудови”.

Поширення набуває науковий світогляд, що витісняє сакральньо-містичний. У II половині XVII-XVIII ст. поширюються ідеї Просвітництва, одним із аспектів якого стала загальнодоступність інформації для всіх верств суспільства, консолідації соціуму в рамках етнічної держави (формування етнокультурної свідомості на противагу середньовічній становій), забезпечення загальносуспільного прогресу, прагнення до вивчення різноманітності оточуючого світу. Підвищення рівня освіченості населення було необхідною передумовою підвищення ефективності капіталістичного виробництва. Ріст продуктивних сил (особливо розвиток науки) й становлення капіталістичного способу виробництва спричинили зростання в Європі у XVI-XVIII ст. обсягів інформації та кількості системно-знакових джерел інформації (документи, видання тощо). Зазначені процеси спричинені: 1) ускладненням системи органів влади, покликаних обслуговувати капіталістичні відносини (зростанням обсягів документальної інформації), 2) пожвавленням міжкультурної комунікації (внутрішньодержавної, міждержавної); 3) підвищенням рівня освіченості.

До періоду становлення капіталістичних відносин (XVI-XVIII ст.) історична пам'ять існувала: 1) в неопредметненій формі – традиції, серед яких необхідно виокремити звичаї та обряди – рутинні елементи культури (до яких належить також церква й держава) [4]; 2) опредметненій формі у вигляді доцільно створених джерел історичної пам'яті (наприклад, пам'ятники), поховань, старожитностей, а також предметів актуальної культури, створених у відповідність із певними традиціями.

Розглянемо явище „старожитності”. З'ясувати хронологічні рамки генези явища складно, оскільки людина від початку соціоантропогенезу стикалася із речами минулого. Старожитності – автентичні об'єкти минулого (стаціонарні та мобільні, рукотворні й природні), пов'язані із будь-якою сферою життєдіяльності людей є частиною опредметненої культури. Старожитності могли використовуватися: 1) як джерело різноманітної інформації, зокрема історичної пам'яті; 2) відповідно до первісного призначення; 3) як еквівалент певної матеріальної цінності; 4) для задоволення колекціонерського інстинкту, цікавості тощо, або взагалі не використовуватися. Інтеграція старожитностей в актуальну культуру відбувається у двох напрямках: 1) традиційному; 2) утилітарному. Перший передбачає збереження значення предмета упродовж століть як опредметненого атрибуту або наслідку певної традиції, його включення до сучасної культури відповідно до традиційних уявлень, світогляду тощо. Зі старожитностями, як елементами традиції, пов'язане явище *реліквійності* – шанобливого ставлення та дбайливого збереження автентичних (з точки зору сучасників) матеріальних об'єктів, що виступають як джерела пам'яті про минуле [22]. Реліквії набували сакральньо-містичного, магічного значення, були важливим знаковим елементом певних обрядів. Традиційний характер актуалізації старожитностей проявляється в церковній практиці.

Сутність утилітарної актуалізації старожитності полягає в її оцінці з точки зору матеріальної або духовної користі. Матеріальна користь старожитності полягає в можливості її обміну на матеріальні блага й обумовлюється: 1) цінністю матеріалу, з якого виготовлено предмет; 2) можливістю його використання за первинним призначенням; 3) майстерністю виконання. Духовна користь старожитності зазвичай не пов'язується із її історичним змістом, тому передбачає зміну культурного значення з метою актуального духовного використання, згідно із сучасним пануючим суспільним світоглядом. Прикладом утилітаризації старожитностей слугує античне мистецтво, що вплинуло на розвиток культури Відродження, пристосування мусульманами християнських храмів до ісламського культу тощо. В разі неможливості духовного або практичного пристосування інокультурних об'єктів, вони зазнавали пасивного, внаслідок природних факторів та цілеспрямованого знищення. У надбудовах європейських суспільств протягом XVI-XVII ст. визріває *криза культурної наступності*. В основі зазначеної кризи суперечність між новими інформаційними потребами суспільства, пов'язаними з історичною пам'яттю, з одного боку, та неефективністю старих форм забезпечення культурної наступності – з іншого. Окреслена суперечність не могла бути розв'язана за рахунок системно-знакових джерел інформації через їх значну кількість та великі обсяги інформації, зафіксованій в них, а значить занадто великими часовими затратами, необхідними для її сприйняття; недостатністю старих форм культурної наступності, що не відповідали вимогам науковості, точності, однозначності, достовірності та уніфікованості інформації загальносуспільного значення – з іншого. Вирішити зазначену проблему мав новий різновид інформаційного джерела, що повинен реалізувати наступні завдання:

1) бути достовірним матеріальним *об'єктивним* (можливо за умови автентичності) *джерелом*, що відображає певні ідеї, концепції, знання, події, явищ, факти, процеси тощо.

2) одночасно узагальнювати та деталізувати інформацію, тобто бути інформаційно ємними.

3) бути джерелом наукових досліджень, засобом освіти, виховання, соціалізації, ідеологічного впливу.

4) відображати певні конвенціональні загальносуспільні ідеї, концепції.

Вирішення зазначених завдань здійснюється в рамках наступних соціальних функцій: матеріальної історико-культурної спадщини: джерельно-наукової; освітня-виховної; рекреаційно-дозвілдової; естетичної; ідеологічно-пропагандистської; науково-пропагандистської; культурно-орієнтаційної; соціалізуючої. Окреслені функції є універсальними щодо всіх різновидів матеріальних історико-культурних пам'яток.

Виокремимо періоди формування пам'ятки як соціокультурного феномену: 1) кін. XVII – поч. XVIII ст. – зародження; 2) II пол. XVIII ст. – становлення; 3) XIX ст. – поч. XX ст. – утвердження. До XVII ст. не було історико-культурних підстав для пам'ятки як соціокультурного феномену, що підтверджується фактами з історії пам'яткознавчих дисциплін.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що *старожитність є ланкою між світом „інформатизованої матерії” та історико-культурною пам'яткою*, тобто старожитності являли собою своєрідний зародок матеріальної історико-культурної пам'ятки як соціокультурного феномену.

Ідентифікувати музейну спадщину, як повноцінний незалежний соціокультурний феномен, можна за певними ознаками, пов'язаними із сутністю та специфікою матеріальної історико-культурної спадщини в цілому, рухомої спадщини як класу пам'яток та музейної пам'ятки як окремого різновиду рухомих пам'яток.

Матеріальна історико-культурна спадщина є об'єктом специфічної суспільної діяльності щодо регулювання процесу опрідметнення та розпрідметнення культури з метою

забезпечення культурної наступності, тобто позитивного ходу історико-культурного процесу. В цьому полягає її сутність. Специфіка матеріальних історико-культурних пам'яток, як джерел інформації, визначається їх автентичністю, інтерпретаційним характером. Рухомі пам'ятки – автентичні джерела соціально значимої історико-культурної інформації, представлені мобільними об'єктами, що відображають процес матеріально-духовного освоєння людьми світу. Інформаційне використання рухомих пам'яток є найбільш оптимальним у рамках спеціальних інформаційно-комунікаційних систем (музей, архів, бібліотека). Сутність рухомої історико-культурної спадщини пов'язана із інституційним характером її інформаційного використання, що обумовлене її специфікою, детермінованою її мобільністю. Сутність музейних пам'яток полягає в тому, що їх інформаційний потенціал розкривається в системі музейної комунікації із застосуванням специфічних музейних засобів. У результаті порівняння основних різновидів рухомої історико-культурної спадщини, можна стверджувати, що специфічною особливістю музейних пам'яток є різноманітність їх 1) матеріального втілення (наприклад, мобільні та стаціонарні за сутністю об'єкти); 2) первинного функціонального призначення; 3) способів фіксації інформації (знакова, системно-знакова, аудіо, візуальна та аудіовізуальна, мультимедійна). Тож можна окреслити наступні ознаки музейних пам'яток, розподіливши їх на пам'яткові та, власне, музейні. До пам'яткових ознак музейної спадщини належать:

- 1) інтерпретаційний характер джерела;
- 2) автентичність;
- 3) загальносуспільне значення інформації, джерелом якої виступає пам'ятка;
- 4) комплекс соціальних функцій матеріальної пам'ятки;
- 5) поняття історико-культурної цінності матеріальних об'єктів (історико-культурна

цінність матеріальних об'єктів – це суспільно обумовлене ставлення до предметів об'єктивної реальності, в основі якої лежить оцінка їх інформаційного потенціалу як джерел соціально значимої інформації, необхідної для позитивного ходу історико-культурного процесу). До специфічних ознак музейної пам'ятки належить: 1) мобільність; 2) музейна комунікація; 3) видова різноманітність.

З метою ідентифікації музейної пам'ятки як соціокультурного феномену в контексті культурно-історичного розвитку (хронологічно) необхідно, щоб гіпотеза про конституювання зазначеного феномену базувалося на наведених вище ознаках.

Феномен музейної пам'ятки нерозривно пов'язаний із феноменом музею як специфічного закладу. Таким чином, необхідно окреслити ознаки музею як соціокультурного інституту. Відповідно до одного із визначень, музей – історично обумовлений багатofункціональний інститут соціальної пам'яті, за допомогою якого реалізується суспільна потреба у відборі, збереженні та репрезентації специфічної групи культурних та природних об'єктів, які усвідомлюються суспільством як цінність, що підлягає вилученню із середовища побутування та передачі із покоління в покоління, – музейних предметів (музейних пам'яток – Р.С.) [19]. В енциклопедії „Британіка” наведено наступне визначення поняття „музей”: інституція, що набула розвитку в сучасному суспільстві й має на меті якомога довше запобігати псуванню та втраті об'єктів, цінних із культурної точки зору. Музейна робота побудована навколо означених об'єктів, так само як у бібліотек – навколо книги, архівів – навколо документів. Суспільство зберігає дані предмети не лише заради їх накопичення, але задля їх подальшого використання. Таким чином, музеї забезпечують використання своїх зібрань для реалізації певної культурної мети [1]. Згідно з дефініцією Міжнародної ради музеїв (ICOM), музей – некомерційна постійно діюча інституція, що знаходиться на службі у суспільства, сприяє його розвитку, відкрита для публіки, накопичує, консервує, досліджує, включає в систему комунікації та експонує матеріальну й нематеріальну спадщину людства і його оточення з метою освіти, навчання та насолоди [2].

Згідно із Законом України „Про музеї та музейну справу”, музеї – культурно-освітні та науково-дослідні заклади, призначені для вивчення, збереження та використання пам’яток природи, матеріальної і духовної культури, прилучення громадян до надбань національної і світової історико-культурної спадщини [6].

Наведені визначення відбивають сучасне поняття музею. За словами К.Маркса, що виражають погляди вченого на методологію історичного дослідження, „розвинуте тіло легше вивчати, ніж клітину тіла” [8]. Таким чином, визначивши ознаки музею як розвиненої інституції, його можна хронологічно ідентифікувати в контексті соціокультурного розвитку.

У результаті аналізу наведених вище визначень, окреслимо фундаментальні ознаки музею як соціокультурного інституту:

1. В основі діяльності музею лежить рухома історико-культурна спадщина (музей, згідно із визначенням ICOM, пов’язаний також із нематеріальною історико-культурною спадщиною, проте вона є вторинною щодо матеріальної в контексті музейництва) – музейне зібрання, що являє собою складну інформаційну систему.

2. Діяльність музею базується на науково обґрунтованих засадах.

3. Музей забезпечує специфічну музейну комунікацію, що є складовою соціальної комунікації. В рамках музейної комунікації „рух смислів у часі та просторі” відбувається без штучних соціальних обмежень [23; 27] й спрямований на всі верстви населення.

4. Музей – некомерційна установа, що виробляє специфічну інформаційну послугу.

5. Музей – осередок історичної пам’яті.

Лише наявність комплексу наведених ознак дозволяє говорити про музей як повноцінний соціокультурний інститут. Відсутність однієї із ознак або наявність лише однієї із них не є підставою для віднесення закладу, якому притаманні наведені ознаки, до музеїв. Окреслені ознаки музею як соціокультурного інституту дозволяють визначити приблизний період його виникнення як повноцінного соціокультурного феномену.

Беручи до уваги першу ознаку, можна стверджувати, що музейні заклади не можна виявити раніше II пол. XVII ст., оскільки матеріальна історико-культурна пам’ятка як соціокультурний феномен починає формуватися не раніше зазначеного часу. Таким чином, недоцільно розглядати античні храмові збірки та колекції творів мистецтва, колекції феодалів, а також утворені на їх основі заклади (галереї, кунсткамери, кабінети, студіоло та ін.) як музейні заклади. Разом із тим, необхідно зауважити, що на основі деяких збірок часів Середньовіччя утворилися сучасні музеї, проте визначальним в даному випадку є характер використання зібрання, зміна його суспільної ролі, аксіологічного статусу – перетворення артефактів та природних об’єктів – старожитностей на джерела соціально значимої інформації, необхідної для позитивного ходу історико-культурного процесу – пам’ятки. Музеолог К.Хадсон зазначав, що „...виявлення мотивів людської поведінки є справою надзвичайно складною... У XVI-XVIII ст. по всій Західній Європі серед заможних людей було поширене колекціонуванням різноманітних цікавинок, предметів мистецтва й старовини; проте що їх спонукало до цього заняття? В чому полягала їх мотивація – жадібність, мода, прагнення знань, допитливість, соціальний престиж... бажання залишити собі предмет на згадку про подорож в якості сувеніру?... Чи розглядав колекціонер бюст історичної постаті чи фрагмент скульптурного фризу виключно як витвір мистецтва, або ж означена річ підштовхувала його до роздумів на історично або археологічну тематику... Споглядаючи в своєму лондонському будинку римську статую або грецьку вазу, чи говорив колекціонер собі: „Гарний твір” або ж „Цінний твір”, чи можливо його охоплювали роздуми про суспільство, яке створило ці твори... Кунсткамери XVIII ст. (!) зазвичай були поганими музеями, згідно із сучасними уявленнями. ...Того факту, що предмети були зібрані разом достатньо аби викликати здивування, подив, захоплення, щоб викликати хвилювання зустрічі з невідомим” [27; 26-27].

Кунсткамери, поряд із мистецькими галереями, можна розглядати як квазімузеї, першооснову, яка під дією соціально-економічних факторів змінила сутність, набула нового змісту. Проте, кунсткамери є передусім проявом колекціонерської діяльності щодо накопичення предметів культурного призначення. Гіпотетично, престижність колекціонування „кунштів” в Європі може бути пояснена тим, що речей та їх різноманітність у XVI-XVIII ст. була значно меншою, ніж на зламі XVIII-XIX ст., ніж сьогодні. Це пов’язано із розвитком продуктивних сил (рівень яких був нижчим), феодальним способом виробництва. Тому колекція різноманітних предметів із різних частин світу була показником багатства й престижу. Звичайно, речі кунсткамер виконували й певні пізнавальні функції, а пізнання в той час також було привілеєм вищих станів. Необхідно зазначити, що відмінність між кунсткамерами (а також і мистецькими галереями) як колекціонерськими зібраннями та музеями полягає у тому, що колекція є результатом колекціонування заради колекціонування – специфічного інстинкту [15]. Натомість музей комплектується певними об’єктами не заради самих об’єктів або процесу їх збирання, а з метою виконання інформаційної функції. Зібрання предметів культурного призначення докапіталістичного часу відрізняються від музейних зібрань тим, що останні являють інформаційно-комунікаційну систему. Тобто, музейне зібрання має на меті передачу певних смислів за допомогою музейних пам’яток. Підбір пам’яток підпорядковано означеній інформаційній меті. Музейне зібрання комплектується не хаотично як храмові античні та церковні зібрання, й не відповідно до колекціонерських уподобань як кунсткамери, а з метою поширення концептуально обумовленої інформації. Таким чином, музей покликаний не лише накопичити й зберегти, а також відповідно здійснити певний комунікаційно-інформаційний вплив на соціум (саме на соціум в усій його різноманітності, а не на конкретну групу людей або окремих осіб). Переваги музейного комплектування перед колекціонуванням полягають, зокрема, у залежності колекції від особи колекціонера. Передана в спадок колекція може зупинитися в розвитку, розпорошена й навіть втрачена через відсутність інтересу у колекціонуванні наступників.

Зв’язок кунсткамери та музею полягає саме у пізнавальному характері використання предметів. Кунсткамера стала однією із причин (крім економічних) виникнення такої форми використання рухомих пам’яток, як музей. Кунсткамери й музеї є проявом західноєвропейської капіталістичної культури, які були специфічною реакцією на пізнавальні, інформаційні потреби спочатку окремих верств, а згодом і суспільства. Таким чином, музейна пам’ятка як і пам’ятка в цілому – продукт культури капіталістичного Заходу, набула універсального цивілізаційного статусу.

Науково обґрунтовані засади функціонування музею умовно можна розподілити на профільні та музеєзнавчі. Наука як сфера людської діяльності конституюється у XVI-XVII ст. Зародження наукових розробок у сфері колекціонування також припадає на окреслений період [5; 110], й більшістю дослідників розглядається як зародження музеєзнавства з чим, виходячи із твердження про утворення матеріальної історико-культурної спадщини у XIX-поч. XX ст., не можна погодитися.

Музейну комунікацію умовно можна розподілити на *специфічну* та *не специфічну*. Специфічна музейна комунікація відбувається в рамках музейного комунікативного простору (експозиція, виставка та ін. форми безпосереднього сприйняття рухомих пам’яток в контексті музейної інформаційно-комунікаційної системи). Сутність не специфічної музейної комунікації полягає у поширенні інтерпретації музейних пам’яток за допомогою всіх комунікаційних каналів, що не передбачають безпосередній контакт реципієнта із музейними пам’ятками (насамперед засоби масової комунікації), а також поширення інформації про музейні заклади та зібрання. Не специфічна музейна комунікація може проявлятися у виготовленні розповсюдженні музейними закладами друкованої продукції, що

популяризують музейне зібрання (наприклад, каталоги), публікація результатів наукових досліджень, що базуються на музейних пам'ятках, віртуальні виставки, виготовлення копій музейних пам'яток і їх розповсюдження в якості сувенірів, музеографічні праці та ін.

Становлення специфічної музейної комунікації датується XVIII-XIX ст. До XIX ст. більшість каналів масової комунікації, в рамках яких могла відбуватися неспецифічна музейна комунікація (насамперед, друковані видання), були недостатньо розвинені, що зумовлено особливостями науково-технічного розвитку.

Музейна комунікація може відбуватися виключно за умови публічності музейного закладу. Як уже зазначалося, публічність музеїв, як масове явище, спостерігається у XIX ст. [5], хоча перші приклади публічності музеїв з'являються протягом XVII-XVIII ст. Важливу роль у процесі відкриття музеїв широким верствам населення відіграла Французька революція (1789-1794 рр.), в результаті якої у Франції, а згодом й інших країнах Європи посилюються процеси „інституалізації музею, його конституювання як установи, що знаходиться на службі в суспільства” [13; 122].

Музей може функціонувати як некомерційна установа лише за умови надійного джерела фінансування, необхідного для оптимального функціонування закладу, накопичення, збереження, наукового дослідження, організації та використання музейного зібрання. Музейна установа має на меті задоволення загальносуспільних інформаційних потреб, тобто виконує специфічне державне замовлення. „Одержавлення” музею є оптимальним з огляду на його загальносуспільну роль. Створення державних музеїв дослідник Ф.Шміт розглядав як одну із стадій розвитку музейної справи [29]. К.Хадсон також звертав увагу на майнову належність музею як важливий етап процесу його становлення як соціокультурного феномену [27]. Державні музеї виникають у XVIII ст. (Британський музей, Лувр, Кунсткамера Петра I після передачі у відання Петербурзької Академії наук та ін.). Ф.Шміт стверджував, що „одержавлення музеїв” відбувалося ще за часів Римської імперії [28, 29]. Накопичення предметів мистецтва не можна ототожнювати із музейництвом, тому зазначене твердження може бути відкинуте. Найвищою формою розвитку державних музеїв є музейна мережа, яка, як і рівень „одержавлення” музеїв, найбільшого розвитку набула в СРСР, починаючи з 20-х рр. XX ст. На користь першості СРСР у сфері організації музеїв свідчать слова В.Леніна: „облік та контроль – ось головне, що необхідно для „налагодження”, правильного функціонування першої фази комуністичного суспільства. Всі громадяни перетворюються тут у працюючих за наймом у держави...Всі громадяни стають службовцями й робітниками єдиного всенародного державного „синдикату” [7]. Наведене бачення державної політики розповсюджувалося також і на музейне будівництво в СРСР.

Державний статус не є обов'язковою передумовою некомерційності музейного закладу і навпаки, комерціалізація музейної сфери може відбуватися в її державному секторі. Так, наприклад, тенденція до комерціалізації в музеях США, для яких меншою мірою характерне державне підпорядкування, поширюється на музейну справу країн Східної Європи, яка переважно знаходиться у сфері державного управління. В той же час, приватні музеї можуть бути загальнодержавними, за сутністю – культурними. Проте, саме державне підпорядкування музейних закладів з їх відповідним державним фінансуванням забезпечує необхідний загальносуспільний інформаційний ефект, мінімізує ідеологічні „хитання”, пов'язані із джерелами фінансування.

Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що процес становлення музеїв як некомерційних установ охоплює період XVIII – поч. XX ст.

Музей здійснює активний вплив на суспільну свідомість, формуючи історичну (соціальну) пам'ять соціуму, використовуючи специфічні й неспецифічні комунікаційні засоби. Усвідомлення музею як активного суб'єкта в формуванні історичної (соціальної) пам'яті має важливе значення для історичного дослідження даної установи. Зібрання

старожитностей, інших речей культурного призначення (незважаючи на їх потенційну можливість бути використаними як джерела історико-культурної інформації, яка подекуди реалізовувалася) не мали особливого впливу на розвиток суспільної свідомості, обслуговуючи потреби переважно елітарних соціальних груп. Зрештою, музеї як осередки історичної (соціальної) пам'яті конститууються у XVIII-XIX ст., оскільки саме в цей час переживає становлення громадянське суспільство, в суспільній свідомості утверджуються поняття нації та національної держави, поширюється науковий світогляд, із прагненням об'єктивного пізнання історії, яке має спиратися на об'єктивні джерела, серед яких особливе місце посідають автентичні об'єкти – пам'ятки. Хронологічний діапазон становлення музею як соціокультурного феномену – II пол. XVII – поч. XX ст. Вперше автентичні матеріальні об'єкти були використані в якості музейних пам'яток 1683 р., коли відкрито публічний музей Ашмола при Оксфордському університеті [3; 10]. Зазначений заклад упродовж тривалого часу був єдиною подібною установою у світі. У II пол. XVIII ст. кількість музеїв у світі зросла, а в XIX – поч. XX ст. музейницькі феномени набули універсального характеру. Таким чином:

1) У результаті аналізу праць, присвячених історії музейницьких феноменів виявлено, що музейництво неправомірно ототожнюється із ширшим за змістом явищем „інформатизації матерії”; критерії, за якими можна ідентифікувати музейницькі феномени в рамках історичної дійсності не розроблені; передумови формування явища матеріальної історико-культурної спадщини, елементом якої є музейна пам'ятка, не досліджені.

2) Матеріальна історико-культурна пам'ятка сформувалася впродовж II пол. XVII ст. – поч. XX ст. із старожитностей як відповідь на кризу культурної наступності, викликану розвитком капіталістичного способу виробництва.

3) Ідентифікаційні ознаки музейної пам'ятки як соціокультурного феномену поділяються на: пам'яткові (автентичність, інтерпретаційний характер джерела; загальносуспільне значення інформації, джерелом якої виступає пам'ятка, універсальний соціальних функцій матеріальної пам'ятки, поняття історико-культурної цінності матеріальних об'єктів) та специфічні (мобільність, музейна комунікативність, видова різноманітність);

4) Фундаментальними ознаками музею як соціокультурного інституту є: зібрання, представлене рухомими пам'ятками, науково-обґрунтовані засади діяльності закладу, музейне зібрання утворює інформаційно-комунікаційну систему, некомерційний характер діяльності, музей є осередком історичної пам'яті.

5) Музейна пам'ятка виникла у II пол. XVII ст., становлення переживала протягом XVIII ст., утвердилася як соціокультурний феномен у XIX – поч. XX ст. Музейна пам'ятка виникла в результаті зміни суспільного ставлення до старожитностей мистецьких галерей та кунсткамер із трансформацією останніх у музейні заклади.

Джерельні приписи

1. Britannika: in 30 vol. – Chicago, 1982. – Vol. 12. – 895 p.
2. The International Council of Museums // ICOM Definition of a Museum [електронний ресурс]. – <http://icom.museum/definition.html>.
3. Арнолд-Форстер К. „Развивать чувство кризиса”: новый взгляд на университетские коллекции в Великобритании [текст] / К.Арнолд-Форстер // Museum. – 2001. – № 207. – С. 10-14.
4. Безклубенко С.Д. Українська культура: погляд крізь віки. Історико-теоретичні нариси [текст] / Сергій Данилович Безклубенко. – Ужгород: Всеукраїнське державне багатопрофільне підприємство, 2006. – 512 с.

5. Вайдахер Ф. Загальна музеологія [текст] / Фрідріх Вайдахер. – Львів: Літопис, 2005. – 632 с.
6. Закон України „Про музеї та музейну справу” [електронний ресурс]. – zakon.rada.gov.ua.
7. Ленин В.И. Полн. собр. соч. [текст] / Владимир Ильич Ленин. – М., 1974. – Т. 33. – 585 с.
8. Маркс К. Капитал [текст]: В 3 т. / Карл Маркс. – М.: Политиздат, 1974-1975.
9. Мезенцева Г.Г. Музеєзнавство [текст] / Галина Георгіївна Мезенцева. – К.: Вища школа, 1980. – 120 с.
10. Мезенцева Г.Г. Музеи Украины [текст] / Галина Георгіївна Мезенцева. – К.: Издательство Киевского университета, 1959. – 176 с.
11. Музейное дело в России [текст] / Под. ред. М.А. Каулен. – М.: Издательство „ВК”, 2003. – 614 с.
12. Омельченко Ю.А. Перша підсистема музейництва (теоретичні засади, витоки, формування) [текст] / Юрій Андрійович Омельченко // Культурологічні студії. – К., 1999. – Вип. 2. – С. 288-311.
13. Основы музееведения: Учебн. пособ. / Отв. ред. Э.А. Шулепова. – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 504 с.
14. Основы советского музееведения / Ред. кол: П.И. Галкина, К.Г. Митяев, Г.А. Новицкий и др. – М.: Государственное издательство культурно-просветительной литературы, 1955. – 368 с.
15. Павлов И.П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных [текст] / Иван Петрович Павлов. – М., 1973. – 664 с.
16. Разгон А.М. Исторические музеи в России (с нач. XVIII века до 1861 г.) [текст] / Авраам Моисеевич Разгон // Очерки истории музейного дела в СССР / Труды НИИ музееведения. – 1963. – Вып. 4. – С. 189-275.
17. Разгон А.М. Охрана исторических памятников в дореволюционной России (1861-1917 гг.) [текст] / Авраам Моисеевич Разгон // История музейного дела в России / Труды НИИ музееведения. – 1957. – Вып. 1. – С. 73-128.
18. Разгон А. М. Охрана исторических памятников в России (XVIII в. – первая половина XIX в.) [текст] / Авраам Моисеевич Разгон // Очерки истории музейного дела в СССР / Труды НИИ музееведения. – 1971. – Вып. 7. – С. 292-365.
19. Российская музейная энциклопедия [текст] / Редкол.: В.Л. Янин. – М.: Прогресс, 2005. – 845 с.
20. Российская музейная энциклопедия [текст]: в 2 т. / Сост. А.А. Сундиева и др. – М.: Прогресс, 2001.
21. Рутинський М.Й., Стецюк О.В. Музеєзнавство: Навч. посіб. – К.: Знання, 2008. – 428 с.
22. Советский энциклопедический словарь [текст] / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 1600 с.
23. Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации [текст] / Аркадий Васильевич Соколов. – СПб: изд-во Михайлова В.А., 2002. – 461 с.
24. Сотникова С.И. Музеология [текст] / Светлана Ивановна Сотникова. – М., 2004. – 192 с.
25. Странски З. Музеологията Като наука [текст] / Зденек Странски // Музеи и паметници на културата. – 1981. – № 6. – С. 37-42.
26. Філософський словник [текст] / За ред. В.І. Шинкарука. – 2 вид., переробл. і доп. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
27. Хадсон К. Влиятельные музеи [текст] / Кеннет Хадсон. – Новосибирск, 2002. – 195 с.

28. Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи. Очерк теории и истории музейного дела [текст] / Федор Иванович Шмит. – Х.: Союз, 1919. – 104 с.

29. Шмит Ф.И. Музейное дело. Вопросы экспозиции [текст] / Федор Иванович Шмит. – Л.: Academia, 1929. – 248 с.

30. Юренева Т.Ю. Музееведение [текст] / Тамара Юрьевна Юренева. – 4-е изд. испр. и доп. – М.: Академический проект, Альма Матер. – 2007. – 560 с.

Резюме

Розглянуто особливості історичного дослідження музейної пам'ятки як соціокультурного феномену. Аналізується музейна спадщина в її взаємозв'язку з іншими феноменами, встановлюються передумови її генези, становлення й утвердження, хронологія її формування.

Ключові слова: пам'ятка, музейництво, музейна пам'ятка, музей, музейна справа, матеріальна історико-культурна спадщина, старожитність.

Summary

This article is devoted to features of historical investigations of museum heritage as social and cultural phenomenon. Author using original method find out premises of originate and development of museum heritage, fixed chronologically this process.

Key words: historical and cultural heritage, museumness, museum heritage, museum, museum affair, antiquities.

КОНЦЕПЦІЯ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ І КУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ В УКРАЇНІ

Проблема культурної й національної ідентичності пов'язана із становленням та прагненням реалізації концепції мультикультуралізму, особливо в суспільствах, що характеризуються культурним чи національним різномайттям. Проблема утвердження полікультурності спільнот стосується також визначення стратегії діяльності громадських та державних інституцій, торкаючись, таким чином, основ суспільства. Як пише Емі Гутман у вступі до есе Ч.Тейлора „Політика визнання”: „...Важко, однак, відшукати в наш час будь-яке демократичне суспільство або суспільство, що стоїть на шляху демократизації, де б не відбувалася значна суперечка стосовно питання, чи мусять громадські установи визнавати більшою мірою, ніж вони це роблять зараз, ідентичності національних та соціальних меншин, які мають свою культуру, але позбавлені можливостей її зберігати та розвивати (disadvantaged), і якщо так, то яким саме має бути це визнання” [6; 9]. Значною мірою, ці дискусії загострюються у зв'язку з процесами глобалізації, елементами якої є іміграційні потоки та тісні міжкультурні контакти.

Вирішення проблеми мультикультуралізму стосується також України, культурна ситуація в якій зумовлює необхідність діалогу між представниками різних національностей. Українське суспільство часто характеризується як полікультурне, тобто таке суспільство, яке „...складається в культурному сенсі з багатьох культур, що постійно взаємодіють між собою, взаємозбагачують одна одну, переплітаються між собою, зберігаючи при цьому свої культурні, мовні, історичні, психологічні особливості, що впливає на ідентифікацію особистості” [1]. Таким чином, аналіз полікультурної ситуації в Україні зумовлює необхідність враховувати сучасні дискусії щодо мультикультуралізму.

Мультикультуралізм можна розглядати як продукт постмодерну, що несе ідею децентралізації, відсутності домінантних культурних та ціннісних систем. Постмодерн відкидає етноцентризм. Відтак, утверджується ідея культурного та соціального релятивізму, співмірності та різномайття систем. Крім того, руйнуються традиційні суспільні ієрархії, які взагалі не ставили проблему ідентичності та визнання. Як пише українська дослідниця М.Култаєва: „Мультикультурні реалії сучасного суспільного життя стають конститутивним моментом у становленні нового світопорядку, позбавленого жорстких ієрархічних структур, місіонерського розуміння добра і справедливості. Культурне розмаїття і культура співіснування множинного сьогодні значною мірою визначають долю планетарного людства” [2].

Як феномен постмодерну, мультикультуралізм представляють як певну спробу модернізації постмодерну. „Мультикультуралізм являє собою *модернізацію постмодерну* в тому сенсі, що, починаючи з постмодерністського твердження про цінність множинності, власне своїми практиками призводить до того, що множинність перестає бути рухомою та відкритою й перетворюється на зачинену, ресстровану множинність, таку, яка притаманна періоду модерну. Мультикультуралістська *модернізація постмодерну* постає як система дзеркал, в якій один-єдиний предмет (модерна соціокультурна форма) розсипається у множину тотожних йому предметів” [3]. Відтак, мультикультуралізм наділяють наступними характерними рисами: реверсивність, автореферентність та метапрескриптивність. Реверсивність можна пояснити як прагнення до встановлення онтологічної симетрії між модерною та постмодерною плюральністю, яка однак на практиці виявляється асиметрією та унеможливорює зворотний рух від замкнутої у собі модерної множинності до гетерогенної плюральності постмодерну. Наступна риса мультикультуралізму автореферентність дає можливість стверджувати легітимація мультикультуралістської претензії на позицію метапрескрипції в царині міжгрупових відносин. Нарешті, метапрескриптивність дає можливість мультикультуралізові бути останньою метапрескрипцією [3].

Проблема ідентичності та визнання значною мірою тематизуються в сучасній культурній ситуації. На це вказує Ч.Тейлор, зауважуючи, що в більш ранні епохи загальне визнання вбудовувалося в соціально виведену ідентичність і тому воно було тісно пов'язане з категоріями, які кожен сприймав як належне. Сучасна ситуація в культурі тематизує та проблематизує ідентичність та визнання, оскільки вони не розуміються самозрозумілими: „Теперішня, внутрішньо виведена, особиста, самобутня ідентичність не користується цим визнанням *a priori*. Вона має завоювати його в обмін на щось, і ця спроба може провалитися. Разом із сучасною добою прийшла не потреба у визнанні, а умови, за яких спроба бути визнаним може провалитися. Ось чому ця потреба зараз визнається вперше” [6; 37]. Інколи здається, що людина відкрила ідентичність, однак це не означає, що феномену ідентичності і визнання не були в попередні епохи, просто ці феномени актуалізуються і постають проблемою сучасності.

В Україні проблеми ідентичності та визнання значною мірою актуалізуються в епоху посткомунізму. Крах комуністичної ідеї культурного інтернаціоналізму та відродження національної ідентичності, небезпека загострення національних та культурних конфліктів на постркомуністичному просторі, а також численні приклади конфліктів такого штибу, зумовили необхідність шукати нової стратегії, яка б стала підґрунтям здійснення політики (соціальної та культурної) в умовах культурного, національного та соціального різномайття.

Поняття мультикультуралізму має багато визначень. Особливої популярності мультикультуралізм набуває в середині 90-х років минулого століття. Основна ідея, яку несе собою концепція мультикультуралізму є ідея включення в життя соціуму груп і спільнот, які мають певні суттєві відмінності, без втрати ними власної ідентичності. Таким чином, мультикультуралізм перетворюється на певний соціальний проект. „Цей проект, – пише О.Ярош, – було покладено в основу політики „відмінності”, або „залучення”, яка була спрямована не тільки на збереження окремих культур, але й націлена на те, щоб ці культури трансформувалися самі, з метою активної участі у громадському і політичному житті. Причому, держава відмовляється від уніфікуючого концепту „громадянства” на користь координуючого, яке констатує рівність у залученні всіх груп до суспільства” [2].

В сучасній філософії існує ряд детально розроблених концепцій мультикультуралізму. Однією з найвідоміших є концепція мультикультуралізму згаданого вже Ч.Тейлора. Проект мультикультуралізму Ч.Тейлор аналізує через призму політики визнання. Власне обґрунтування останньої становить основний намір філософа. На початку есе під назвою „Політика визнання” Ч.Тейлор зауважує, що політика визнання є однією з рушійних сил, що стоять за націоналістськими рухами в політиці. Вимогу визнання висловлюють різні соціальні та культурні групи – національні меншини, прихильники фемінізму тощо. Проблема визнання філософ пов'язує із ідентичністю: „Суть тези про зв'язок між визнанням та ідентичністю полягає в тому, що наша ідентичність частково формується визнанням її або відсутністю такого визнання, а часто й *неправильним* визнанням, тому людині або групі людей може бути завдано справжньої шкоди, справжнього спотворення, – якщо люди або суспільство навколо них відзеркалюють їм їхнє обмежене, принижуюче або презирливе зображення. Невизнання або неправильне визнання може завдати шкоди, може бути формою пригнічення, ув'язнюючи людину в хибному, викривленому та звуженому способі буття” [6; 29]. Визнання, відтак, становить життєву потребу індивіда та певний фундамент ідентичності.

Політика визнання тісно пов'язана із проблемою автентичності. Це зумовлене тим, що від XVIII століття змінюється розуміння індивідуальної ідентичності. З'являється феномен індивідуалізованої ідентичності – „ідентичність, яка є виключно моєю, і яку я відкриваю в собі”. Поняття індивідуалізованої ідентичності постає у зв'язку з ідеалом автентичності. Останнє, у свою чергу, ставить вимогу бути чесним із собою: „Бути чесним із собою означає бути чесним із своєю самобутністю, яка є чимось таким, що тільки я можу артикулювати й відкрити. Артикулюючи свою самобутність, я визначаю себе. Я реалізую потенціал, який є

суто моїм. Саме на тлі такого розуміння існує сучасний ідеал автентичності, так само, як і мета самореалізації і ті форми самореалізації, в яких цей ідеал зазвичай виступає” [6; 34].

Для того, щоб пояснити тісний зв'язок між ідентичністю та визнанням, Ч.Тейлор звертається до становища людини в світі. Він зауважує, що визначальною рисою людського життя є її діалогічний характер. На думку філософа, відкриття власної ідентичності не означає, що людина перебуває в ізоляції. Ідентичність реалізується через діалог – частково внутрішній, частково зовнішній.

Твердження Ч.Тейлора про внутрішній і зовнішній діалог можемо пояснити, звернувшись до концепції двох типів комунікації в культурі, яку ми зустрічаємо в працях Ю.Лотмана. Він зауважує, що в системі культури можемо зустріти дві моделі комунікації „Я – Він” та „Я – Я”. Обидві ці моделі складають єдиний механізм комунікації [4; 666-668].

Повертаючись до концепції мультикультуралізму Ч.Тейлора, зауважимо в його праці твердження, що „...генеза людського духу (mind) не є монологічною, вона не є чимось таким, що кожен досягає самотійно, вона є діалогічною” [6; 35]. Ідентичність особи завжди залежить від діалогічних стосунків з іншими: „Ми визначаємо нашу ідентичність завжди у діалозі, а іноді й у боротьбі з тими речами, які значущі інші хочуть у нас бачити. І навіть після того, як ми переростаємо декого з них – наприклад, наших батьків, – і вони зникають з нашого життя, розмова з ними продовжується всередині нас, поки ми живемо” [6; 35].

Концепція мультикультуралізму Ч.Тейлора звертає увагу також на проблеми формування громадянського суспільства, що надзвичайно актуальною є також для сучасної України. Як наголошує Р.Димерець, Ч.Тейлор у своїх працях акцентує увагу на тому, що ідентичність не можна уявити поза певним середовищем. А тому, „спосіб постановки Тейлором питання про ідентичність та можливість її існування треба розглядати в контексті питання про *громадянське суспільство* як про певну *форму* соціального середовища, а саме таку форму, в якій можливе здійснення індивідуальної свободи громадян держави” [2]. Саме певний простір соціальної свободи, забезпечення можливості її реалізації має стати контекстом, в рамках якого може бути здійснена політика визнання. При чому тут можемо спостерігати певну взаємозалежність – громадянське суспільство забезпечує реалізацію політики визнання, яка, у свою чергу, підтримує громадянське, демократичне суспільство. Емі Гутман, аналізуючи концепцію мультикультуралізму Ч.Тейлора, зауважує наступне: „...Громадське визнання нашої ідентичності вимагає політики, яка залишає нам простір для публічного визначення щодо тих аспектів нашої ідентичності, які ми дійсно або потенційно поділяємо з іншими громадянами. Суспільство, яке визнає індивідуальну ідентичність, буде виваженим, демократичним суспільством, тому що в ньому індивідуальна ідентичність частково конститується в колективних діалогах” [6; 13].

Незважаючи на спроби теоретиків мультикультуралізму показати ефективність даної концепції та можливість її практичної реалізації, мультикультуралізм сприймається як доволі суперечлива теорія і соціально-політичний проект. Виокремлюють ряд суттєвих проблем цієї концепції.

У сучасній філософії звертають увагу на певне обмеження придатності самого поняття мультикультуралізму: „термін мультикультуралізму використовується переважно в контексті ліберального суспільства для позначення внутрішніх для цього суспільства відмінностей – тих, що не скасовують єдиного нормативного порядку” [2]. Зауважується певна неспівмірність між значенням терміну „мультикультуралізм” та мультикультурною ситуацією в сучасному світі.

Одна з проблем мультикультуралізму, на яку вказують дослідники, є те, що він звертає увагу лише на зовнішні прояви насилля у ставленні до культури Іншого. Тим самим, як пише О.Ярош, використовуючи концепти з соціології П.Бурд'є, мультикультуралізм не враховує прихованих форм гегемонії, як, скажімо, „символічне насильство”. У ситуації нерівного розподілу символічного капіталу, різні соціальні та культурні групи не будуть мати можливостей участі в житті суспільства.

На нашу думку, цей момент яскраво демонструє ситуацію в Україні щодо дискусій запровадження російської як другої державної мови. Російська мова часто домінує в українському медійному просторі (який сьогодні має величезну маніпулятивну силу), а додавши до цього історичний контекст заборон і витіснення української мови в Російській імперії та Радянському союзі, маємо певний варіант ситуації нерівного розподілу символічного капіталу. У цій ситуації вимога визнання російської мови як другої державної є вимогою квазі-мультикультуралістською.

Важливою проблемою мультикультуралізму є й те, що він постає як надзвичайно неоднорідний дискурс. Неоднозначними залишаються також його оцінки. Одні дослідники стверджують, що мультикультуралізм є необхідною умовою і фундаментом гармонійного співжиття різних культур у рамках одного суспільства. Інші стверджують, що надмірне утвердження мультикультуралізму призведе до того, що культури втратять свою самобутність – ідея мультикультуралізму надбудовується над культурними особливостями і зтирає культурні відмінності. Ще інші будуть критикувати мультикультуралізм, проголошуючи його лише новою модернізованою формою расизму [7]. Неоднозначні оцінки мультикультуралізму також зумовлені твердженням, що він посилює культурний релятивізм. А тому, в своєму радикалізованому вираженні він може відкидати певні універсальні цінності (при цьому, як знаємо, основна засада етики, що за умови конфлікту між локальними, наприклад, національними та цінверсальними цінностями, перевагу надають універсальним).

Неоднорідність мультикультуралізму проявляється в тому, що можна виокремити декілька його версій. Російський дослідник В.Малахов, який здійснює послідовну критику мультикультуралізму, прагнучи довести неможливість вирішити проблему полікультурного суспільства за допомогою мультикультуралізму, виокремлює три форми цього дискурсу: „моралістичну”, „постмодерністську” та „фундаменталістську” [5].

Представники першого типу мультикультуралізму – передусім представники соціальної сфери. Мультикультуралізм в даному випадку розуміється як мирне співіснування різних етнічних та релігійних спільнот, кожна з яких мислиться як носій особливої культури. Постмодерністська форма мультикультуралізму підтримується передусім інтелектуалами та науковими працівниками з університетів, а також мас-медіа. Ця форма звертає увагу на відмінності між різними спільнотами та групами, пропагуючи різноманітність. Нарешті, третій тип мультикультуралізму – фундаменталістський – представляють лідери етнічних меншин, які пропонують повністю відкинути цінності і норми, що пропагують сучасні ліберальні суспільства [5].

На думку російського дослідника, основна проблема мультикультуралізму у тому, що цей дискурс культуралізує соціальне: „Мультикультуралісти виходять із наївного положення, що імігранти, що живуть у великих містах індустріально розвинутих країн, утворюють особливі етнічні і культурні групи, або „меншини”. Однак суперечності між мігрантами і місцевими жителями далеко не є за своїм змістом „етнічними” або „культурними”. Це передусім суперечності соціального характеру” [5]. Дане твердження вимагає аналізу з огляду на декілька засадничих моментів, які стосуються як загального характеру сучасного уявлення про культуру, так і осмислення ситуації на пострадянському просторі (якщо звернутися до культурної та соціальної ситуації в Україні).

Передусім щодо тези про „культуралізацію соціального” можемо звернути увагу на той факт, що в рамках сучасного розуміння культури, утверджується певна ідея культурного детермінізму. На зміну економічного детермінізму (який утверджувався, зокрема, в рамках марксизму) приходять уявлення про те, що саме культура визначає тип і характер економічних, політичних та соціальних відносин. А відтак, „культуралізація соціального” безперечно може нести загрозу „загублення” потреби вирішення соціальних потреб, але з іншого, – саме аналіз культурних підвалин і узгодження суперечностей на рівні культури, дозволяє часто вирішити ряд соціальних проблем.

З іншого боку, на посткомуністичному просторі (і не лише тут) дісно величезної ваги набувають соціальні проблеми. Вони постають актуальними і часто неможливість чи небажання вирішення цих проблем може прикриватися „культурними відмінностями” чи „полікультурністю”. Даний аспект проблеми надзвичайно актуальний для ситуації в Україні, в якій як соціальні проблеми, так і полікультурні проблеми постають засобами маніпулятивних технологій політики. У певному сенсі на зміну культурному детермінізму, приходить квазі-політичний детермінізм.

Про можливість такого використання мультикультуралізму вказує той же В.Малахов. Він стверджує, що культуралізація соціального стає причиною етнізації політичного. В результаті цього конфлікту інтересів, соціальні конфлікти можуть інтерпретуватися як конфлікти походження.

Важливою проблемою відтак є те, що мультикультуралізм є особливим типом дискурсу, який може виступати як ідеологія, а також і як спосіб організації соціальної реальності. В результаті цього він є інструментом соціальної мобілізації. Небезпека тут полягає в тому, що не є чітко усвідомленим джерело проблем. Мультикультуралізм як ідеологія може прикривати соціальні проблеми полікультурного суспільства.

Особливим чином проблеми, пов'язані із осмисленням ідей мультикультуралізму, загострюються в добу глобалізації, яка актуалізує проблему культурної ідентичності і збереження культурної самобутності. Часто можемо зустріти тривогу за власну культурну ідентичність, зумовлену своєрідною експансією глобальних продуктів та змістів. При цьому сучасні дослідники даної проблематики прагнуть довести необхідність утвердження мультикультурної ідентичності: „В умовах глобалізації, – пише І.Ушанова, – все більше значення набуває формування мультикультурної ідентичності. Культурна ідентичність може бути перешкодою в процесі комунікації – і передусім тому, що в ній є певне обмеження, засноване на особливостях тієї чи іншої культури. Мультикультурна ідентичність повинна допомогти індивідові вийти за рамки своєї культури, не почувати себе чужим у нових культурних умовах” [7]. Подібні твердження слід однак, на нашу думку, сприймати обережно, оскільки така заміна культурної ідентичності на мультикультурну може зумовити кризу ідентичності. Культурна ідентичність має глибокі підвалини, що сягають колективного досвіду. Глобалізація значною мірою актуалізувала проблему ідентичності саме відкиданням цих стійких підвалин. Це й призвело до постійного пошуку сучасної людини своєї автентичної ідентичності. Людина постає як мозаїка ідентичностей і це становить її буттєву проблему. Мультикультурна ідентичність власне й може поставати саме такою „мозаїкою”.

Для формування культурної ідентичності в умовах глобалізації слід використати модернізаційний та діалогічний потенціал мультикультуралізму. У випадку української культури даний аспект є надзвичайно актуальним. Ситуація посткомунізму в Україні є, насправді, ситуацією премодернізму, на що вказує низка дослідників. А відтак, українська культура власне потребує модернізації постмодернізму / посткомунізму, в ситуацію якого потрапила. З іншого боку, вирішити проблему полікультурності українського суспільства можна саме через утвердження принципів діалогу, які стануть фундаментом для розвитку громадянського суспільства. Таким чином, поєднання цих двох аспектів – модернізації та діалогічності – дозволять вирішити проблему культурної ідентичності в Україні, протидіючи також негативному впливу глобалізації.

Загалом, як бачимо, мультикультуралізм становить досить актуальну концепцію, дискусії навколо якої відбуваються надзвичайно активно. Проблемою мультикультуралізму є його неоднозначність та певна невизначеність. Саме це й не дозволяє йому повною мірою бути ефективною стратегією вирішення проблеми співжиття різних культур та збереження їх ідентичності в полікультурних суспільствах. Разом із тим, мультикультуралізм дає чимало важливих інтуїцій, які можуть бути підвалиною для розробки таких стратегій – наприклад, діалог, модернізація постмодернізму та ін. Частково й культурна ситуація в Україні потребує запозичення з подібних ідей, що дозволить розробити програми, спрямовані на вирішення актуальних проблем, що постають перед полікультурним українським суспільством.

Джерельні приписи

1. Дрожжина С.В. Культурна політика як проблема сучасного соціокультурного процесу: автореф. дис.... канд. філософ. наук / С.В. Дрожжина. – Донецьк, 2004. – 17 с.
2. Концепція мультикультуралізму. – Київ: Стилос, 2005. – 144 с. / <http://philosophy.ua/ua/lib/books/research/?doc:int=187> (07.02.2009).
3. Кулікова Т.М. Мультикультуралізм: соціально-методологічний аспект: автореф. дис... канд. філософ. наук / Т.М. Кулікова. – Харків, 2006. – 18 с.
4. Лотман Ю. Семиосфера / Ю.Лотман. – М., 2000. – 704 с.
5. Малахов В. Культурный плюрализм versus мультикультурализм / В.Малахов // Логос. – 2000. – № 5-6. – С. 4-8.
6. Тейлор Ч. Мультикультуралізм і „політика визнання” /Ч.Тейлор. – К.: Альтерпрес, 2004. – 172 с.
7. Ушанова И.А. Глобализация и мультикультурализм: пути развития / И.А. Ушанова // Вестник Новгородского государственного университета. – 2004. – № 27. – <http://admin.novsu.ac.ru/uni/vestnik.nsf> (09.03.2009).

Резюме

Статтю присвячено осмисленню мультикультуралізму в аспекті проблем національної та культурної ідентичності. Автор розглядає дану проблематику у співвіднесенні із культурною ситуацією в сучасній Україні.

Ключові слова: ідентичність, мультикультуралізм, культурна ситуація, українська культура.

Summary

The article is devoted to analyzing of multiculturalism in aspect of problems of cultural and national identity. Author pays attention to these problems in connection to cultural situation in contemporary Ukraine.

Key words: identity, multiculturalism, cultural situation, Ukrainian culture.

ДЕРЖАВНА КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА В УКРАЇНІ: ДИСКУРС ВЛАДИ

Поширення поняття „культурна політика” в останні декілька десятиліть, свідчить про усвідомлення культурної ситуації у такому ж актуальному контексті, що й економічних або соціальних проблем, щодо яких поняття політика вживається вже звично. Доводиться зважати на те, що в Україні і в країнах Європи „культурна політика” сприймається, перед усім, як діяльність держави. За одним із методологічних документів ЮНЕСКО культурну політику пропонується розглядати як „комплекс операційних принципів, операційних та фінансових видів діяльності й процедур, які забезпечують основу дій держави у сфері культури [1].

Як і у більшості пострадянських суспільств, в Україні спостерігається поступовий дрейф офіційної риторики у бік лексичних стандартів міжнародних документів. Практична ж різниця полягає у різному способі сприйняття та реалізації функції культури і держави. Цій темі присвячені досить ґрунтовні дослідження вітчизняних аналітиків та вчених, зокрема: О.Батіщевої, О.Буценко, О.Гриценко, С.Дрожжиної, В.Карлової, А.Леоніної, В.Нікітіна, Н.Медведчука та ін. У той же час, помітна диспропорція у проблематиці дослідження культурної політики, зумовлена, у першу чергу, перспективами реформування відповідної сфери державного управління.

Враховуючи специфіку політико-економічних та соціально-культурних реалій сучасної України, на наш погляд, є потреба у концептуалізації суспільної практики, відповідної поняттю культурна політика у вітчизняному ментальному контексті.

Метою роботи є визначення теоретичних проблем реалізації державної культурної політики останніх 15 років – від часів прийняття „Основ законодавства про культуру”. Враховуючи мультидисциплінарний стан методології сучасної культурології, доцільним є врахування доробку дослідження цієї проблеми з позицій соціології, політології, державного управління.

Підвищений інтерес науковців до питань державної політики зумовлює уточнення змісту базових дефініцій. Так, констатуючи складний шлях адаптації в українському суспільстві концепту „політика”, дослідники пропонують розрізняти її аспекти наступним чином: (politics) – сфера взаємовідносин різних соціальних груп та індивідів у використанні інститутів публічної влади задля реалізації своїх суспільно значущих інтересів і потреб; (policy) – план, курс дій або „напрямок дій, прийнятий і дотримуваний владою, керівником, політичною партією та ін.”; певний курс дій, обраний заради вигідності, зручності тощо. Саме в такому контексті розуміється термін „державна політика” загалом чи її відповідний напрям: зовнішня, внутрішня, економічна, соціальна, культурна тощо” [12].

Поняття „державна” та похідні від нього категорії, попри їх звичність, також складають доволі складну теоретичну проблему. У практичній площині однією з ознак державності є наявність державного апарату, який власне і покликаний реалізовувати публічну владу. Серед учасників публічної політики слід назвати також недержавні (громадські) та поза державні (міжнародні) інститути. Термінологічним аналогом поняття „державна політика” є англійське „public policy”, що має досить широкий спектр змістів і варіантів вживання: публічна, громадська, суспільна, національна, цивільна тощо. Очевидно, що контекст може змінюватись у залежності від нагальних потреб суспільства. Суть питання бачиться у тому, аби встановити ступінь відповідності моделі адміністрування у галузі культури характеру соціально-політичних змін, що відбуваються в Україні. Отже, мова іде, з одного боку, про місце культурної політики у політичній системі; з іншого – про зміст соціокультурної діяльності, що визначається поняттям політика.

Зміни громадської свідомості, що сталися за часів незалежності пов’язані, по-перше, зі змінами у самій політичній практиці, по-друге – з відсутністю чітко визначеної ідеологічної

домінанти, по-третє – відсутністю ефективних механізмів реального впровадження політичної цензури у масштабах держави. Але і бажаного рівня ментальної консолідації суспільство не набуло. Відмінності культурні у різних їх формах виявляються в сучасному українському суспільстві не менш різкими, ніж соціально-економічні або правові. Прогресуюче культурне самовизначення різних груп населення та відсутність універсального культурного образу держави спонукає до розгляду питання про зміст поняття культура в офіційному дискурсі.

В Україні, як і багатьох інших країнах не існує загальнонаціонального визначення культури, яке б можна було вважати офіційним. Внаслідок специфічного, притаманного більшості пострадянських країн, тлумачення культурної політики у першу чергу як діяльності, спрямованої на утримання та охорону пам'яток та закладів культури, культура звично сприймається як сукупність духовних та матеріальних цінностей. Згідно „Основам законодавства України про культуру” до культурних цінностей віднесено „об’єкти матеріальної і духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення” [7]. Таке саме визначення наводиться і в Законі України „Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей” (1999 р.). Таким чином, по-перше, пропонується сприйняття культури у контексті певної сфери суспільної діяльності. По-друге, культура тлумачиться як сукупність цінностей в їх конкретних формах. Але усвідомлення самої цінності виявляє різницю позицій суб’єктів суспільної політики.

Між тим, у міжнародно-правовій практиці культура розглядається як сукупність притаманних суспільству або соціальній групі відмінних ознак – духовних та матеріальних, інтелектуальних та емоційних. Отже, мова іде про образ життя, певну систему цінностей. Певним кроком у цей бік є проект Закону України „Про культуру”, у якому поняття „культура” визначається як „комплекс характерних матеріальних і духовних здобутків суспільства та форм суспільної діяльності, який охоплює історичну спадщину, мистецтва, гуманітарну науку та освіту, форми творчої і дозвільної діяльності та індустрії, пов’язані з мистецтвом і дозвіллям” [9]. Позаяк можна вважати таку формулу компромісною, але напевно чи такою, що відповідає поточній соціокультурній практиці.

Зважаючи на місце категорії „культура” в сучасній офіційній лексиці України, можна зробити висновок про те, що попри її поширення, питання культурного розвитку не набули тієї змістовної ваги, яка б дозволяла говорити про реальні європейські перспективи країни. Мова іде не про економічні проблеми, пов’язані, головним чином, із відсутністю належного фінансування мережі закладів культури, а, в першу чергу, про соціальний ефект їх діяльності. Декларування важливості культури як чинника суспільного розвитку не мають особливого практичного ефекту, оскільки не підтримується на рівні законодавства.

Досвід країн Європи не завжди передбачає наявність спеціальних законів чи-то про культуру, чи-то про культурну політику: це визначається традиціями та доцільністю. В Україні, як і деяких інших східноєвропейських країнах, культурна діяльність регулюється досить великим числом нормативних актів, які час від часу оновлюються у відповідності до соціокультурної ситуації. Головними документами, на яких будується теоретичний інструментарій культурної політики в Україні, є Конституція України та Основи законодавства України про культуру. Законодавче поле в галузі культури в Україні складається з численних законів та нормативно-правових актів, ухвалених Верховною Радою України, постанов Кабінету Міністрів України, Указів Президента України, постанов, рішень та інструкцій головних розпорядників коштів у цій галузі. Проте, сама по собі кількість законів або їх варіантів ні про що не говорить. Зважаючи на хронологію прийняття, кількість та зміст законів щодо соціокультурної діяльності можна зробити висновок про непослідовність діяльності Верховної Ради України у цьому напрямі або ж – про відсутність якоїсь зрозумілої стратегії державної культурної політики. Недосконалість законодавчої бази, на думку більшості аналітиків, є чи не головною проблемою сучасної соціокультурної практики. Причому, такого роду висновки лунають вже понад 15 років, що дає підстави для

припущення про відповідність наявного механізму адміністрування у галузі культури принципам існуючого політичного режиму.

Політичні механізми вироблення концепції культурної політики в Україні свідчать не на користь демократичних трансформацій з їх раціональними легальними відносинами. Йдеться про традиціоналістський спосіб реалізації владних повноважень з його месіанством та тенденцією до персоніфікації влади. В культурній політиці це знайшло прояв в одночасній реалізації кількох проєктів, які не мають яскраво визначених ідеологічних імперативів, а є проєкцією персональних інтересів у владі. Отже, спостерігається ситуація використання гілками влади культурного ресурсу задля домінування у публічній сфері без суттєвих змін сталих норм взаємодії влади та суспільства.

Упродовж останніх 15 років продовжувалась радянська практика риторичного вживання поняття „культура”. Навіть поверховий аналіз виборчих програм політичних партій свідчить про те, що жодна політична сила, як з числа тих, які були і є представленими у парламенті, насправді не вкладає у поняття „культура” якогось іншого змісту, ніж той, який передбачається бюрократизмом „бюджетна сфера”. Здебільшого йдеться про проблеми фінансування та організації культурно-масової діяльності й художніх індустрій. Причому, як правило, – з позицій споживача культурного, точніше мистецького продукту. Але, як виявляється, глибинного переосмислення ролі держави та громадянської спільноти щодо культури поки не відбулося.

Адміністративно-політична модель регулювання діяльності у сфері культури, яка відтворюється в Україні, має характерні патерналістські риси [3]. Про це свідчить хоча б той факт, що в „Основах законодавства про культуру” державний бюджет розглядається як основне джерело фінансування культурної діяльності. Саме „МКТ України є головним (провідним) органом у системі центральних органів виконавчої влади із забезпечення проведення державної політики у сферах культури, туризму, а також державної мовної політики” [10]. Варто згадати, що у 1992-1995 рр. групою експертів з Інституту культурної політики було розроблено Концепцію культурної політики України, де пропонувалося перейти від політики „управління культурою”, характерної для тоталітарних режимів, до політики „підтримки”, типової для ринкових демократій [2]. Однак цей документ після жвавого обговорення так і не був прийнятий. Поточна ж практика адміністрування у сфері культури свідчить про неможливість досягнути такий широкий спектр проблем силами одного відомства. Тому наміри нинішнього міністра культури і туризму „...позбуватися спадщини радянських методів адміністративного „керування галуззю” та „освоєння бюджетних коштів”, а натомість широко запроваджувати нові, сучасні методи культурного менеджменту, спрямовані на вирішення стратегічних завдань національного культурного розвитку, на конкретний мистецький, просвітницький, світоглядний, а також і економічний ефект” – звучать так само актуально як п’ятнадцять років тому.

Показовою з концептуальної точки зору є трансформація назви профільного державного органу влади, яка відбувалась за часів незалежності: Міністерство культури – Міністерство культури і мистецтв – Міністерство культури і туризму. На перший погляд, здається, що ідеологічна стратегія діяльності Міністерства радянських часів та часів „перебудови” була скорегована у бік технологізації. Однак, навіть проста спроба декодувати зміст ідеологічного штампу „культура і мистецтво”, призводить до висновку про те, що під „культурою”, як і у радянські часи, розуміється та діяльність, що не пов’язана з творчістю. Отже, мова іде про функціонування бібліотек, музеїв, архівів, навчальних закладів, дозвіллевих та розважальних установ тощо. Внаслідок стихійної комерціалізації певного сегменту організацій культурно-масової діяльності упродовж останнього десятиліття, вплив держави на формування ринку культури був суттєво обмежений. Спроба компенсувати це через розширення повноважень Міністерства на сферу туризму – по-суті мало що змінила. „Український прорив” в сфері культури анонсував новий, більш модернізований формат діяльності Міністерства. Але, очевидно, що влада і надалі сприймає культуру як широке поле власної діяльності.

Ідеологічна місія держави, хоча і в іншому змістовому контексті ніж 20 років тому, заявлена досить прямолінійно у „Проекті Закону України „Про культуру”, де політику держави у сфері культурного розвитку сформульовано як „сукупність принципів і норм, якими керується держава у своїй діяльності зі збереження, розвитку і розповсюдження культури, а також комплекс дій, спрямованих на досягнення певних культурних цілей” [9]. У контексті даного дослідження варто звернути увагу на внутрішню суперечливість „Основ законодавства про культуру”. Зокрема: серед пріоритетів діяльності держави вказано „відродження й розвиток культури української нації”, що є впровадженням принципу „визнання культури як одного із головних чинників самобутності української нації та національних меншин, які проживають на території України” [7]. У той же час заявлений принцип „утвердження гуманістичних ідей, високих моральних засад у суспільному житті” фактично, пріоритетом не став.

Спроба подолати стереотип радянських часів, коли культура розглядалась як просвітницький ресурс державної ідеології, має наслідком формування нової ідеологічної стратегії: актуалізації культурної спадщини заради формування національної ідентичності. Не випадково, що з усіх різновидів туризму – найбільшу „ідейну” та фінансову підтримку влади зараз отримує культурний туризм, як спосіб реанімації певного культурно-історичного середовища та спосіб актуалізації у масовій свідомості подій історичного минулого, значимих для формування колективної солідарності.

Очевидно, що незалежно від ступеню ширості намірів влади, очікуваної на початку 90-х рр. деідеологізації поняття „культура” не сталося. Воно пов’язується з завданнями розбудови державності, „що передбачали й активне залучення національної культури до процесів державо – та націєтворення” [3]. У статті 3 „Основ”, зокрема, зазначено: „Основними принципами культурної політики в Україні є: визнання культури як одного із головних чинників самобутності української нації та національних меншин, які проживають на території України” [7]. Попри сучасну риторику офіційних декларації це є, фактично, модернізований варіант забезпечення політичних інтересів влади, а не, як це прийнято у європейських країнах – задоволення культурних потреб громадянського суспільства.

Це знайшло відображення в офіційних документах, якими керуються виконавчі органи влади, що мають забезпечувати культурну практику суспільства. Зокрема, йдеться не стільки про культурну політику, скільки про діяльність держави у галузі культури. Президентський Указ „Про Положення про Міністерство культури і туризму” визначає головні завдання Міністерства таким чином: „забезпечення проведення державної політики у сферах культури, туризму, а також державної мовної політики” [10]. У такому контексті збереження досить розгалуженої, успадкованої від радянських часів мережі „закладів культури” виглядає цілком необхідною умовою ефективного впровадження певних культурних зразків та способів їх опрацювання. Однак, продовження традиції сприйняття культурних цінностей через призму ідеологічних пріоритетів та використання відповідних адміністративних важелів їх впровадження, є основою конфлікту між державним та громадськими культурними інтересами.

Утім, привертає до себе увагу активізація в останні декілька років експертно-аналітичної діяльності. Тривалий час майже єдиним осередком напрацювання теоретичних та методичних основ діяльності держави в галузі культури був Український центр культурних досліджень та його складова – Інститут культурної політики. Згодом, до активної аналітичної роботи у цьому напрямі долучились Центр розвитку „Демократія через культуру”, Міжнародний центр перспективних досліджень та інші. Розробки фахівців цих установ до сьогодні є вихідними у формуванні законодавчої бази у галузі культури. Значною мірою цим науково-дослідним осередкам Міністерство завдячує своїми новачіями ініціативами. Однак, очевидно є методологічна несумісність між теоретичними основами проектів та концепцій культурної політики, які відповідають європейським зразкам та практикою їх застосування.

Створення останнім часом консультативно-дорадчих органів при Верховній Раді, Міністерстві культури і туризму, Секретаріаті Президента – громадських рад із питань культури і духовності – принципово ситуацію не виправило. Показовим є, наприклад, те, що громадський інститут – Національна Рада з питань культури і духовності при Президенті України, створювався Указом глави держави. Це, а також розмитість повноважень цих новоутворень, критерії відбору представників громадськості до них, – викликало справедливі застереження в ангажованості їх діяльності. Причини незадоволення з боку творчої інтелігенції неефективністю механізму діяльності державних структур, які, власне кажучи, і спонукали до створення подібних інституцій, до сьогодні не подолані.

Фактично йдеться про створення при органах влади конкурентних інтелектуальних осередків, які у своїй діяльності фактично дублюють діяльність Міністерства культури і туризму у визначенні ідеології культурної політики. „Основними завданнями Національної ради є розроблення пропозицій з питань формування та реалізації державної політики у сфері культури і духовності, сприяння відродженню самобутності українського народу як важливого фактора утвердження єдності та міжнаціональної злагоди в суспільстві, сталого розвитку України, створення її гідного іміджу у світовому співтоваристві” – записано в Указі Президента [11].

Одним із документів, який може розглядатись як реалізація Радою цього завдання, є проект загальнодержавної Програми дій щодо збагачення та розвитку культури й духовності українського суспільства. Однак виявляється, що на відміну від „Концепції державної політики в галузі культури на 2005-2007 рр.”, де наголошувалося на необхідності наблизити програму культурного розвитку України до світового контексту, з його пріоритетами на користь культурних потреб окремої людини; у преамбулі Програми акцент зроблено на формуванні „виразної національної свідомості наших співгромадян”. Очевидно, що саме це породжує суперечливу реакцію окремих груп суспільстві та віддаляє перспективу досягнення громадського консенсусу.

Таким чином, державна культурна політика України знаходиться „на концептуальному роздоріжжі”: між політикою, як діяльністю щодо влади, та політикою як певним напрямом діяльності суспільства; між ліберальними стандартами задоволення культурних прав людини та національним проектом державотворення. Відсутність чіткої середньої та довгострокової стратегії культурного розвитку вилилась у тактику ситуативного реагування на поточні проблеми як на місцевому, так і центральному рівнях. Очевидною є відмінність між прагненнями частини інтелектуальних кіл до модернізації культурного середовища; завданнями, що переслідують політичні еліти, у тому числі в особах представників різних партій у законодавчих та виконавчих органах влади держави, (зокрема і на посадах міністрів культури); а також реальними потребами та очікуваннями населення. Чинна модель реалізації культурних проектів держави за методологією своєї діяльності не змінилась з радянських часів. По суті, ця політика спрямована переважно на збереження існуючого становища, а не на його розвиток. Отже, характерною рисою сучасної політики держави у культурній сфері є її неоконсерватизм, що відповідає патримоніальному характеру політичної системи.

Джерельні приписи

1. Гриценко О.А. Культурна політика: концепції й досвід: навч. посіб. / О.А. Гриценко. – К.: ІДУС, 1994. – 60 с.
2. Гриценко О. Основні положення Концепції державної культурної політики України: проект / О.Гриценко, М.Стріха // Культура і життя. – 1995. – 21 січня.
3. Гриценко О.А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / О.А. Гриценко. – К.: УЦКД, 1995. – 228 с.
4. Державна програма розвитку української культури на 1999-2005 роки // Культура і життя. – 1998. – 11 жовт.

5. Дрожжина С.В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти: монографія / С.В. Дрожжина. – Донецьк: Дондуєт, 2005. – 196 с.
6. Концепція державної культурної політики України. Основні положення: проект // Укр. культура. – 1995. – № 4. – С. 27-35.
7. Основи законодавства України про культуру // Відом. Верховної Ради. – 1992. – № 21. – С. 294.
8. Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005-2007 рр.: закон України від 3 берез. 2005р. № 2460 // Відом. Верховної Ради України. – 2005. – № 16. – С. 264.
9. Про культуру: закон України: проект [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.museumukraine.org.ua. – Назва з екрану.
10. Про Положення про Міністерство культури і туризму: Указ Президента України від 2 груд. 2005р. № 1688 // Офіц. вісн. України. – 2005. – № 49. – С. 26-30.
11. Про Положення про Національну Раду з питань культури і духовності: Указ Президента України від 7 лют. 2006р. № 112 // Офіційн. вісн. України. – 2006. – № 6. – С. 46-47.
12. Тертичка В. Аналіз державної політики і політологія / В.Тертичка // Політичний менеджмент. – 2004. – № 6 (9). – С. 3-22.

Резюме

Аналізуються зміст основних категорій, що визначають проблеми реалізації сучасної державної культурної політики України. З позицій культурології розглядаються ключові формули чинних нормативних документів, що регламентують політичну діяльність у сфері культури.

Ключові слова: культура, політика, культурна політика, державна культурна політика, культурна модернізація.

Summary

Maintenance of basic categories which determine the problems of realization of modern public cultural policy of Ukraine is analysed. From positions of culturology is examined key formulas of operating normative documents which regulate political activity in the field of culture.

Key words: culture, policy, cultural policy, public cultural policy, cultural modernization.

РОЛЬ ДЕРЖАВНИХ І МІСЦЕВИХ ОРГАНІВ ВЛАДИ У РЕГУЛЮВАННІ ДІЯЛЬНОСТІ КУЛЬТУРНИХ ІНДУСТРІЙ

Однією з провідних технологічних особливостей „культурних індустрій” (насамперед радіо, телебачення, Інтернету) є те, що їхня продукція „не вміщується” у географічні кордони країн, де вони вироблені. Оскільки ж ідейний зміст цієї продукції не завжди узгоджується з традиціями та сучасними уявленнями суспільства (чи окремих прошарків населення), то виникло занепокоєння з приводу можливих негативних наслідків нав'язування чужих цінностей, нівеляції національної самобутності етнічної ідентичності та, зрештою, державної незалежності. Це є причиною посилення соціально-політичних напружень в країнах-„споживачах” такої продукції (у тому числі й Україні), суперечностей та непорозумінь між державами, а також пошуку моделей контролювання (регулювання) культурних індустрій.

Понад 30 років тому було визначено, що „масмедіа, які стали одним з основних засобів поширення культури, передають послання, які не є культурно нейтральними. Вони відображають думки, ідеї, цінності, коротше – бачення світу тих, хто їх використовує. Коли вони слугують каналом пересилання, щоб надати регіону систему цінностей чи способу життя, які є чужими для населення цього регіону, вони не можуть бути застережені від змивання своєрідності цінностей цього населення, відтак стають навіть ненавмисне знаряддям культурного відчуження. Поза сумнівом, важливо усвідомити цей факт і шукати шляхів збереження культурної ідентичності кожного народу без ризику продовження обміну між різними культурними ареалами, або нівеляції різноманітних досягнень культур, оскільки це також важливо, для життя і розвитку кожної культури, уникнути інших екстремумів, яким є, так би мовити, ізоляція, що може бути також шкідливо” [2; 120].

Про це добре сказав М.Ганді: „Я не хочу, щоб мій будинок був обвалований стіною з усіх боків, а мої вікна – наглухо зачинені. Я хочу, щоб культури усіх країн обвівали мій дім якомога вільніше. Але я не хочу, щоб будь-яка з них збила мене з ніг” [5]. Не повинно бути таких речей, як держава-гетто, але й не повинні мати місця такі речі як держава, відкрита для всіх впливів, – таку думку одностайно підтримала світова громадськість.

У заяві, зробленій впродовж тижня дискусій на тему „Комп'ютер та Суспільство” у Парижі восени 1979, американський соціолог Даніель Белл (Daniel Bell) з приводу протистояння національної самобутності уніфікаційним впливам культурних індустрій сказав: „...для багатьох суспільств національна держава стає надто великою для малих проблем життя і надто малою – для великих проблем життя”.

Для подолання кризових явищ та гармонізації відносин виявилась необхідною *система регулювання діяльності культурних індустрій* як на міжнародному, так і на місцевому (регіональному, у розрізі кожної держави) рівнях, з урахуванням специфіки кожного. Іншими словами, зазначені обставини зумовлюють необхідність державного (законодавчого та адміністративно-організаційного) регулювання й суспільного (громадського) втручання в діяльність „культурних індустрій” з метою їх чи то підтримки, чи „стримування”, чи корекції їхнього ідейного, морального чи релігійного спрямування.

Мета розвідки – узагальнити здобутків світового досвіду з регулювання культурних індустрій.

Об'єкт – регулювання діяльності культурних індустрій з боку держави.

Досвід регулювання та розвитку культурних індустрій в Польщі й Росії ретельно відстежуються українськими дослідниками В.Солодовником та О.Гриценко. Так, звичайно, аналіз досвіду найближчих сусідів і порівняння з українськими реаліями має важливе значення. Проте важливим досвідом можна вважати і досвід тих країн, які пройшли цей складний шлях більше чверті століття тому і досягнули неабияких результатів. Саме аналізу останнього і присвячено дану статтю.

Досвід із регулювання, підтримки або стримування культурних індустрій є в кожній країні – від малорозвинених країн Африки (в Танзанії, наприклад, малоосвіченість жителів була переборена за допомогою сторонніх сил – потужних видавництв Великобританії) і країн з розвинутою економікою (Японії, США, країн-учасниць Європейського Союзу). Сама поява та існування культурних індустрій, як засвідчив досвід, не залежить ані від політичного режиму в країні, ані від економічної системи, проте політична й економічна доктрина впливає на розвиток, рівень зрілості культурних індустрій окремої країни, порівняно з сусідніми чи іншими країнами.

Здається існує широкий спектр причин для сприяння чи виправдання державного або колективного коригуючого втручання в культурні індустрії. Перелік причин, що наводиться, взятий з документів, у яких дослідники, плановики та ті, що готують рішення і представники груп інтересів захищали збільшене державне та колективне втручання [1]:

1. Забезпечити державне чи колективне субсидування для слабких економічно, але важливих культурно галузей, фаз виробництва чи поширення або приватних ініціатив.
2. Захистити слабкі національні галузі, фази чи підприємства від зарубіжної конкуренції.
3. Взяти під контроль такі галузі, фази чи ініціативи, які вважаються такими, що становлять особливий національний інтерес.
4. Підтримати справедливую міжнародну конкуренцію запобіганням встановлення національних бар'єрів у торгівлі продуктами культурних індустрій.
5. Ефективніше використовувати національні ресурси і заохотити пов'язаний з цим економічний розвиток.
6. Захистити права носіїв інтелектуальної власності (авторів, художників, адаптувальників, акторів), на ідеях та праці яких базуються продукти культурних індустрій.
7. Взяти під контроль потенційно суперечливий зміст продуктів культурних індустрій.
8. Протидіяти певному розвитку структур, особливо концентрації бізнесу і створенню картелів, що може запобігти конкуренції та піднесенню нових малих і середнього розміру фірм і привести до домінування великих корпорацій.
9. Протидіяти таким тенденціям, як переважання зарубіжних продуктів культурних індустрій, зростання значення бестселерів і дорогих продуктів і посилення гомогенізації та стандартизації змісту продуктів.
10. Зберегти творчість і забезпечити становище менш відомих авторів, митців та якості продуктів.
11. Зберегти легкість і рівність доступу всіх потенційних споживачів продуктів культурних індустрій. а також забезпечити належну інформацію про якість продуктів.

На жаль, не маємо підстав окреслити жодний пункт із цього переліку як не актуальний для України, рівень же виконання кожного з цих пунктів і переліку в цілому в Україні до сих пір не дає підстав говорити про систематичність та достатність заходів.

У зв'язку з організацією й синхронізацією державного та колективного втручання постає низка проблем – потенційних конфліктів: між різними типами економічних цілей, економічними, культурними інтересами, ідеологічними, етичними і моральними та економічними чи культурними аспектами (не кажучи вже, що ідеологічні, моральні та етичні обмеження можуть стримувати економічну ефективність та пригнічувати культурну творчість), економічною та культурною ефективністю технології (економічна ефективність технології застосування нової може, коли протягується державним втручанням, потребувати ефективного менеджменту і укрупнення розмірів фірми, а це, у свою чергу, може призводити до монополізації, картельних формувань та орієнтацій на „маспродукт” і обернутися конфліктом між бажаним культурним предметом і також запобігання використанню нової технології для поліпшення сприйняття громадянами „якісної культури”), між додержанням суб'єктивних потреб споживачів (вважається, що їх мають гарантувати вільна конкуренція, вільне поширення та вільне ціноутворення) та довготривалими аспектами [3; 141] диверсифікації якості продуктів (свобода конкуренції і нові канали розповсюдження ведуть

до зростання „бестселлеризму” та гомогенізації і стандартизації продуктів), інтересами творців та споживачів (охорона інтелектуальної власності може запобігати використанню нових медіа та каналів поширення, які можуть зробити продукти більш легко доступними для споживачів), між бюрократичними інтересами творців та споживачів. Цікавим у цьому зв'язку видається досвід Японії – як приклад суто ліберальної стратегії державного та приватного втручання в діяльність культурних індустрій.

Схематично участь уряду Японії у функціонуванні культурних індустрій країни можна звести до таких засобів втручання: (1) прямий контроль (управління) (інколи у вигляді напів-урядового управління); (2) ліцензування; (3) регулювання діяльності; (4) субсидування; (5) гарантування податкових привілеїв і в оцінці ставок на державні сервіси; (6) державні витрати на придбання продуктів культурних індустрій; (7) забезпечення законодавчого середовища (в тому числі законодавство про рівень ціни на перепродаж і започаткування легального інституту з захисту авторських прав); (8) дослідження та консультування з різних питань [3; 143].

Пряме управління. Держава може монополізувати культурну індустрію прямо чи опосередковано, переводячи їх під терміновий контроль, або співіснувати з приватними підприємствами для досягнення тієї ж мети, проте отримуючи їх взаємний конкурентний стимул. Прикладами цієї техніки є радіомовлення у Японії та інших країнах, газети в соціалістичних країнах, видання шкільних підручників. Однак урядове втручання в поширення новин масовими комунікаційними засобами не може не викликати критики громадян, які підозрюють у здійсненні впливу, ворожого для свободи слова і об'єктивності, проте починає піддаватись бюрократичній неефективності та апатії. *Ефективний механізм подолання* такого недоліку має винаходитись на основі систематичності й інституційності. Видання бюлетенів державними університетами і дослідними інститутами, періодичні і критичні огляди державними агенціями – все це може вважатись формою державного управління видавничими підприємствами.

Ліцензування – впливовий засіб контролю, найближчий до прямого управління. Він дозволяється тільки стосовно мовлення, яке залежне від обмеженої кількості *радіохвиль*, проте цей спосіб часто не сумісний з іншими культурними індустріями. Поки держава – ліцензатор – може впливати на індустрію, до якої ліцензування може застосовуватись, культурна індустрія не зможе повною мірою і нормально виконувати свої зобов'язання перед споживачами її продукції.

Регуляторна діяльність. Регуляція змісту культурних індустрій – вочевидь та сама „палиця, що має два кінці”. Наприклад, існує думка, що якість телевізійних програм останнім часом погіршилась через те, що втручання держави у питання змісту програм та тиск орієнтованого на прибуток управління компанії послабили ентузіазм виробничого персоналу і привели його до стану апатії. Звичайно, „логіка капіталу” комерційних мовленників, яка штовхає їх на пошук вищих рейтингів у аудиторії і завдяки цьому вищих прибутків, притлумила опір сил програмної автономності, які керуються „логікою журналізму” або „логікою культури”. *Важливо пам'ятати про те, що державне регулювання діяльності будь-якої культурної індустрії буде завжди містити цю загрозу.*

Субсидування – засіб втручання, до якого держава може вдатися у намаганні досягти конкретної мети. Якщо складності, що їх належить здолати, мають суто фінансовий характер, субсидування, звичайно, може стати ефективним інструментом. Приклад, який можна навести, – друк наукових досліджень, у якому немає жодних проблем, окрім їх нерентабельності. Втручання у вигляді субсидування дає уряду можливість припинити його (з меншими зусиллями, ніж будь-яка інша форма втручання, що потребує дозволу або відміни через законодавство). Однак, у псевдо егалітарних суспільствах, субсидування має тенденцію стати багатошаровим та орієнтованим „на всі фронти”, відтак кожна окрема субсидія частіш за все не може досягти мети. Видання наукової літератури – сфера, в якій субсидування застосовується з порівняним успіхом. У Німеччині субсидії на наукові публікації не мають форми безповоротних грантів, за кожний окремо взятий проект (за

умови, якщо (і коли) він доводить свою успішність) належить виплачувати державі певну частку вкладених коштів. Така гнучка система може зробити систему субсидій більш активною, оскільки зазвичай культурні проекти мають значний ступінь невизначеності.

Гарантування податкових привілеїв і визначення вартості державних послуг. Для культурних індустрій Японії набули життєвого значення оподаткування та визначення вартості ставок державних послуг. Оскільки ставки поштового зв'язку і залізничного сполучення – це статті витрат, прямо перенесені на затрати читачів книг, журналів, газет, то їх зменшення може зменшити фінансовий тягар, покладений на потенційних читачів, доступ яких до публікацій буде полегшений. Однак, прогресуюча інфляція і, перш за все, збільшення витрат на оплату праці істотно впливають на збільшення ставок поштового переказу і тим самим на культурні індустрії.

Одна із складностей в питаннях захисту культурних індустрій полягає в тому, що вибіркоче надання грантів на привілеї практично неможливо втілити, а відтак захистом користуються і „хороші”, і „погані”. У випадку з книгами і журналами, наприклад, вульгарні тижневики і сатиричні книги отримують незаслужену допомогу, яка стає причиною відповідного скорочення допомоги тим виданням, які дійсно її потребують і заслуговують. Однак, у культурних індустріях, де плюралізм цінностей став первинною умовою, селекція, заснована на ціннісному судженні, досить ускладнена і більш того – небезпечна, тому недискримінаційна політика звільнення від податків на прибуток, на кшталт оприбуткування бізнесу, не може стати вигідною жодному підприємству, що здійснює свою діяльність в умовах дефіциту, незважаючи на цінний, з точки зору культури, характер цього бізнесу. Водночас додаткову підтримку одержують ті, хто не обов'язково займається діяльністю, що має значну культурну цінність, а просто отримує значні прибутки.

Державні витрати на придбання продуктів культурних індустрій. Держава інколи купує продукти культури у супроводі з наданням субсидій або замість них із метою заохочення до втілення індивідуальних проектів. Ці придбання можуть скоріше розцінюватись як замасковані субсидії і їх вплив не має докорінних відмінностей від того, що його має субсидійне сприяння, за винятком того, що їх вираховують іншим способом. Незважаючи на це, держава може взяти відповідальність за спонсорування радіо- чи телевізійної програми або мати у власності приватне видавництво для видання журналів для власних потреб. Це приклади замаскованого „прямої презентації” з боку держави. У всіх інших випадках уряд може купувати існуючі публікації чи фільми з певною метою, відмінною від паблісіті, але ефективність цих придбань незначна. Загалом, держава купує продукти культури частіше у власних цілях і з власних потреб, ніж з огляду на необхідність надання допомоги виробникам, проте їх купівля може відігравати стимулюючу роль.

Забезпечення законодавчої бази. Важливим завданням уряду є визначення свободи слова і преси, а відтак виступати законним гарантом, забезпечувати захист права авторів на „плоди” їх інтелектуальної праці і виконувати належне законне регулювання, сприяти збереженню системи поширення як ефективного заходу розширення (завдяки появі нових продуктів) культурних індустрій.

Якщо культурним індустріям бракує однієї з умов середовища, вони не мають змоги повністю реалізувати власний потенціал. Однак, різні країни не можуть виконати ці завдання в уніфікованому вигляді через відмінності політичних, економічних і соціальних обставин. Наприклад, соціалістичні країни не можуть уникнути появи іншого розуміння свободи слова, і там є певний конфлікт інтересу відносно авторських прав, так як і між країнами, що розвиваються і розвиненими індустріальними країнами. У Японії, приміром, до цих пір малий законний контроль над неавторизованим копіюванням за допомогою копіювальної техніки та механізмів звукозапису. Оскільки жодний демократичний уряд не може ухвалювати закони, не врахувавши думку суспільства, виникає загроза того, що законодавство відставатиме на крок від домінуючої позиції того, що має регулюватись. Дійсно, відсутність легального контролю над неавторизованим копіюванням підриває сам базис, на якому вибудована система захисту авторського права.

Дослідження та консультування. Уряд як адміністративний орган держави виконує роль провідника і контролера над індустріями. Першим кроком виконання його повноважень, як „провідника і контролера”, повинно бути ознайомлення із дійсним станом речей, а звідси і визначення урядом потреби у дослідженні.

Результати дослідження аналізуються і вивчаються експертами і вченими в межах урядової бюрократії (або поза ними) і переводяться в очікувані політичні заходи через обговорення Наглядовою радою. Якщо ці напрями політики опиняться дійсно очікуваними і придатними до виконання, на основі цього індустріям нададуть рекомендації та проведуть консультації.

Отже, попри розмаїття методів і інструментів втручання треба пам'ятати, що непослідовне, безсистемне та дискретне втручання у діяльність культурних індустрій може не тільки не принести бажані результати, але й завдати додаткової шкоди індустріям в цілому. В цьому криється причина, чому державне втручання, навіть у таких ненав'язливий спосіб, як дослідження і консультування, не обов'язково приймається культурними індустріями. Наприклад, заходи з раціоналізації мереж фізичного поширення продукції, прийняті в обіг багатьма секторами економіки під керівництвом Міністерства міжнародної торгівлі і промисловості, підозрюються видавцями в тому, що вони принесуть вигоду великому бізнесу і відповідно не здатні допомогти у розвитку в їхній сфері. Проте сумнівів щодо ефективності і можливості практичного застосування досліджень і консультування, як засобів урядового втручання, немає.

2. Досвід Японії цікавий для України тому, що між відносинами держави (уряду) і приватним бізнесом, урядом та громадськістю існують напруження, недовірливе ставлення до будь-якого прояву контролю та критична оцінка масштабів і дієвості фінансової підтримки культурних індустрій з боку держави. Хоча причина напружень у цих двох країнах і різна, досвід уряду Японії втручання у справи культурних індустрій всупереч протидіючим силам здається актуальним і для України. Напруження може відчуватись у трьох аспектах:

1) *сприйняття громадськості.* Державне втручання в не-фінансові аспекти зазвичай зустрічає сильне протистояння з боку громадськості та й самої індустрії. Громадяни дуже чутливі до дій уряду з ліцензування радіо і телебачення, або контролю діяльності вже ліцензованих мовленників. З боку держави необхідні зусилля для того, щоб досягти більшого розуміння аудиторією дій уряду - шляхом проведення публічних слухань з питань вибору ліцензування або затвердження комітету з моніторингу, в якому погляди громадян могли б мати відображення. З іншого боку, якщо існує основний конфлікт інтересів між різними секторами (видавцями та бібліотеками і таке інше), як і у випадку з неавторизованого копіювання книг чи музичних записів, уряд матиме важкі години у спробах отримати найбільшу можливу підтримку від найбільшого можливого сегменту країни.

2) *Фінансові ресурси і порядок пріоритетності.*

3) *Міжнародні угоди.* Деякі міжнародні угоди неминуче обмежують можливість підтримки державою культурних індустрій. Наприклад, міжнародний розподіл радіоканалів *фізично* обмежує кількість ліцензій мовлення, які можуть видаватись у будь-якій задекларованій країні. Лібералізація грошового обігу (обігу капіталу) здійснює типовий вплив на звукозапис. Мовний бар'єр захищає видавничу галузь від жорсткого впливу конкуренції з-за кордону, яка часто затримує розвиток місцевої видавничої індустрії. Значним прикладом захисту місцевих видавців стала умова з боку Японії на десять років збереження права перекладу.

Інше джерело підтримки і регулювання культури в цілому, і культурних індустрій зокрема – це благодійна допомога [3; 145].

3. Досвід Японії демонструє, що при ретельній, спланованій та поступово реалізованій політиці, навіть країна, що опинилась у руїнах, може подолати численні проблеми: і напруга громадськості, і приватного підприємництва щодо спроб уряду втручатись та невідповідного фінансування, і фактично неіснуюча система благодійної підтримки через зруйнування

попередньої системи, очікуванні – і суспільством, і державою – результати можна отримати. Так, якщо наприкінці 1980-х років Японія опинилась в умовах так званої „економіки мильного пузиря” і була просто заручницею масового споживання культури, що зросло і підтримувалось культурними стратегіями компаній, які створили величезний споживчий ринок. Видатки компаній на культурні цілі зросли в цей період стрімко, проте стрімко ж й зменшились після колапсу економіки мильного пузиря у 1990 році. В цей час західний світ жорстко розкритикував політику країни. В середині 1990-х рр. культурна політика змінилась, видатки почали збільшувати. Протягом десятиріччя видатки на підтримку культури подвоїлись, а після 1996 року Агенція з культури розробила і взялась до виконання програми „Мистецький план”, в якій закладена тенденція до збільшення субсидій культурним індустріям і традиційній культурі. Цей план став одним із пріоритетних проектів субсидування урядом різноманітних аспектів функціонування культурних індустрій, зокрема і покращення якості і сприяння розгалуженню головних регіональних культурних послуг [4].

Джерельні приписи

1. Heiskanen Ilkka. Decentralization: trends in European cultural policies. – Council of Europe, Strasbourg, 2001.
2. Mattelart Armand and Piemme Jean-Marie. The internationalization of television in Belgium // Cultural Industries: A challenge for the future of culture. Unesco Published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris, 1982.
3. Minowa Shigeo. A pure liberal strategy: people and private intervention s cultural development. // Cultural Industries: A challenge for the future of culture. – Unesco, Paris, 1982. – 236 p.
4. Miyazaki T. Evelopment of cultural policy, creative cities and industry / Toshiki Miyazaki // Visiting Arts: Japan Cultural Profiles Project Cultural Profile // [http:// www. culturalprofiles. net/japan/Directories/Japan_Cultural_Profile/-13258.html](http://www.culturalprofiles.net/japan/Directories/Japan_Cultural_Profile/-13258.html).
5. Our Creative Diversity// Report of the World Commission on Culture and Development/Summary Version. July 1996. – Paris. – P. 20.

Резюме

Наведено рекомендації з державного регулювання діяльності культурних індустрій, заснованих на рекомендованих завданнях держави та практичному досвіді Японії.

Ключові слова: державне втручання, культурні індустрій, приватна власність, суспільство.

Summary

This article enlightens the main recommendations on governmental support for cultural industries based on core tasks of state power and practical experience of Japan.

Key words: governmental support, cultural industries, private property, society.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА З ЄВРОПЕЙСЬКИМИ КРАЇНАМИ В УМОВАХ ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Мета, напрями і пріоритети зовнішньої культурної політики нашої держави, як відомо, базуються на основі Акту незалежності України від 24 серпня 1991р. і звернення Верховної Ради України „До парламентів і народів світу” від 5 грудня 1991 року, в якому зазначається, що Україна буде правову державу, першочерговим завданням якої є забезпечення прав і свобод людини в усіх сферах [1; 1].

Правову основу зовнішньополітичної діяльності України становлять Конституція України, Закон України „Про міжнародні договори”, інші закони й нормативні акти, що регулюють діяльність органів державної влади та управління в галузі зовнішньої політики. За роки незалежності укладено чимало міждержавних, міжурядових та міжвідомчих договорів, зокрема й стосовно міжкультурних зв'язків.

Постанова Верховної Ради України „Про основні напрями зовнішньої політики України” визначає культурну діяльність за кордоном як один із пріоритетних напрямів налагодження міжнародного співробітництва. У документі, зокрема, передбачається „створення мережі культурних центрів України за кордоном, передусім у тих зарубіжних країнах, розвиток стосунків з якими має пріоритетне значення” [2; 3].

На тлі сучасних зовнішньополітичних процесів Україна шукає нових, адекватних форм й способів налагодження культурних контактів з іншими країнами. Це передбачає передусім вироблення україноцентричної моделі світу й розвинення її до рівня, зрозумілого світовій цивілізації. Ця модель має ґрунтуватися на багатовіковому культурно-історичному досвіді й підпорядковуватись стратегічним інтересам України в усіх регіонах планети. Задекларована в програмних документах „багатовекторність” свідчить про бажання розширити українську присутність у світі, реалізація якого нині гальмується складністю визначення пріоритетів вітчизняної зовнішньої політики.

Франція була першою країною, що сформулювала принципи зовнішньої культурної політики, виходячи з проголошеного ще у XVIII сторіччі принципу універсальності французької мови. Франція, безумовно, перша країна, що за понад сторічний період створила за кордоном мережу численних і надзвичайно різноманітних за своїми формами культурних інституцій. Але попри свою розмаїтість, вони утворюють гнучкий організм, який завдяки співробітництву і координації є надійним інструментом упровадження державної політики. Серед них – французькі ліцеї й школи, культурні служби і культурні центри, так звані „Institute Francais”, центри науково-технічної інформації, дослідницькі установи, заклади мовного спрямування.

Французькі культурні, освітні, наукові установи в Україні є, перш за все, місцями міжкультурних зустрічей та обмінів. Ці заклади покликані залучати до спілкування франкомовну громаду та всіх, хто цікавиться Францією й усім французьким, спеціалістів різних галузей знань, звичайну публіку, для якої являє інтерес будь-яка діяльність даної інституції, пропонуючи їм певну кількість послуг: бібліотеки, різновекторну інформацію, курси французької мови, конференції, виставки, концерти тощо.

Проведення Днів культури України у Франції завжди відбувається з ініціативи посольства України. Працівники посольства ретельно розробляють проект програми цього заходу, якому передуює обмін погоджувальними листами між міністерством закордонних справ обох зацікавлених країн. Таким чином Україна в 1999 році стала єдиною державою Центральної та Східної Європи і однією з не багатьох країн Європи, що отримала можливість бути представленою у Франції в рамках таких заходів, як „культурні сезони”. Їх мета – показати культуру України як незалежної держави в органічному поєднанні

традиційних видів мистецтв із сучасними жанрами, засвідчити можливість її входження у європейський культурний простір.

Під час проведення Днів української культури французи знайомляться з творами українського авангарду, фотовиставками українських майстрів, виставками образотворчого мистецтва. Ці широкомасштабні заходи, охоплюючи широкий спектр української культури, згодом відбуваються по всій країні.

Дні української культури у Франції за своєю масштабністю стали першою й найпотужнішою культурно-мистецькою маніфестацією України в Західній Європі. Франція ознайомила з багатогранними досягненнями країни й переконалася в тому, що Україна являє органічну складову європейської спільноти, що розвивається у руслі світової культури [8].

Проведення Днів української культури сприяє реалізації пріоритетних напрямів культурного співробітництва в Європі, а саме: потужне розгортання міжнародних програм культурного розвитку, адресованих країнам Центральної і Східної Європи, зосередження (через програму PHARE) уваги на проблемах, пов'язаних з реорганізацією й реструктуризацією культурної індустрії в постсоціалістичних країнах, проведення спільної роботи у галузі реставрації та збереження культурної спадщини. Вирішенням цих завдань нині опікується чимало міжнародних організацій та благодійних фондів.

Однією з таких організацій є французька асоціація „Європа: горизонти культури”, створена у листопаді 1994 року під егідою французького Міністерства культури на однойменній міжнародній конференції. Зазначена акція з підзаголовком „П'ять років після зруйнування стіни” присвячена розвитку культурних обмінів між Сходом та Заходом Європи й визначенню спільних завдань, що вимагають невідкладного розв'язання.

Культурні зв'язки з Німеччиною репрезентовані передусім Днями української культури в Німеччині. Перші широкомасштабні заходи України в цій центральноєвропейській країні розпочалися у листопаді 2003 року. Проведена акція стала показовою в духовному житті обох держав, новим етапом взаємозбагачення культур двох європейських народів, демонстрацією внеску у побудову спільного європейського дому. Дні культури України в Німеччині проводилися під патронатом президентів обох країн. Заходи були широкомасштабними – з українського боку в них взяло участь 140 діячів культури, вчених, письменників, громадських та політичних діячів. Відкриття відбулося в престижному культурному закладі німецької столиці – „Дойче театр”. Програма Днів культури охоплювала широкий спектр досягнень української культури, демонструючи її здобутки як у минулому, так і на сучасному етапі [4; 5].

Ретроспективний показ української кінематографії започаткувала демонстрація фільмів О.Довженка, доповнювана ознайомленням з досягненнями сучасних вітчизняних кіномитців. Драматургічне мистецтво репрезентоване Академічним театром ім. І.Франка, декоративне народне – виставкою картин М.Приймаченко „Мій світ”. Життя сучасного українського селянства відтворювали художні фотографії В.Марущенка. Багатство музичного мистецтва звучало в барвистому розмаїтті талантів – ансамблю „Київська камерата”, „Київського квартету саксофоністів”; українську духовну музику XV століття виконував камерний хор „Київ”. У Мюнхені відбувся великий концерт українських співаків та музикантів.

Культурні заходи у Федеративній Німеччині здобули схвальний відгук німецької громадськості й висвітлювалися в провідних друкованих виданнях, на радіо та телебаченні. Відзначався потужний культурний потенціал нашої країни, самобутність і високий професіоналізм митців. Це стало підтвердженням плідного розвитку європейської культурної традиції на теренах України. Ця культурна акція відіграла свою роль у поглибленні взаємин, формуванні образу України як європейської держави, дала імпульс повноцінному діалогу наших культур, відкрила перспективи подальшого співробітництва. Позитивне сприйняття німецькою громадськістю Днів української культури зумовило й актуальність створення українського культурного центру у Федеративній Республіці Німеччина.

Перші 15 років незалежності стали для української дипломатії періодом випробувань, етапом усвідомлення абеткових істин міжнародного життя в умовах глобалізації та створення єдиного інформаційного простору. У зовнішній політиці важливим є дотримання принципів послідовності та передбачуваності. Але шлях нашої держави на міжнародну арену за роки незалежності не був безпомилковим. За роки незалежного існування Україна уклала договори про дружбу та співробітництво з усіма сусідами, забезпечивши створення сприятливого для себе міжнародного середовища. Україна як держава-засновниця ООН та багаторічний член цієї організації й у радянський період історії володіла досвідом багатосторонніх міжнародних зв'язків, брала активну участь у здійсненні культурної діяльності за кордоном у статусі союзної республіки. Але їй бракувало досвіду двосторонніх відносин, а культурні обміни, що здійснювались у рамках культурної діяльності за кордоном, були ідеологічно zdeформовані.

В умовах суверенної української держави її зовнішня політика повинна працювати на справу національно-культурного відродження в нашій країні й прогресивного реформування усього комплексу її духовної культури.

Багатогранну культурну діяльність за кордоном нині здійснюють чимало державних та недержавних структур – міністерства закордонних справ, культури і мистецтв, освіти і науки, у справах сім'ї та молоді, Державна телерадіомовна компанія, товариство „Україна”, Національна академія наук, Український фонд культури, Національний центр виставок та ярмарків, обласні й місцеві державні адміністрації, навчальні заклади, культурно-просвітницькі установи тощо.

Провідною ланкою у сфері реалізації міжнародного культурного співробітництва виступає управління культурних зв'язків Міністерства закордонних справ України, яке спільно з посольствами та дипломатичними представництвами здійснює співробітництво в галузях культури, освіти, науки, інформації, туризму, молодіжних й спортивних зв'язків, бере участь у діяльності міжнародних організацій гуманітарного профілю, й передусім ЮНЕСКО.

Культурне співробітництво України з іноземними державами є важливим інструментом реалізації її зовнішньої політики. Його мета – утвердження України у світовому співтоваристві як цивілізованої європейської держави з багатовіковими культурними традиціями, надійного партнера у розв'язанні сучасних гуманітарних проблем. Удосконалення системи культурних зв'язків сприяє духовному відродженню за допомогою ознайомлення з цінностями світової цивілізації, вдосконалення демократичних інститутів суспільства, творчого забезпечення передового зарубіжного досвіду в різних сферах інтелектуальної діяльності.

Як засвідчує світова практика, міжнародна культурна співпраця є ефективною за умови здійснення та координації спеціалізованої інституції. У сучасному світі остання репрезентована національними культурними центрами [6; 7].

Плідне співробітництво з культурними центрами інших держав, зокрема шляхом участі в міжнародних проектах та реалізації спільних культурно-мистецьких програм покликана стати ефективним засобом впливу на культурну ситуацію в нашій країні, забезпечити виконання культурної місії у ближньому й далекому зарубіжжі, полегшити інтеграцію України в глобальні культурні процеси. Світове співтовариство схвально оцінює демократичні перетворення, які відбуваються у постсоціалістичних країнах Центральної та Східної Європи, й, принаймні на культурному рівні, готове сприяти їхньому прилученню до рівноправної сім'ї європейських народів.

В Україні нині функціонують культурні центри Франції – Французький Інститут; Великої Британії – Британська Рада; Німеччини – Гете Інститут; США – Американський Дім; культурний центр держави Ізраїль. Незважаючи на певні відмінності й специфічні риси діяльності зазначених інституцій, їм притаманні деякі типові характеристики, а саме: культурні центри є державними установами, або здійснюють свої функції, будучи делегованими державою; фінансуються з державних бюджетів, але використовують кошти

приватних та громадських організацій, різноманітних соціальних фондів; інтегрують зусилля державних й недержавних відомств і організацій у сфері зовнішньої культурно-інформаційної діяльності; в основу зазначених інституцій покладено політичні цілі, але досягаються вони шляхом реалізації численних гуманітарних та науково-технічних програм. Серед різноманітних напрямів діяльності головними є інформаційний, культурно-мистецький, мовно-освітній й комунікативний.

Культурні центри за кордоном створюються країнами з потужними національними традиціями, що стали надбанням світової цивілізації. Першою такою установою в столиці України став Французький культурний центр, заснований в 1991р. з метою пропаганди здобутків французької літератури та мистецтва, запровадження сучасних технологій вивчення французької мови. Французький культурний центр в Україні „Institute Francais d'Ukraine” є типовим зразком французьких культурних центрів за кордоном. Створений на засадах філії Культурного центру Франції в Москві, нині він пропонує повний спектр традиційних культурних „послуг”. Тут працюють медіатека, що поєднує у собі звичайну бібліотеку та аудіо- відеотеку, відеосалон, є невеличкі експозиційні площі. Центр працює у контакті з Українською організацією Альянс Франсез та місцевими відділеннями в областях. Саме Альянси проводять роботу з т.зв. масовим відвідувачем з організації курсів французької мови та заходи, адресовані тим, хто її вивчає [9].

Знання й повага до інших, відновлення істинної цінності національно-культурної ментальності становлять одну із засад демократії, яку прагнуть побудувати в Європі та поза її межами, створюючи правову державу, де гарантами виступали б свобода думки і преси. Це положення у повній мірі стосується філософського тлумачення багаторічної діяльності Французького культурного центру в Україні.

З інших масових заходів, періодично організованих культурним центром, привертає увагу програма „Французьке кіно”. Найкращі французькі фільми демонструються в кінотеатрах Києва та інших великих міст України: показ мовою оригіналу супроводжується субтитрами англійською чи перекладом на українську. Зазначена програма викликає дедалі більше зацікавлення глядачів, адже український глядач, дратований одноманітними кривавими бойовиками та безглуздою еротикою, одностайно прагне бачити справжнє кіно, що хвилює розум та людську душу.

Діяльність Французького культурного центру дає змогу ознайомитися з кращими зразками як французького, так і мистецтва інших франкомовних країн. Зокрема, у рамках акції Французького культурного центру в Україні гостювали з гастрольми славетний шансонє Марк Венсан, продовжувач традицій Шарля Кроса, Макса Жакоба, Роберто Десноса та Поля Фера, балетна труппа Азані, що репрезентує традиції бразильсько-африканського танцю, десятки ін. відомих виконавців та колективів – представників найрізноманітніших жанрів музики [8].

Французький культурний центр практикує ознайомлення з творчістю українських митців громадян Франції та інших франкомовних країн. Наприклад, виставки робіт українських фотохудожників В.Оглобліна, В.Бісова, В.Зільбера влаштовувались у Парижі, а чимало наших співаків та музикантів побували з гастрольми за кордоном.

Напередодні проголошення державної незалежності України інтенсифікувалися взаємовигідні контакти між нею та Німеччиною. На початку 1993 р. підписано міждержавну угоду про багатопланове культурне співробітництво двох європейських держав. Надзвичайно велике значення у взаєминах обох держав мають гуманітарні, культурні зв'язки.

Найдієвішими з організацій, що забезпечують культурну присутність ФРН в Україні, є Гете-інститут із численними осередками в областях, Товариство технічної співпраці, Центр викладання в школі за кордоном, Фонд ім. Г.Зайделя, Фонд ім. К.Аденауера, Фонд Еберта, Бюро делегата німецької економіки та ін. [10].

У Харкові функціонує культурний центр „Дім Нюрнберга”, на базі якого працюють мовні курси, проводяться виставки образотворчого та прикладного мистецтва, зустрічі з цікавими людьми, лекції для тих, хто цікавиться життям й культурою сучасної Німеччини.

Національно-культурний центр – „Баварський дім, Одеса” засновано в 1993 році за ініціативи Міністерства праці, соціального забезпечення, родини, материнства й охорони здоров’я Федеральної землі Баварія спільно з баварською євангелічно-лютеранською церквою. У 1997 р. він набув статусу добродійного фонду. Тут функціонують німецький молодіжний хор – лауреат міжнародних конкурсів та хорової „Олімпіади-2000” в австрійському місті Лінці, ансамбль струнних інструментів – дипломант I ступеня міжнародного фестивалю ім. С.Ріхтера, струнний квартет і дитячий хор. В основу їхнього репертуару покладено німецьку духовну, класичну та народну музику, твори українських і російських авторів. Працюють також дитячий музичний театр і танцювальний гурток, ведеться просвітницька робота у спеціалізованих групах дитячого садка, де діти у процесі дозвілєвої діяльності засвоюють німецьку мову.

У Баварському домі створено понад 20 груп із вивчення німецької мови для дорослих, а також німецька читальна зала, заснована завдяки співробітництву Гете-інституту та Одеської державної наукової бібліотеки ім. М.Горького. З цікавістю сприйняла українська громадськість тематичну виставку „Причорноморські німці: життя і діяльність в Одесі і регіоні”, організовану культурологами з м. Аугсбурга, а також історико-етнографічну виставку „Уривки пам’яті: німецькі колонії на південному сході України. Останні експедиції XX століття” (Донецьк, 1999р.). Особливо зворушують фольклорно-етнографічні матеріали, зібрані німцями, що повернулися з України на батьківщину. Жителі західних областей України отримали змогу ознайомитися з унікальними експонатами музею волинських німців, що функціонує у невеликому селі Лістові (Західна Померанія). Тому актуальним для нашої держави є створення культурно-інформаційних центрів за кордоном, різних за формами, характером діяльності, але зорієнтованих на реалізацію єдиного завдання – формування привабливого образу України як демократичної європейської держави. Організацію змістовних культурно-просвітницьких акцій доцільно здійснювати використовуючи інтелектуальний потенціал дипломатичних представництв. Володіючи детальною інформацією про митців, професійних та аматорських художніх колективів, реально забезпечити культурно-мистецькі заходи без додаткового залучення коштів. Адже посольства, як правило, мають необхідний фонд приміщень, сучасну матеріально-технічну базу та засоби зв’язку. Штат працівників культурно-інформаційного центру у початковий період діяльності може бути обмежений 2-4 особами. До такої роботи доцільним є залучення дружин дипломатичних працівників із притаманним їм високим культурно-освітнім рівнем, але практично позбавлених можливості працювати за фахом.

Ще одним напрямом міжнародного наукового й культурного співробітництва України повинна стати участь у спільних гуманітарних проектах, зокрема й на рівні місцевих органів влади. Із зростанням самостійності муніципального самоврядування і формуванням функціональних напрямів його діяльності, актуалізується завдання розвитку багаторівневого співробітництва України в гуманітарній, науково-технічній й економічній сферах.

Особливості інтеграційних процесів в культурі України, пов’язані з її наближенням до країн ЄС, позначені насамперед формуванням в умовах перехідного економічного етапу національної і соціальної ідентичності, створенням нової системи міжнародних стосунків. Інтеграційні процеси у сфері міжнародних культурних контактів передбачають запозичення культурних елементів, трансформацію традиційної культури, розвиток етичних, моральних, культурних якостей. В зв’язку з цим, до основних форм і напрямів культурних зв’язків України з європейськими країнами по лінії урядових контактів можна віднести такі: акції посольств та інших дипломатичних представництв України за кордоном, що представляють українську культуру на міжнародному рівні, наприклад дні культури України тощо; участь вищого керівництва держав у проведенні різноманітних заходів культурного плану в Україні й за кордоном; заснування різноманітних економічних та гуманітарних проектів,

спрямованих на розширення культурної взаємодії України з навколишнім світом, зокрема форумів, спільних підприємств тощо; обмін культурними цінностями; державне та громадське сприяння функціонуванню різних товариств національних меншин, облаштуванню репатріантів тощо.

Тенденції розвитку культурного співробітництва України з європейськими країнами в умовах державної незалежності також містяться у становленні й ствердженні міждержавних культурних зв'язків, регіональних та діаспорних культурних зв'язків.

Джерельні приписи

1. Акт проголошення незалежності України: Прийнятий Верховною Радою України 24 серпня 1991 р. // *Голос України*. – 1991. – № 165.
2. Основні напрями зовнішньої політики України. Постанова Верховної Ради України від 3 лип. 1993 р. – № 379 // *Голос України*. – 1993. – № 139. – 24 липня.
3. Пашенко Є.М. Посольська місія культури / Є.М. Пашенко // *Політика і час*. – № 3. – 2001. – С. 82-86.
4. Про взаємовідносини та співробітництво України з Європейським Союзом. Парламентські слухання. – К.: ЦТІ, 2003. – 254 с.
5. Європа в меняющемся мире. Международные связи Европейского сообщества. – М.: МВС, 1995. – 238 с.
6. Аналітичний огляд міжнародних культурних зв'язків України у 1996 р. – Укр. центр культурних досліджень. – 28 с. – М-во культури і мистецтв. – ф. 5116. – оп. 24, спр. 12. – С. 35.
7. Архипенко Е.П. Національно-культурний центр: принципи діяльності, тенденції розвитку, умови, напрями і форми роботи / Е.П. Архипенко // *Всі ми діти твої, Україно* (Інформаційно-методичний збірник). Вип. 4. – К., 1989. – С. 4-9.
8. Із Франції з любов'ю! // *Політика і час*. – 2002. – № 9. – С. 92-96.
9. Денисенко О.В. Українсько-французькі культурні взаємини як вияв сучасного діалогу культур / О.В. Денисенко // *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць*. – Вип. 5 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2001. – С. 33-40.
10. Німці і німецька культура в Україні. – К.: Держ. підприємство „Міжнародна агенція „Україна-Арт”, Благодійний фонд „Гуманітарні інвестиції”, ТОВ „Д.В.К.”, 2002. – 191 с.

Резюме

Досліджено мету, напрями і пріоритети зовнішньої культурної політики України на європейському просторі, роль та завдання урядових інституцій зі здійснення міжнародної культурної діяльності й культурної співпраці, форми налагодження культурних контактів України з ін. країнами; необхідність створення культурно-інформаційних центрів країни за кордоном; досліджено культурні зв'язки України з європейськими країнами – Францією та Німеччиною.

Ключові слова: культурна політика, урядова інституція, українська культура, українська присутність, тенденція, культурний центр, культурний захід, Франція, Німеччина.

Summary

The article analyses main targets, directions as well as priorities of the external cultural policy of Ukraine in Europe, role and tasks of government institutions of Ukraine about international cultural activities and cultural cooperation abroad, forms and ways to establish cultural contacts of Ukraine with other countries and nationalities, the necessity to create cultural-information centres of Ukraine abroad, explored cultural linkage of Ukraine with large European countries – France and Germany.

Key words: a cultural policy, a government institution, the culture of Ukraine, presence of Ukraine, a tendency, a cultural centre, a cultural event, France, Germany.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДСТАВИ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ ЕКОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Звернення до минулого філософської та культурологічної спадщини України й світової науки зростає в своїй актуальності. Питання, що не отримали задовільного вирішення на колишніх методологічних підставах, піднімаються для нового осмислення. Це стосується й досліджуваної автором проблеми екології культури в інформаційному суспільстві.

Українська мрія має відобразити наші національні, стратегічні інтереси, пріоритети у внутрішній і зовнішній політиці, наше бачення місця України в світі. Вона повинна нести притаманні лише українцям світогляд і духовність, надбання української свідомості, традицій, культури і філософії, всі релігійні та моральні цінності народу. Ця мрія має розкрити перед кожним громадянином можливості реалізації власних здібностей. Кожна людина має відчувати, що її спокій, безпека і добробут залежать від стабільності в державі, від успішності її становлення [4; 16]. Одна з найважливіших умов культури – збереження національних культур, їх традицій, цінностей припускає співіснування, діалог, різноманіття національних культур, вірувань і переконань, художніх мов, об'єднання цих елементів, що забезпечують самовідтворення, саморозвиток культури на основі загальнолюдських цінностей. Загальнолюдські цінності являють ген культури. Підміна їх класовими цінностями викликає деформацію всього організму культури. Народження людини як людини є початком його результату з природної батьківщини, початок звільнення від природних зв'язків. Але це звільнення викликає страх. Якщо людина втратить своє природне коріння, то де вона опиниться і ким стане? Вона залишиться одна, без батьківщини, опиниться без коріння і не зможе винести ізолюваності і безпорадності свого становлення. Від природного коріння людина зможе відмовитися лише тоді, коли знайде це людське вкорінення, зможе знову відчувати себе удома на цьому світі. Тому можемо спостерігати прагнення людей зберігати природні зв'язки і захиститися від того, щоб бути відірваними від природи, матери, крові і ґрунту [7; 458].

У національних культурах дослідниками виділяються структурно організовані частини: а) іттеріорна, що включає ідейно-теоретичний і етнопсихологічний рівні національної свідомості; б) трансформація національної свідомості в поведінку і дії людей; у) „опредмеченність” результатів діяльності в матеріальній і духовній сферах життя суспільства [2; 26].

У дослідженнях сучасної української філософії домінують два напрями розробки й висвітлення поняття культури: критичний аналіз і узагальнення наявних у культурологічній та філософській літературі визначень цього поняття; розгляд і теоретичний аналіз його генези в самій історії культури, тобто звернення до історичної самосвідомості культури [3]. Творчо-пошуковий характер щодо з'ясування оптимальних шляхів взаємодії людини і природи мають розробки сучасних українських вчених – Г.Волинки, Г.Горах, В.Гура, В.Деркача, А.Єрмоленка, Ф.Канака, М.Кисельова, В.Крисаченка, В.Малахова, М.Мокляка, С.Мороза, І.Огородника, Т.Д.Пікашової, М.Поповича, І.Стогнія, М.Тарасова, В.Шинкарука, І.Юхневського.

На початковому етапі розвитку людства це знайшло відображення в міфах та релігійних віруваннях. Вже в поглядах античних філософів (Аристотель, Демокріт, Платон, Сократ) осмислюється ставлення людини до природи через такі моральні категорії як „добро” і „зло”. І.Кант, Г.В.Ф. Гегель, Л.Фейєрбах, К.Маркс підходили до розгляду даного питання з конкретно-історичних засад. Величезний вплив на становлення культурології зробили філософія, соціологія в роботах М.Вебера, А.Вебера, В.Виндельбанда, Н.Гартмана, Г.Риккєрта, В.Дильтея, Р.Кронера, Э.Кассієра, Э.Гуссерля, К.Юнга, Г.Зіммеля, О.Шпенглера, А.Тойнбі, Л.Карсавіна, П.Флоренського, С.Франка, Г. Шпета, М.Бахтіна,

А.Лосева, О.Фрейденберг. „Вічні” культурфілософські питання розглядалися в творчості В.Віндельбанда, Г.Ріккєрта, Г.Федотова, Вл. Соловйова, М.Бердяєва, Д.Мережковського, П.Сорокіна, К.Яспєрса. Про розрив між матерією і духовними сферами життя суспільства, втрату абсолюту розмірковували С.Франк, М.Бердяєв, А.Камю, Ж.Маритєн, Е.Фром, А.Швейцер, Е.Муньє, М.Шелєр, Х.Ортега – і – Гассєт. Величєзне значєння в становленні культурології як науки відіграло звернення до спадщини Лєслі Уайта. Протє вперше термін був запропонований нїмецьким філософом і хїміком В.Освальдом у 1909 році. Лєслі Уайт звернувся до цьогο терміну незалежно від Освальда в 1939 р. і ввів його в антропологічне дослідження. Культурологію Л.Уайт розглядав як принципово новий системний підхід до вивчення культурних явищ, розкриття загальних закономірностей культурно-історичного процесу і специфіки людської культури.

Основні напрями розвитку філософії культури в першій третині ХХ ст.: методологічний – філософія культури як методологія „наук про культуру” на відміну від „наук про природу” розвивалася не тільки в рамках „філософії цінностей” бадєнского неокантіанства, але й в „філософії життя” (В.Дильтєй), в новій онтології (Н.Гартман, Ханс Фрейєр); соціально-критичний – філософія культури як критика сучасної європейської цивілізації (Г.Зїммель, О.Шпенглер, Ф.Степун, Х.Ортега-і-Гассєт, А. Бергсон, А.Швейцер, Е.Курціус); теоретико-систематичний – спроба побудови універсальної теорії культури (Е.Кассїрєр, Н.Гартман, Р.Кронєр, Й.Хєйзінга, О. Шпенглер, А.Тойнбі, Е.Ротхакєр).

Дослідження проблеми сенсу життя в українській філософії епохи середньовіччя не представлені окремими працями, є наука фундаментальних розробок проблеми людини. Ці питання порушують В.Горський у дослідженнях філософських ідей епохи Київської Русі, С.Бондар, Б.Криса, О.Матковська, В.Нічик, М.Кашуба, І.Захара, В.Литвинов, О.Старовойт, І.Паславський, А.Пашук.

Зарубіжні дослідники проблеми сенсу життя в українській філософії епохи середньовіччя в контексті осмислення історії культури чи долі людини як суб'єкта культури – М.Шлемкевич, В.Янів.

Автором повернуті в матеріали дослідження роботи вчених, які вивчають процес сучасної глобалістики – Байнхауєр Х., Ганді І., Гєккєль Е., Гор Е., Гєллап А.М., Дажо Р. та інші.

Екологічний стиль мислення – передумови екологічного синтезу знань. Ставлення людини до природного соціального миру складає найважливіший аспект будь-якого світогляду, а також розуміння витоків і істоти екологічних проблем, їх оцінка, вироблення певної позиції відносно стратегій їх дозволу і перспектив розвитку людської цивілізації. Планетарна свідомість – феномен, що перебуває в процесі свого становлення. Звернення до цих ідей і їх розроблення почалося наприкінці ХІХ – початку ХХ століття (П.Тєйєр де Шарден, М.Фєдоров, В.Соловйов, В.Вєрнадський, А.Фьорсман, П.Флорєнський, Е.Ціолковський, Е.Дюркгєйм, П.Сорокін).

У 60 роки розвиток теорії планетарної свідомості здійснюється прогностичними (Г.Бєржє, В.Бєстужєв-Лада, Е.Янч, Р.Юнгк, Ж.Фурастьє, Б.Жувєнєль та інші), а в 1970-80 роки естафєта переходить до футурологів (О.Флєхтгєйм, Е.Ласло, А.Пєччєй, Е.Тоффлєр, Д.Форрєстор, Дж.Нєйсбіт).

Останніми десятиліттями ця проблема активно вивчається трансгуманістами (Н.Бостром, В.Вїндж, М.Мор), філософами (М.Моїсєєв, Ф.Фукуяма, Ю.Хабермас, Д.Бєлл, Й.Масуда, біоетиками – В.Поттер, В.Кордєм, П.Тищенко, В.Чєшко, Р.Пїрсон).

Ноосферна філософія керуєтьсє 9 основними гносеологічними принципами:

- світ пізнаваний;
- пізнання отримуєтьсє живою матерією (мозком) через органи чуття;
- використання комп'ютерних і мислячих машин підвищує єфективність пізнання;
- пізнані закони можуть служити для створєння об'єктів матерії, виникнення яких в природних умовах неможливе;
- пізнаваний мир кєрований або з ним можлива корисна взаємодія;

- джерелом пізнання служить навколишній зовнішній матеріальний світ природних і ноосферних об'єктів, а також внутрішній духовний світ людини;
- пізнання здійснюється за допомогою засобів пізнання: мови (слів), ручного листа, електромагнітного листа і мислячих машин;
- мова служить одним із способів передачі інформації як ефективний засіб пізнання суб'єктів і об'єктів всесвіту;
- ручний лист, книгодрукування (або інші форми запису) виконують функції зберігання і передачі інформації, джерел знань, накопичених іншими суб'єктами.

Сучасний світ перебуває в стані кардинальної трансформації, у ньому відбувається стрімке оновлення умов життя й праці людини (телебачення, програмне керування, всесвітня інформаційно-пізнавальна мережа-Інтернет, мобільний зв'язок, високошвидкісний транспорт), змінюються традиційні установки та уявлення. Величезна маса людей зазнає стресу й дезорієнтації, не встигаючи адаптуватися до ритму життя і науково-технічних досягнень, які прискорюються. Звідси в сучасної людини страх перед майбутнім, руйнування традиційної родини, занепад моралі, культурна і світоглядна дезорієнтація, духовна та екологічна криза. У суспільстві формуються механізми вирішення цих проблем, які частково беруть на себе компенсацію негативних наслідків функціонування соціального організму. Разом із цим негативні наслідки людської діяльності накопичуються, створюючи екологічний, генетичний, соціальний, технологічний, культурний вантаж. Це не заявляє про себе до певного часу, не сприймається суспільством як проблема, але впливає на процеси, що відбуваються і різко актуалізується в епохи масштабних перетворень, коли спрацьовують стратегічні і тактичні чинники. Драматизм, що відбувається, оновлює бачення і дає суспільству шанс примітити багато що з того, чого не помічають люди, що живуть у відносно благополучні часи.

Людина існує „усередині” культури і невіддільна від неї. Всі її стосунки як із суспільством, так і з природним оточенням опосередковані культурою, а тому ця проблема виводить нас на проблематику культури. Культура може розумітися як відповідь на завдання боротьби з хаотизацією, механізм протистояння неусувним тенденціям хаотизації соціокультурного простору, які зростають у міру ускладнення суспільства і культури.

Тенденції до екологічної переорієнтації етики виявляються в різних етичних концепціях: вченні А.Швейцера про шанобливе ставлення до життя, етиці природи американського еколога О.Леопольда, космічній етиці К.Цюлковського, етиці любові до життя біолога Д.Філатова.

Вже в XIX ст. американський вчений Д.Марш, проаналізувавши різні форми руйнування людиною природного середовища й порушення рівноваги в ньому, виклав програму охорони природи. Французькі географи XX ст. П.Відаль де ла Бланш, Ж.Брюн, Е.Мартонн виступили з концепцією географії людини, предмет якої – дослідження явищ, що проходять на планеті, а також вплив яких на людину стає все більшим. Вчені голландської і французької географічної школи XX століття Л.Февр і М.Сор досліджують вплив людини на географічний ландшафт. Вирішальний вплив на світоглядні пошуки в другій половині XIX – початку XX століття справили такі специфічні російські течії філософської думки, як філософія всеєднання і філософія російського космізму (В.Одоевський, М.Федоров, М.Морозов, частково В.Соловйов). Над питаннями про ставлення людини до природи, про її місце в природі працювали такі філософи, як: О.Герцен, Д.Писарев, М.Чернишевський, М.Добролюбов. Значний внесок в розробку внесли А.Гумбольдт і Е.Зюсс. Багатотомна праця „Космос” А.Гумбольдта, який виявив і аргументував багатьма фактами положення про взаємодію живих організмів із тими земними оболонками, в які вони проникають. У 1875 році Е.Зюсс запропонував термін „біосфера”. Під цим поняттям він розумів сферу, яка перетинається з іншими сферами й зайнята життям.

Розвідки представників „Римського клубу”, заснованого 1968 року італійським економістом і вченим Ауреліо Печчеї, дослідження Медоуза „Межі зростання”, Дж.Форрестера „Світова динаміка”, М.Месаровича та Е.Пестеля „Людство на поворотному

рубежі”, Я.Тінбергена „Перегляд світового порядку”, Д.Габора „За межами доби марнотратства”, Е.Ласло „Цілі для людства”, Д.Гаврилишина „Дороговкази в майбутнє”, доповіді і публікації І.Коломбо, Дж.Боткіна, О.Джарині викликали сенсацію в науковому світі.

Роботи західноукраїнських та американських авторів присвячено проблемі формування екологічної свідомості та культури. Взаємодія людини і природи розглядається в аспектах: економічно-виробничому, соціокультурному, аксіологічному, онтологічному тощо (роботи Н.Борлауга, Ф.Дайсона, Д.Ікеди, Б.Коммонера, П.Куусі, О.Леопольда). Л.Браун характеризує актуалізацію екологічної проблематики 1990-х років як екологічну революцію, визначаючи її як економічну та соціальну трансформацію, яку можна поставити в один ряд з аграрною та індустріальною революціями. Концепції неперервної екологічної освіти, що зокрема ґрунтуються на висунутій свого часу Дж. Д’юї, ідеї універсальної неперервної освіти для всіх вікових категорій, коли все суспільство має перебудувати в процесі постійного навчання і перенавчання, концепції екологічної грамотності та екодизайну Д.Орра, другого просвітництва К.Майер – Абіха, освіти заради збалансованого (сталого) розвитку (ООН, UNESCO, IVCN, J.Smith та ін.), ідеї Ясперса і Тойнбі. Центральною темою філософствування Ясперса є тема розуміння людиною сенсу життя. Він вважає, що це розуміння дається людині через екзистенціальні осяяння, що приходять в особливих життєвих ситуаціях. Він протестує проти особистої капітуляції людини перед глобальною кризою, що охопила людство, намагається витягувати з апокаліптичного переживання історії нові світоглядні принципи.

Своє бачення прийдешнього світопорядку Ясперс висловлює в статті „Істина, свобода і мир”:

- мир у всьому світі починається зі світу у власному будинку;
- там мир у свою чергу будується на волі;
- зовнішня і внутрішня свобода всіх людей можуть бути забезпечені лише на основі екзистенціальної свободи кожної окремої людини;
- маючи свій початок в індивіді, свобода знаходить життя усередині держави у вигляді республіканського образу прояву і виражається також у виступі цієї держави проти пригноблення інших народів;
- свобода ж не означає свавілля, справжня свобода можлива тільки у вірності істині.

Центральним твором Арнольда Джозефа Тойнбі є 12-томник „Дослідження історії” (1934-1961 рр.). Як стрижень і визначальний чинник всесвітньо-історичного розвитку Тойнбі бачить духовний чинник. Величезну роль у цьому процесі відіграє інтелігенція. Саме її повсюдна поява і активний вступ до суспільного життя сприяє „культурній уніфікації” людства. Впродовж усього свого життя Тойнбі підкреслював: життєздатність цивілізації визначається розвитком духовного початку у всіх видах людської діяльності. Відсутність цього початку або його „згасання” неминуче призведуть до загибелі цивілізації, якою б технічно складною вона не була. Процес горіння людини, людської душі, часом навіть у найстрашніших обставинах, за отримання, твердження і розвиток світу цінностей і є, по суті справи, процес реалізації сенсу історії.

Духовному схилянню перед природою вчить нас класична старокитайська філософія в особі Лао-Цзи, Конфуція, Мо-Цзи, Чжуан-Цзи та індійська філософія в особі Сідхартха Гаутама (Будди), Шанкари та ін.

Є відмінності між екологією природи і екологією культури, до того ж вельми принципові. До відомих меж втрати в природі відновлені. Можна очистити забруднення річки, море, можна відновити ліси, поголів’я тварин, звичайно, якщо не знищена та або інша порода тварин цілком, якщо не загинув той або інший вид рослин. Природа при цьому сама допомагає людині, бо вона „жива”. Вона володіє здібністю до самоочищення, до відновлення порушеної людиною рівноваги. Вона заліковує рани, нанесені їй ззовні, – пожежами, вирубками, отруйним пилом, стічними водами.

Втрати пам'ятників культури невідновні, бо вони індивідуальні, завжди пов'язані з певною епохою. Убити людину біологічно може недотримання законів біологічної екології, убити людину етично може недотримання законів екології культурної. І немає між ними провалля, як немає чітко позначеної межі між природою і культурою. Людина-істота етично осіла, навіть і той, хто був кочівником, для нього теж існувала „осідлість” у просторах його привільних кочевій. Тільки аморальна людина не володіє осідлістю і здатна вбивати осідлість в інших [6]. Особа є ціннісною і трансцендентною реальністю, яка може здійснити себе тільки в світі і яка є унікальною індивідуальною самоконцентрацією єдиного нескінченного духу. „Натовп ніколи не буде філософом”. Ці слова Платона не втратили свого значення і сьогодні. Більшість людей отримують світогляд із релігійної або іншої традиції, яку вони вбирають із молоком матери. Але той, хто прагне до філософськи обґрунтованого світогляду, повинен зважитися на те, щоб спиратися на власний розум [8].

Р.Харі в статті „Міркування про навколишнє середовище” виділяє 3 види суті:

1) суть, що володіє цінністю самі по собі. До таких належать люди і високоорганізовані тварини. Всі вони зберігають інтерес у власному існуванні;

2) суть, що володіє цінністю не сама по собі, а у ставленні до іншої суті. До таких належать неживі предмети, наприклад рослини;

3) суть, що володіє прикладною цінністю у ставленні до іншої суті. До таких зараховуємо артефакти [14].

Методологічні позиції забезпечують сутнісний аналіз потенціалу людини, історичний досвід постановки і вирішення проблеми людини і її потенціалу, а також сучасні пошуки в даній галузі дозволяють виділити низку методологічних принципів її вирішення в сучасній ситуації:

1. принцип гуманізму, який визначає пріоритет людини і його блага як вищу цінність, як критерій вирішення проблеми людини в суспільстві;

2. принцип практичного діалектичного з'єднання суті і існування в реальному бутті людини як діючий шлях вирішення проблеми людини і розвитку його потенціалу;

3. принцип інтеграції всього духовного досвіду людства у вирішенні проблеми людини;

4. принцип мірності, що визначає підхід до людини як цілісності і відповідність його універсальному космічному початку і універсальній діяльній природі самої людини;

5. принцип діяльності, що припускає дослідження людини і її потенціалу з погляду перспектив її розвитку як самодіяльної істоти і звільнення творчого початку особи;

6. принцип соціальності „як сутнісного початку людини, зв'язаного з людяністю у ставленні до людини і миру”. Він містить в собі широкі можливості для дослідження потенціалу людини;

7. принцип системності „побудова системи потенціалу і систематизація методів його дослідження” – проблема, яка в даний час вимагає свого вирішення;

8. принцип єдності загальної потенції миру і потенціалу людини;

9. принцип духовності світоосвоєння, що є „в значній мірі втіленням і конкретизацією принципу системності стосовно потенціалу людини”;

10. принцип інтернаціональності. Використання цього принципу видозмінює і сам характер пізнання, у тому числі і людину, її потенціал [5; 86-87].

Тими проблемами і суперечностями, які закономірно виникають на рівні взаємодії сучасної культури і природи, багато в чому предзадано істота нашого дослідницького інтересу до соціально-екологічної проблеми, узятій в лоні культурології. Дослідження суперечностей між сучасною культурою і природним оточенням, вивчення проблем формування екологічної культури не можливі, на наш погляд, без передуючого аналізу і виявлення специфіки самого культурологічного знання, безперечною базисною характеристикою в даному ракурсі. Культура в широкому сенсі слова включає не тільки наукові і художні досягнення, не тільки твори для певної, обмеженої частини населення. Вона охоплює інститути, звичаї і ритуали, вірування і навички, установки і цінності, загальні погляди на світ і приватні способи мислення, дії всіх членів суспільства у всій сукупності

життєвих ситуацій. Феномен екологізму охоплює історичні, ідейно-світоглядні, суспільно-політичні передумови пріоритеризації екологічної проблематики в ХХ-поч. ХХІ ст., особливості її осмислення на рівні філософсько-теоретичних рефлексій та підходи до практичного розв'язання на рівні суспільно-політичних дій – „Етика життя А.Швейцера та етика Землі О.Леопольда (Aldo Leopold); вчення про ноосферу Вернадського В.І., глибинна екологія А.Наесса (A.Naess), гіпотеза Геї Дж.Левлока (James Lovelock) та принцип біофілії Е.Ушлсона (E.Wilson) та С.Келерта (S.Kellert), парадигма спільносвіту К.Мейер-Абіха, концепт „екологічного несвідомого” Т.Розака, концепції меж зростання та збалансованого (сталого) розвитку, концепція ко-еволюції (М.Моїсеев), принцип відповідальності Г.Йонаса та принцип надії Е.Блоха, екофілософія як практична філософія Б.Нортон, а також такі напрями, як екологічний (інвайронментальний) прагматизм, екологічний фемінізм, біорегіоналізм, соціальна екологія, екомарксизм та інші. Інформаційна біотехнологія здатна привести до спустошення духовного змісту індивідуального існування, зростання культурної ентропії, збіднення самого буття, до так званого „культурного стану” суспільства. Загроза природним і духовним основам життя змусить людство знаходити згоду із законами бісфери і визначати напрям власній еволюції відповідно до цілей, що прославляють культурно значущі здібності більшості людей, бачивши в цьому процесі етично гідний спосіб людського існування. Дослідження суперечностей між сучасною культурою і природним оточенням, вивчення проблем формування екологічної культури неможливі, на наш погляд, без передуючого аналізу і виявлення специфіки самого культурологічного знання, безперечною базисною характеристикою в даному ракурсі.

Джерельні приписи

1. Абрамов В.І. Духовність суспільства: методологія системного вивчення: Монографія / В.І. Абрамов – К.: КНЕУ, 2004. – 236 с.
2. Бабаков В.Г. Национальное сознание и национальная культура (методологические проблемы) / В.Г. Бабаков, В.М. Семенов. – М., 1996. – 70 с.
3. Жеребилко І. Проблема сенсу життя людини в українській середньовічній філософії: Монографія / І.Жеребилко. – Львів: ЛБІ НБУ, 2004. – 223 с.
4. Ішук В. Україна: проблема престижності та ідентичності (масова свідомість і культура як суб'єкти формування громадської та національної свідомості) / В.Ішук. – К.: Смолоскип, 2000. – 92 с.
5. Краева О.Л. Диалектика потенциала человека / О.Л. Краева. – Н.-Новгород: Нижнегородская гос. с.-х. академия, 1999. – 192 с.
6. Лихачев Д. Экология культуры / Д.Лихачев // Знание – сила. – 1982. – № 6.
7. Проблема человека в западной философии: сб. переводов с англ., немец., франц. / Сост. и послесл. П.Гуревича, общ. ред. Ю.Попова. – М.: Прогресс, 1988. – 545 с.
8. Шелер М. Философское мировоззрение / М.Шелер. – М.: Гнозис, 1994. – 113 с.
9. Hall St. Introduction: Who needs „Identity”? // Question of cultural identity. – L., 2001. – P. 1-17.
10. Bauman Z. From pilgrim to tourist – or a short history of identity // Question of cultural identity. – L., 2001. – P. 18-36.
11. Light A. Contemporary environmental ethics: From metaethics to public philosophy // Metaphilosophy. – Oxford (UK); Malden (MA), 2002. – Vol. 33, № 4. – P. 426-449.
12. Toynbee – Jkeda. Dialogue Man Himself must Ghoose. Tokyom, 1976.
13. Martin J.R. The wealth of cultures and the problem of generations // Philosophy of education // x.ed.uinc.edu /EPS/PES-Yearbook/1998/maktin.html-(15p).
14. Hare R.M. Reasoning about the environment // Applied philosophy: Morals a. metaphysics in contemporary debate. – L., etc., 1991. – P. 9-20.
15. Jaspers K. Philosophie. Munchen, 1932, Bd. III.

Резюме

Україна знаходиться в ситуації, що потребує цивілізаційного самовизначення. Осмислення нових реалій викликає їх подвійну кризисність – загальнонаціональну соціально-політичну в українському суспільстві та загальносвітову екологічну кризу планети.

Ключові слова: культурологія, екологія культури, інформаційне суспільство, екологія, екологічна свідомість, екологічне мислення, природа.

Summary

To date Ukraine is in a situation which needs civilization self-determination. The comprehension of new realities causes their double crisis – national socio-political in Ukrainian society and world ecological crisis of planet.

Key words: ecology of culture, informative society, ecology, ecological consciousness, ecological thought, nature.

МУЗЕЙ ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКОЇ ПАМ'ЯТІ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Важливе місце у реалізації культурної політики сучасної української держави посідають музейні установи різного профілю, ставлення до яких упродовж чималої кількості років залишається досить неоднозначним. Музей сьогодні – це історично сформований інститут, побудований за принципом діалогу розділених у часі культур.

Якщо поважні столичні музейні зібрання суто мистецького спрямування фактично завжди користувалися підвищеною увагою у різних соціально-демографічних груп населення, особливо інтелігенції і відповідним чином були під опікою держави та в полі зору фахової наукової думки, свідченням чого є непоодинокі фахові розвідки в сучасній періодиці („Образотворче мистецтво”, „Родовід”, „Українська культура”, „Народна творчість та етнографія”, окремі наукові збірники мистецтвознавчого спрямування ВНЗ, монографічна література), то краєзнавчі структури, невеличкі художні зібрання на місцях чи загалом музейна регіональна мережа ніколи не посідала провідного місця в системі культурних пріоритетів держави.

Однак із початком нового тисячоліття ситуація у цій сфері починає докорінно змінюватися. До класифікатора наукових спеціальностей запроваджено новий напрям – спеціальність – 26.00.05 – „Музезнавство. Пам'яткознавство” із присудженням наукових ступенів кандидата (доктора) культурології, історичних наук та мистецтвознавства. Розширено набір студентів для здобуття зазначеного вище фаху для усіх освітньо-кваліфікаційних рівнів („бакалавр”-„спеціаліст”-„магістр”); у штатному розписі управлінь культури і туризму обласних (районних) державних адміністрацій сформовано спеціальний відділ із пам'ятко-охоронної діяльності (або введено посаду провідного фахівця на рівні району). Та й законодавча база цієї сфери останнім часом значно зміцнилася [1]. І як результат – поява чималої кількості публікацій і в періодичній пресі, і у фахових виданнях, проведення окремих науково-практичних конференцій переважно на регіональному рівні з цієї проблематики, друк відповідної краєзнавчої, монографічної, навчально-методичної літератури тощо.

Відповідним чином і музейні заклади змінили ставлення до виконання свого призначення в суспільстві й почали активно „вмонтовуватися” до його структури.

Слід відзначити, що сучасна наукова думка накопичила певний матеріал за темою нашого дослідження. Проведено низку науково-практичних конференцій різного рівня, вийшло друком чимало спеціальних наукових збірників У працях представників багатьох суспільних, культурологічних наук та мистецтвознавства охарактеризовано, хоча й часто в ескізній формі, окремі аспекти зазначеної проблематики.

Метою даної статті є аналіз ролі зазначених вище установ культури в сучасному українському суспільстві, спираючись на матеріали місцевої періодики, різноманітні форми звітності керівних структур сфери культури та власну участь в окремих формах діяльності цих закладів тощо.

Сьогодні музей, як зазначають чимало дослідників, випереджає найсміливіші прогнози стосовно свого подальшого існування. Як свідчить статистика, кожні 5 років у світі кількість музеїв збільшується на майже 10%, що в багатьох відношеннях йде всупереч із законами економіки і здорового глузду. Чому ж навіть у найбідніших країнах із низьким рівнем життя почуття власної гідності вимагає все нових установ подібного типу?

Це особливо підтверджується й на регіональному рівні, беручи до уваги і такий специфічний регіон, як Волинь, зокрема й Рівненщину, що має яскраві пам'ятки не лише природного характеру, але й іконописного, архітектурного, декоративно-ужиткового та інших видів мистецтва і зберігає достатньо розгалужену музейну мережу, що складається з

11 державних музейних закладів, що включає 8 музеїв, 2 історико-культурні заповідники Дубна та Острога, Національний історико-меморіальний комплекс „Поле Берестецької битви 1651 року”, а також Костопільський (5.622 одиниць основного фонду), Березнівський (5.639 од. осн. ф.), Млинівський (5.998 од. осн. ф.), Радивилівський (1.045 од. осн. ф.), Зарічненський (525 од. осн. ф.) районні краєзнавчі та Корецький історичний (2.677 од. осн. ф.) і Дубровицький історико-етнографічний (85 од. осн. ф.) музеї [2; 2], кожен з яких заслуговує на окремий глибокий культурологічний аналіз, адже фактично в кожному із них знаходяться пам'ятки, що є унікальними в культурно-мистецькій спадщині України. І введення їх до широкого культурного обігу залишається важливим завданням не лише музейних працівників, але й співробітників державних управлінських структур краю.

Крім цього, майже в кожному районі області та й у самому місті Рівному є свої достатньо специфічні зібрання, як от музей 13 армійського корпусу, музей розвідника М.Кузнецова, або музей Миру (МЕГУ ім. С.Дем'янчука), музей першого Президента України (в Економіко-правовому коледжі), військовий міні-музей першої приватної повстанської криївки (зі зразками зброї, елементів побуту тощо, вояків УПА, відтворених на підставі архівних документів із фондів СБУ), що розташувалася в готельному комплексі „Оазис” (Гощанського р-ну) та ін. (подібну форму збереження історичної пам'яті започатковує обласний краєзнавчий музей та мешканці с.Базальтове Костопільського р-ну. В останньому – на базі збереженої криївки в урочищі Вирійки), не кажучи вже про „фахові структури” – музей обласної лікарні, музеї народного одягу, музеї окремих навчальних закладів, Палацу дітей та молоді, фольклорно-етнографічного ансамблю „Горина”, що функціонує при Інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, розташованих в обласному центрі та ще чимало подібних установ є за межами міста – музей скульптора Теодозії Бриж у Бережниці (Дубровицького р-ну), історичний музей у Радивиліві, музей фотокамер у Кузнецовську, етнографічний музей села в Корецькому, музей Теодора Штейнгеля в Рівненському, дерев'яної хати та мистецтва вулиці в Гощанському, музей „Олесі” О.Куприна в Сарненському районах області тощо.

Узагалі в області, за даними управління і туризму Рівненської обласної державної адміністрації, нараховується ще 447 музеїв (не юридичних осіб), що перебувають у віданні підприємств, організацій та навчальних закладів. Із них лише тих, у яких зберігаються музейні предмети й колекції з державної частини Музейного фонду України, налічується 18. Вони зосереджують у своїх зібраннях 43.060 одиниць музейних предметів, що також складає достатньо потужний культурний потенціал [3; 4]. А загалом в області станом на 1.01.2009 року знаходиться на обліку 3.258 пам'яток історії і культури, з яких 1.761 – пам'ятка історії, 1.088 – археології, 84 – монументального мистецтва, 325 – архітектури [4]. Тоді як, приміром, на Сумщині, що має не менш славу історію, таких пам'яток нараховується значно менше; при цьому пам'яток історії та культури там 1.500, археології лише 700, монументального мистецтва – 100 [5]. Утім, все це як і на Сумщині, так і на Рівненщині, потребує належної фінансово-організаційної та, особливо, рекламної підтримки. А широке використання PR – технологій у музейній практиці – справа, на жаль, не завтрашнього дня [6], хоча й необхідна умова для подальшої професійної діяльності цих установ культури. Однак повернемося до подальшого розгляду питання.

До цього (наявного фонду – С.В.) слід додати ще 72 пам'ятки, споруджених або нововиявлених на Рівненщині лише у 2008 році, найбільше з яких зосереджується у Демидівському (18 одиниць), Костопільському (28), Острозькому (7), Рівненському (5), Сарненському, Здолбунівському, Гощанському (по 3 у кожному) та ін. районах області [9].

Останнім часом започатковано й формування яскравого художнього музею (художнього комплексу) при Національному університеті „Острозька Академія”, в якому вже постійно експонуються не лише твори сучасних художників, фото митців, але й концентруються зразки унікального Острозького сакрального живопису кінця XVI-XVII століть, у тому числі й іконопису більш раннього періоду, колекції стародруків, рукописної літератури, монет, скульптури, витворів декоративно-ужиткового мистецтва (зокрема,

різьблення), дарчі зібрання художніх зразків видатних сучасних митців та мистецтвознавців, їх бібліотеки тощо. А перенесення окремих художніх зібрань у підземні лабіринти, віднайдені, упорядковані і реставровані на території закладу, створює там надзвичайну психологічну ауру для сприйняття цих творів мистецтва.

Археологічні дослідження, що ведуться на території Академії, дають підстави вже сьогодні стверджувати, що на місто чекають оригінальні відкриття, що збагатять згодом духовну і матеріальну культуру України. Загалом академічне містечко університету розбудовується (точніше – реставрується) як надзвичайно цікава і цінна пам'ятка вітчизняної культурної спадщини, що повинна започаткувати поступову зміну стереотипу у сприйнятті України світовою спільнотою та й самими українцями. Академія також формується значною мірою як специфічний музейний комплекс вітчизняної духовності і освіти.

Найпотужнішою структурою за наявності пам'яток є обласний краєзнавчий музей (РОКМ) (заснований, за різними даними, 1906 року професором римського права В.Океаницьким), що зберігає 142.209 одиниць основного фонду, розташованих на площі у 21.396 кв. м, зокрема й унікальні твори волинського іконопису (починаючи від XIII ст., сформованих в окремий відділ), портретного живопису XIX століття (картини Я.Матейка, Ю.Коссака, В.Короленка та ін.), Острозьку Біблію, предмети козацької доби, колекції стародруків, книгописання, мистецького оформлення книг, грамплатівок 40-50-х років XX ст., періодику (іноземну та вітчизняну) XVIII-XX століть, художні зразки з білого мармуру в стилі академічного неокласицизму уродженця Рівненщини, відомого європейського скульптора Томаша-Оскара Сосновського, фарфору, різноманітні приватні зібрання та ін. [7]. Зберігається тут й чимале зібрання матеріалів, пов'язаних із дослідженням соціокультурних та економічних проблем краю (від XVIII ст.) і переданих до РОКМ Інститутом дослідів Волині (Індіана, США) (фонд М.Бойка) та ін.

РОКМ має два відділи, що вже сформували власні експозиції – Сарненський історико-етнографічний музей, відкритий 1974 року (понад 7 тис. експонатів) та літературний музей Уласа Самчука в Рівному (з 2007р.). У першому з них експонуються зразки традиційних промислів і ремесел Рівненського Полісся, вироби майстрів народної творчості. На території цього музею є відкритий майданчик, де представлені на огляд пам'ятки народної архітектури. Тут зберігається унікальна колекція поліського бурштину, палеонтологічні та археологічні знахідки, зібрання поліського одягу, рідкісні світлини і документи, предмети селянського й міщанського побуту, філателістичні та фалеристичні колекції тощо.

Співробітниками музею (РОКМ) у різний час проведено чимало експедицій з метою виявлення та взяття на облік сакральних історичних та мистецьких цінностей. Їх керівниками були професори І.К. Свешніков, П.М. Жолтовський, С.Терський та ін.

Природничі експедиції в краї РОКМ проводив спільно з Інститутом ботаніки НАН України.

У літературно-меморіальному музеї Уласа Самчука експонується, на підставі рівненських та надісланих українською діаспорою з Канади матеріалів, життєвий і творчий шлях (переважно рівненський період) видатного вітчизняного письменника родом із Дерманя, окремі рукописи його творів, листування, фотоматеріали.

При цьому музеї відбувається становлення й окремого науково-дослідного відділу, як структури РОКМ – „Інституту дослідів Волині” (з 2006 р.), що продовжує традиції у вивченні рідного краю, започатковані Товариством дослідників Волині (заснованим на початку XX століття у Житомирі, а згодом відродивши свою діяльність у Канаді). Метою його діяльності є комплексне дослідження історико-культурної спадщини краю від найдавніших часів до сьогодення і активне її поширення в культурну практику України.

РОКМ залишається провідним методичним центром області з питань музейного будівництва і організаційної діяльності.

Історико-культурний заповідник Острога (з 1981 р.), що включає 64.736 одиниць основного (у т.ч. 29.054 – речові, 2.846 – образотворчі, 885 – декоративно-ужиткові, 23.249 – писемні та ін.) й 16.686 одиниць науково-допоміжного фонду [8; 1], зберігає документи,

починаючи з XVI-XVIII століть, а також чимало їх збереглося тут із часів перебування краю у складі Російської імперії.

Окрім краєзнавчого музею, розміщеного у Вежі мурованій, до його складу входять Музей книги та друкарства (його експозицію розгорнуто в Луцькій надбрамній вежі XV-XVI ст.), сформований на початку із резервно-обмінних фондів ДРБ (Москва), РНБ (С.-Петербург), НБУ ім. В.Вернадського, ЛНБ ім. В.Стефаника та зразків з обстеження культових споруд Рівненщини і сусідніх областей. У його фондах – понад 3.000 од. зб., у т.ч. 1.500 стародруків і рукописів із широкою репрезентацією друкарської справи на західноукраїнських теренах загалом. Сюди входить також нумізматична виставка „Скарби, закарбовані в металі”. До складу заповідника належить і літературно-меморіальний музей М.Островського, розташований у селі Вілія Острозького району.

Ще у 1910 році у Вежі Мурованій на Замковій горі було засновано давньосховище.

Державний історико-культурний заповідник Дубна створено у 1993 році. Його складовою став краєзнавчий музей та 29 пам'ятників архітектури і культові споруди міста, зокрема: замок князів Острозьких XV ст., палац князів Любомирських XVIII ст., синагога XVI ст., костел бернардинів XVII ст., монастир кармеліток XVII ст., архітектурний ансамбль будівель XVII – початку XX століття та ін. Кількість предметів – 21.061 одиниця основного фонду. Це один із найбільших збережених музейних комплексів Західної України.

Національний (з 2008р.) історико-меморіальний заповідник „Поле Берестецької битви 1651 року” розташований у Радивилівському районі в селі Пляшева і є одним із найстаріших музейних осередків Рівненщини. Його основою стали козацькі речі, віднайдені під час численних археологічних розкопок на місці цієї битви під керівництвом доктора історичних наук, проф. І.К.Свешнікова. Основний фонд музею складає 3.287 од. зб. пам'яток матеріальної культури, куди віднесено, зокрема й картини відомого вітчизняного художника І.Іжакевича. Площа музейної території становить 25.000 кв.м. На цій землі упродовж XIX – початку XXI століть побувало чимало видатних особистостей.

Крім цього, на території області знаходиться ще 84 пам'ятки монументального мистецтва, найбільше з яких є у Дубенському, Корецькому та Здолбунівському (по 9 у кожному з районів), по 6 одиниць – у Березнівському і Рівненському [9].

А загальна кількість культурних зразків основного фонду, що є предметом експонувань для рівненської музейної мережі, становить 253.3 тис. одиниць (станом на 1.01.2009 р.) і помітна стала тенденція до її збільшення. Приміром, у 2005 році їх загальна кількість нараховувала 238.9 тис. одиниць [9]. Цікава тенденція зберігається й щодо нових надходжень. Якщо у 2005 році їх було 1.868 одиниць, то за 2008 рік музейні колекції краю поповнилися вже на 5.190 зразків [10].

У той же час лише у 2004 році було відреставровано і введено до культурного обігу 274 одиниці музейних зразків, у 2005 році – 286, 2006 р. – 124, 2007 р. – 141, на початок 2009 року – 151 пам'ятка. І це при тому, що загальна кількість штатних наукових співробітників у мережі поступово зменшується: 88 – на початок 2005 року, 78 – на початок 2007 року і 82 – на початок 2009 року, як зменшується і обсяг фінансування, що виділяється з державного бюджету на утримання цих установ [11].

Транслюючи накопичений людством духовний досвід, музей у той же час визнає право кожної епохи на особисте бачення світу, діалог із сучасною культурою, виступаючи специфічним засобом адаптації людини в культурній сфері як місця духовного збагачення, що стимулює моральний і естетичний розвиток особистості.

Позитивними в цьому є й тенденції стосовно використання вітчизняної спадщини, тобто організації екскурсійної діяльності та іншої фахової роботи музейної мережі. Якщо у 2004 році таких екскурсій проведено 5.084, то у 2008 році їх було організовано вже 6.635 [9].

Наведені вище дані стосовно діяльності і можливостей цих установ в умовах суспільно-економічної кризи викликають особливу повагу.

У той же час перші роки незалежності (принаймні на підставі нашого контент-аналізу місцевої періодики) демонстрували дещо іншу картину: преса зверталася до музейної

проблематики епізодично, музеї не ставали предметом особливих зацікавлень широкої громадськості, виключаючи із цього контексту лише шкільну аудиторію, яка заповнює його зали постійно у порядку спеціально організованих шкільних екскурсій. Влада також особливо не була зацікавлена у музейній справі, принаймні не існувало спеціальних скоординованих програм музейного будівництва. І це при тому, що інтерес до історичної проблематики напередодні та у перші роки незалежності був надмірним майже в усіх соціально-демографічних групах населення. Причина цьому, мабуть, лежала у повільних темпах перебудови власної діяльності співробітників згаданих установ культури із різними категоріями населення, частково – фінансовими чинниками, що уповільнювали швидку зміну експозицій та й повільною реакцією самих співробітників закладів на проблеми, що цікавили населення. Утім, згодом, зрозумівши та опанувавши ситуацію (оновлення експозицій проводилося силами самих співробітників, які поступово здобували значний досвід, що робило кожен нову експозицію оригінальною і цікавою), роль цих установ культури у суспільстві починає змінюватися на краще.

Музеї волинського краю сьогодні, а надто – історико-культурні заповідники – це не лише центри постійного експонування матеріальних зразків із своїх фондів, але й ініціатори численних просвітницьких заходів, широкої виставкової діяльності місцевих відділень Національних творчих спілок, значної науково-дослідницької роботи, що підтверджується друком власних Наукових записок (у Рівному, Сарнах, Дубно, Млинові, Острозі, Дубровиці, Корці), багато-профільних експонувань у регіоні та широкої організаційно-просвітницької роботи за допомогою проведення різноманітних фольклорно-етнографічних свят: „Музейні гостини” (Рівне), „Замкові гостини” (Острог), широкої співпраці з подібними установами західноукраїнських теренів (Львова, Луцька, Олеська, Бродів), Російської федерації; це і методична та консультативна допомога стосовно підготовки різноманітних наукових обґрунтувань в структурі пам’ятко-охоронної діяльності тощо.

Кадровий склад названих вище установ бере активну участь в археологічних експедиціях, часто виступаючи їх ініціатором, або ж перебуває в ролі експертів стосовно пам’ятко-охоронної діяльності, різноманітних пошукових заходах (листуваннях із представниками діаспори з приводу повернення архівів), а також Всеукраїнських музейних фестивалів (Дніпропетровськ, 2008р.) та інших подібних заходах, де має змогу поповнити арсенал власних засобів впливу й апробувати напрацьовані методики. Крім цього, співробітники, приміром, РОКМ та Сарненського історико-етнографічного музею, як його відділення, залишаються й надалі своєрідним науковим резервом для київської і регіональної аспірантури (ними захищено 7 кандидатських та 2 докторських дисертацій), активно займаються викладацькою діяльністю.

При цьому виховний і культурно-мистецький аспект діяльності аналізованих установ залишається також достатньо високим, свідченням чого є наступні дані.

Якщо у 2004 році заклади музейної мережі Рівненщини відвідали 180,5 тис. осіб, з яких майже 60% учні та студенти, то у 2008 році їх ефективність підвищилася: у музейних установах побувало 258,4 тис. осіб, тобто більше на 77,9 тис. відвідувачів, але при цьому відсоток молоді зменшився до 43,8% [9], що можна пояснити лише частковим зменшенням місцевого населення, особливо у райцентрах краю та розширенням доступу молоді до глобальних комп’ютерних мереж і зниженням виховної роботи у навчальних закладах краю.

Найбільш помітними заходами цих установ останнього (2009 р.) року, крім вищеназваних, є свята: Української Першокниги (в селі Пересопниця), Книги (Дубно, Острог), „Дерманський світильник”, фото-плер „Мальовнича Україна” (Дубно), підготовка матеріалів до відкриття меморіальних дошок відомих людей краю, а також укладання реєстру майстрів народного мистецтва Дубна, історико-краєзнавча конференція з нагоди 155-річчя від дня народження В.Г. Короленка (Рівне), участь співробітників ДІКЗ в археологічних (селі Хрінники) та етнографічних експедиціях (сіл Грядки, Майдан), організація міжнародних науково-практичних конференцій „Чехи і Дубенщина” та

„Історико-культурна спадщина Дубна: правові, історичні, мистецькі і музейні аспекти” [12; 4-6], створення власних сайт-сторінок ДІКЗ Дубна, Острога, Пляшевої тощо.

Окремо слід відзначити діяльність РОКМ, який за результатами творчого конкурсу (2008 р.) отримав диплом переможця у номінації „Оригінальний музейний проект” за передачу „День у музеї” на II Всеукраїнському фестивалі (на тему „Музеї в сучасному полі етнічному світі” та ін.). До того ж, приміром, у РОКМ щорічно створюється одна нова експозиційна зала.

Тож цілком природно, що з кожним роком зростає, відповідно, кількість публікацій у місцевій пресі, які тією чи іншою мірою торкаються питання ролі музеїв у суспільстві, дискусії щодо формування окремого художнього зібрання в місті, підтримки зазначених установ культури місцевою владою тощо, а також суто фахових питань, пов’язаних із ефективністю їх експозицій, якості і охорони музейного фонду, кваліфікації співробітників тощо. І така тенденція зберігається протягом достатньо тривалого періоду. Тобто музей на місцевому рівні залишається досить популярним закладом культури у населення і сьогодні.

Проведений нами аналіз публікацій місцевої періодики за останні 18 років засвідчив, що ця проблематика лише у найбільш популярних (і, відповідно, з найбільшим накладом та впливом на населення) часописах, якими є „Вісті Рівненщини”, „Волинь”, „Провінційна Ого”, „Рівне вечірне”, „Високий замок плюс Рівненщина”, „Рівне” тощо та низки районних ЗМІ (з яких взято лише вибіркового матеріал для співставлення) акцентувалася понад 300 разів. Причому, якщо, приміром, у 1994 (упродовж перших трьох років на сторінках місцевої преси жодного разу не з’являвся матеріал стосовно зазначених вище установ культури – авт.) було вміщено лише 6 повідомлень на „музейні теми”, то вже у 1996 році таких повідомлень нараховувалося 42; в 2002 році – 52, у 2006 – понад 100, у 2007 р. – 79, а за перший квартал 2009 року – 23 [13] і подібна тенденція зберігається й надалі. І це лише в періодичній пресі. А ще ж друкується різноманітна дайджест-інформація, аналітичні звіти керівних структур сфери культури і туризму, Наукові записки РОКМ, де також вміщено подібні повідомлення із достатньо глибоким аналізом їх діяльності у спеціальному мистецькому розділі. Місцеве телебачення також постійно тримає у полі зору діяльність музейних установ Рівненщини, спонукаючи останні дбати про свою професійну „форму”.

З іншого боку, і сама преса стимулює організаційно-творчу діяльність цих установ, час від часу публікуючи інтерв’ю зі співробітниками, їх керівниками стосовно результатів проведених експонувань, тематичного розмаїття фондів, нових надходжень, проблем існування, оперативно відгукуючись на кожен помітний їх (співробітників) публікацію у науковій площині. Сподіваємося, що саме засоби масової інформації допоможуть нашим музейним установам, принаймні хоча б Національним історико-культурним заповідникам, стати важливими осередками духовності, як це зробили за допомогою тих же ЗМІ у сусідній Польщі з пам’ятками дерев’яної архітектури.

У контексті змістовної частини повідомлень найбільше зацікавлень, за матеріалами нашого контент-аналізу, на початку ХХІ століття викликає інформація про події мистецької сфери, зокрема виставки („Втрачені церкви”, „Біблія в світовій культурній спадщині”, „Предмети запорізької старовини” та Петриківський розпис, „Народний одяг мешканців Рівненщини”, „Музейний арсенал”, „Архітектурні зразки краю – Палац Любомирських у Рівному” та ін.), експозиції волинських ікон, творів лауреата Шевченківської премії Марії Приймаченко, обмінні виставкові заходи з Дніпропетровським історичним (серія художніх картин „Козак Мамай” із зібрань Д.Яворницького), Івано-Франківським, Сумським обласними краєзнавчими музеями, „Музей однієї картини”, експонування художніх робіт дітей-інвалідів краю, де зустрічаються часто унікальні твори, а також експонування мистецьких робіт як відомих місцевих майстрів (виставка робіт членів Асоціації карикатуристів України), так і представників різних художніх шкіл, течій та епох, поданих у комп’ютерному чи будь-якому іншому форматі (2002р.).

Певний культурний резонанс мав й спільний музейний проект („Вічна книга: шлях крізь віки”), проведений співробітниками Рівненського, Луцького та Острозького

краєзнавчих музеїв (2003р.), як і факт створення постійно-діючої виставки в РОКМ про наш край в епоху Середньовіччя. Предметом уваги глядачів були також ретроспективні фотовиставки від часів II Світової війни й до сьогодення, нові музейні структури в області („Дерев'яної хати”, етнографічної спадщини села – в Гоцанському районі, „Костюму” – в міських загальноосвітніх школах та ін.), виставка Подільської та Волинської ікони в РОКМ, оригінальні витвори народних майстрів декоративно-прикладного мистецтва краю, експонувань зразків Корецької й Барановської порцеляни XVIII – початку XIX століть та низки інших художніх презентацій в області (2004р.).

Виставки церковного шитва з колекцій РОКМ та приватних збірок високих духовних осіб краю, відгуки на збірки „Волинська ікона: дослідження та реставрація”, що друкуються спільно з музеєм Волинської ікони (Луцьк), репортажі з науково-практичної конференції Сарненського історико-етнографічного музею „Західне Полісся: історія і культура”, численних презентацій художніх творів знаних місцевих майстрів, окремі „творчі портрети” співробітників установ, етнографічні експедиції, проведені працівниками окремих музеїв та чи не найчисленніші відгуки на вже традиційне свято „Музейні гостини в Рівному” (чи подібні заходи в Острозі), експонування до ювілеїв відомих діячів краю тощо стали предметом особливого зацікавлення у 2005 році [14]. Та й про музей, як сучасний центр культури, в широкому його контексті, йдеться фактично в матеріалах усіх наукових збірників, що виходять на Рівненщині.

2006 рік став ювілейним у справі відзначення річниць відомих постатей, причетних до колишньої рівненської гімназії (тепер – приміщення РОКМ) – П.Куліш, М.Костомаров, В.Короленко, І.Огієнко, Ф.Пекарський, Я.Гофман та ін., яким присвятили свої розвідки автори місцевих ЗМІ, так само, як і 120-річчя від дня народження Г.Косміаді відзначила громадськість міста, викликавши низку тематичних публікацій, зокрема (й згодом, у 2009р.) збірку матеріалів „Георгій Косміаді: життя і творчість у документах” [15].

До найбільш помітних розвідок цього року слід віднести аналітичні огляди про виставку видань Кобзаря в РОКМ, підготовка та відкриття музею У.Самчука у Рівному, створення музею побуту і фольклору села Голишів (Рівненський р-н), тематична фотовиставка „Чорнобиль, якого ми не знаємо”, підготовлену РОКМ, персональні виставки (картин, вишитих гладдю Заслуженого діяча культури Польщі Ганни Бабиц та її дочки Леонадії, родом із Дубенщини), вишиванок у Млинівському краєзнавчому музеї, солом'яних мініатюр В.Галкіної (у Сарненському), декоративно-ужиткового мистецтва (у Володимирецькому), ікон доктора теології Д.Блажейовського та групи учнів Сарненського економіко-правового ліцею (у Березнівському), експонованих по краєзнавчих осередках області; українського костюму XVIII – початку XX століття в краєзнавчому музеї Млинова, а також обговорення обласної комплексної програми „Музей і діти”: шляхи розробки і реалізації та ін. [16].

У наступні роки предметом зацікавлень ЗМІ в контексті окресленого кола питань, крім вищезазначених, стали аналіз наукових збірок, друкованих у цих установах, широкий історико-культурний експурс, пов'язаний із ювілеями музеїв, акцентуванням уваги на витоках своїх населених пунктів, на території яких вони розташовані, огляд музейної мережі Рівненщини й нові форми її діяльності серед населення, пропагування практичного досвіду подібних установ Польщі та ін. європейських країн, форми роботи яких вивчали співробітники, огляд і можливості реалізації різноманітних культурних проєктів („Палац Любомирських”, Художній музей у Рівному, меморіальний музей театрального художника Г.П.Косміаді та ін.), а надто – мистецька практика музейної мережі загалом („Образ м.Рівного у творчості художників”, „Рівне в ліногравюрах Є.Чорного”, „Портретне мистецтво XIX століття у фондах РОКМ”, „Колекція періодики в РОКМ”, „Художнє життя краю”: за матеріалами фондів РОКМ, „Корецький фарфор”, „Волинська ікона XIII-XVIII ст.” та ін.), поява нових осередків (Археологічний музей у Дубні, Освітнянський – у Рівному, приватні історико-краєзнавчі – у Дубровиці та Радивилівському районі, музей Г.Дем'янчука – у Карпилівці (Рівненський р-н), музей Л.Поліщук із Володимирця, проблеми становлення Інституту

дослідів Волині як наукової структури РОКМ тощо). Не спадає інтерес й до різноманітних ретроспективних експозицій („Радянські нагороди у фондів збірках РОКМ”, „Грошові знаки України”, „Поліські вишиванки”, персональні мистецькі виставки членів Національної спілки художників України, окремих аматорів тощо) [17], що стимулює інтерес до культурно-мистецької спадщини Волині загалом.

Достатньо актуальною є й експонована візуальна інформація про стан єврейської та інших культур національних меншин („Надслучанський вісник”, 2009. – № 30). Подібні експонування здійснено і в РОКМ: „Поляки в Рівному”, „Євреї в Рівному”, „Польська література з фондів обласного краєзнавчого музею”, присвячена 15-річчю утворення Товариства польської культури ім. В.-С. Реймонта, на якій демонструвалося майже 100 книг XVIII-XIX ст., серед яких зразки з бібліотеки князів Любомирських.

Від другої половини 2009 року все активніше РОКМ бере участь у презентаціях нових друкованих видань, підготовці відповідних довідок місцевій державній службі, розробці тематичних сценаріїв для відеофільмів серії „Національно-культурна спадщина України”, що знаходить підтримку в органах державної (центральної) влади, широкій популяризації особистих фондів на місцевому телебаченні, розширює й власні наукові дослідження тощо, свідченням чого є постійні тематичні виставки „Старе Рівне” – „Палац Любомирських у Рівному”, „Волинська ікона”, „Народний одяг мешканців Рівненщини”, „Берестецька битва 1651 року”, „Золоте сузір'я-2009”, „Волинська ікона XIII-XVIII ст.”, а також – останнім часом – фотовиставка „Край, наш рідний край...” (фото-твори О.Харвата та М.Годуна) до 70-річчя створення Рівненської області (грудень, 2009 р.) та ін., у результаті проведення якої з'явилося два достатньо оригінальних художніх альбоми [18].

Окремо слід згадати й багаторічні виставкові експонування з колекції Ялтинського та Петербурзького музеїв воскових фігур, Третьяковської й Львівської картинних галерей, що традиційно викликають широкі відгуки і в періодиці, і в мистецькому середовищі краю, обмінні виставки з музеями Поділля. Не втрачають актуальності й численні тематичні експонування в мережі краю, що відбуваються щорічно з нагоди важливих суспільно-політичних дат. Та й преса, як уже неодноразово відзначалося у наших публікаціях, також значною мірою спеціалізувалася на висвітленні культурно-мистецької проблематики.

Таким чином, музейна мережа Рівненщини сьогодні й надалі залишається привабливим середовищем не лише для проведення змістовно наповненого вільного часу населення, але й осередком пам'ятко-охоронної, науково-дослідної, культурно-освітньої діяльності, збереження історичної пам'яті та підвищення духовності широкого загалу. І при належній її організаційно-фінансовій підтримці здатна принести значну фінансову допомогу краю, вивести Рівненщину до числа найвідоміших центрів концентрації слов'янської матеріальної й духовної культури.

Джерельні приписи

1. Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань. Зб. док. / упоряд. Л.В. Прибега (кер. проекту та ін.). – К.: Ін-т Культурології Академії мистецтв України, 2009. – 416 с.

2. Див.: Аналіз діяльності державних музейних установ (статистичний звіт) // Поточний архів управління культури та туризму Рівненської обласної державної адміністрації за 2008 рік.

3. Там само.

4. Див.: Статистичний аналіз діяльності у сфері охорони історико-культурної спадщини // Поточний архів управління культури і туризму Рівненської обласної державної адміністрації за 2008 рік.

5. Кифяк В.Ф. Організація туристичної діяльності в Україні / В.Ф. Кифяк. – Чернівці: Книга XXI, 2003. – 300 с., з іл.

6. Див.: Белофастова Т.Ю. Public Relations як інструмент музейної практики / Т.Ю. Белофастова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап.

Рівненського державного гуманітарного ун-ту. – Вип. 15. – У 2-х тт. Т. 2. – Рівне: РДГУ, 2009. – С. 131-136.

7. Див.: Виткалов В.Г. Культурно-мистецький потенціал Рівненщини / В.Г. Виткалов, С.В. Виткалов // Вища педагогічна освіта і наука в Україні: історія, сьогодення та перспективи розвитку. В 27 тт. Т. Рівненська область. – К.: Знання України, 2010. – С. 105-143.

8. Див.: Звіт про роботу Державного історико-культурного заповідника (ДІКЗ) м.Острога за 2008 рік // Поточний архів Острозького ІКЗ. – 13 с.

9. Більш детально, див.: Експрес-випуск (статистичний звіт) „Про діяльність музеїв Рівненщини” // [www. Oblast. Rivne. Com](http://www.Oblast.Rivne.Com) (від 6.04.2009. – № 06-2-09/209).

10. Там само.

11. Там само.

12. Див.: Звіт про роботу Державного історико-культурного заповідника м.Дубна за 2008 рік // Поточний архів ДІКЗ. – 9 с.

13. Див.: Новини краєзнавчої літератури. Поточний бібліографічний покажчик за 1991-2009 роки. – Рівне: ОНБ, 1991-2009.

14. Там само (2005 р.).

15. Георгій Петрович Косміаді: життя і творчість у документах / 3б. документів. У 2-х т., т. 1., укл. Н.Г. Косміаді, Л.К. Костюк, Н.О. Тарасевич. – Рівне: ППДМ, 2009. – 320 с.; Т. 2. – 331 с.

16. Див.: Новини краєзнавчої літератури. – Рівне: ОНБ, 2006.

17. Там само (2007 – III квартал 2009 рр.).

18. Харват О. Рівне. На межі тисячоліть [Образотворче видання]: [фотоальбом] / О.Харват. – Рівне: О.Харват, 2008. – 136 с.; Харват О. Я люблю своє місто [Образотворче видання]: [фотоальбом] / О.Харват. – Рівне: О.Харват, 2008. – 142 с.

Резюме

Розглянуто особливості функціонування музейної мережі Рівненщини доби незалежності, її трансформації в сучасних умовах, формах роботи тощо, акцентовано увагу на фондах цих закладів.

Ключові слова: музей, регіон, культурно-мистецький потенціал, мережа, історико-культурний заповідник, пам'ятка.

Summary

The features of functioning of museum network of edge time of independence are considered, accented attention on the funds of these establishments of culture, its transformation in modern terms, forms of work and others like that.

Key words: museum, edge to the region, cultural and art potential, network, historical preserve, sight.

ПРОБЛЕМИ ЕТНОЕКОЛОГІЇ І ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ У СВІТІ ІНФОРМАЦІЇ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Оцінюючи ситуацію сучасного світу, який опинився перед обличчям глобальних проблем і протиріч суспільного розвитку, все більше вчених й політиків вважають, що вихід із кризового стану можливий лише на основі пошуку парадигм гуманістичного розвитку людства, визнання необхідності глибинних змін у свідомості людей, формування гуманітарно-орієнтованої культури у сполученні з екологічною свідомістю, насамперед екологічною етикою.

В останні десятиріччя активно досліджуються різні аспекти концепції еволюційного розвитку соціоприродничих систем, становлення якої стимулювалося бурхливим сплеском екологічних проблем і подальшим поглибленням глобальної антропоєкологічної кризи. Небувалий розвиток інформації, техніки, комунікації, що змінив спосіб життя людей, інтегративні тенденції в соціально-економічній, духовній, політичній, науковій і технологічній сфері, синтез природничо-наукових і гуманітарних знань, що визначив концепцію універсального еволюціонізму має істотну інформаційну складову. Щоб зрозуміти механізми соціокультурних процесів, недостатньо представляти інформацію як відомості, інформаційний процес – як передачу даних, а комунікацію – як зв'язок. У цьому випадку суттєвим є семіотичний контекст інформації, її зміст і значення. Це дозволяє врахувати цінності, особливості традиційних культур у складній динаміці становлення й розвитку соціоприродних систем.

Зростаючий інтерес до традиційних культур зумовлений розумінням їхньої самоцінності й спробами їхнього збереження, що проявляються у всіх положеннях культурної політики, що декларується ЮНЕСКО й окремими державами. Розмаїтість культур, мов, ідей – дійсно велике надбання людства. Проте процеси глобалізації, що все більше посилюються, ніби націлені на розмивання будь-яких кордонів між культурами. Цей тиск глобалізації варто відрізняти від плідних процесів взаємодії культур, що історично мали місце, від певної їхньої конвергенції. Глобалізацію супроводжують уніфікація цінностей, безпрецедентне поширення масової культури, зникнення національних форм у культурному розвитку. З'являється необхідність розглядати традиційні культури не тільки з позицій їхнього збереження, але й з урахуванням еволюційного розвитку, витягати корисну інформацію стосовно соціоприродної системи й використовувати отримані результати в повсякденній практиці. Щодо цього здобувають значимість дослідження, що виявляють роль етноекологічних традицій у гармонізації екосистем.

Взаємозв'язок категорій „природа”, „суспільство”, „культура” у контексті екологічної проблематики знайшли відбиття в роботах М.Бердяєва, Д.Лихачова, М.Кагана, О.Лосєва, А.Тойнбі. Питання етноекологічних традицій, екологічної свідомості, формування екологічної культури порушені в роботах В.Крисаченка, В.Сніжка, Б.Козлова, О.Никанорової. Для здійснення культурологічного аналізу феномена традицій і традиційної культури важливі праці Б.Єрасова, С.Іконникової, А.Флієра. Величезний внесок у дослідженні цих проблем зробили такі вчені, як Л.Гумільов, С.Арутюнов, В.Козлов, А.Каппелер, М.Чебоксаров та ін.

Найважливішим елементом у процесі організації людей й об'єднання соціокультурних, професійних спільнот завжди була інформація і революція в галузі інформації має довготривалі наслідки у плані соціальної організації. Інформація, залишаючись якісною стороною загальної властивості матерії-відбиття, є присутньою як у самій топології органічних і неорганічних систем у вигляді здатності до самоорганізації, так й у процесах взаємодії їх із зовнішнім середовищем як умова їхнього існування. Але з появою в природі людини й формуванням суспільства виникла якісно нова форма активного відбиття – соціальна, що характеризується доцільністю й вибірковістю [3; 15].

Спираючись на принцип єдності світу, потрібно враховувати, що в живій та неживій природі інформація нерозривна й діалектично взаємопередбачає одна одну. І тут важливо визначити сполучну ланку у вивченні інформаційних процесів, що відбуваються в екосистемах, і цією ланкою є людина, точніше умови протікання її життєдіяльності. Одержувана природна інформація завдяки перетворенню свідомістю переходить у соціокультурну, бо так чи інакше людина відносить себе до якоїсь спільноти, для якої характерні свої особливості, в основному віддзеркалювані в культурі народу. Отже, вивчення екосистеми логічно починати безпосередньо із цієї ланки. Як відомо, людині іманентна етнічна приналежність, отже в існуючих етноекологічних традиціях будь-якого етносу кодується етноекологічна інформація, що містить можливі варіанти розв'язання протиріч, що виникають у соціоприродних системах. Вивчення етнокультурного середовища етносу й витяг етноекологічної інформації стає необхідністю в умовах переходу до стійкого розвитку. Таким чином, етноекологічна інформація є одним із головних індикаторів стану соціоприродної системи й вивчення етноекологічних традицій становить фундаментальну основу розвитку екосистеми.

З погляду екології кожна етнічна культура екологічна, тому що сформувалася в певному природно-ландшафтному середовищі шляхом адаптації до неї. Суть адаптації полягає у здатності будь-якої системи або співтовариства приводити себе у відповідність із умовами середовища для самопідтримки. Екологічна спрямованість етнічної культури починає проявлятися ще на стадії розвитку родових і племінних відносин.

Людство має унікальні символічні коди: наші мови, обряди й ритуали становлять цінності, що визначають поведінку людини стосовно інших людей й природи. Ці символічні системи передаються з покоління в покоління в етнокультурних традиціях. Народні традиції відіграють важливу роль у формуванні відносин людей зі світом природи і є важливим компонентом у справі зміцнення екологічної стійкості.

Екологічні традиції в будь-якій суспільній сфері виконують соціально-психологічну функцію, виражаючи пристосованість до умов середовища перебування.

В етнокультурологічній літературі відсутня єдина схема вивчення умов еволюційного розвитку етнокультурних середовищ. Створення такої схеми значно могло б полегшити завдання виявлення корисних у суспільній практиці технологій дбайливого ставлення до природи. Таким чином, етнокультурне середовище являє собою частину інформаційного осередку, основні ресурси якого застосовуються людьми для забезпечення колективної життєдіяльності. Тому у вирішенні екологічних проблем необхідний, насамперед, розгляд окремо взятого етнокультурного середовища як важливого складового інформаційного кола в цілому. У цьому випадку з'являється можливість знайти шлях розв'язання протиріч у розвитку соціоприродної системи на основі використання особливостей, властивих даному етнокультурному середовищу.

Будучи акумульованим екологічним досвідом, екологічна традиція, так само як й екологічна культура, виступає одночасно механізмом зберігання, нагромадження, передачі досвіду й специфічним історично сформованим типом ставлення людини до природного середовища, який сформований даним суспільством. Відповідно до такого розуміння екологічної традиції вчені стали виділяти й навіть протиставляти два типи ставлення до природи – західний і східний. Західний тип ставлення до природи характеризувався як активно споживчий, на противагу якому східний тип (Індія й Китай) ідеалізувався й розглядався як гармонійна єдність людини й природи. Однак, на сьогоднішній день склалася парадоксальна ситуація, східна культура й східна філософія, перейнята ідеями дбайливого ставлення до природи, святості природи в реальності вже не дотримується даної традиції й перейшла межі екологічності. На відміну від сформованих двох екологічних традицій, необхідно окремо виділити третю – традиційну етнічну екосистему, унікальність якої полягає в пристосуванні або стабільній рівновазі між суспільством і природою. При цьому унікальність традиційних етнічних екосистем пов'язується не тільки з особливостями господарської діяльності, розподілом і демографічним відтворенням соціуму, але, насамперед, зі своєрідним ціннісно-

світоглядним ставленням до природи. Як правило, такі екосистеми характеризувалися, як не здатні активно змінювати своє середовище перебування, а лише пасивно пристосовуватися до його умов. Відповідно до цього вважалося, що механізмом їхнього існування є екологічна рівновага з доступними природними ресурсами, а екологічною традицією – дбайливе ставлення до природи, гармонічні й раціональні способи природокористування. Все це викликало науковий інтерес до екологічної традиції, що обумовлений не тільки екологічною кризою, коли перед людством постала проблема правильного співвіднесення соціальних, політичних, географічних, економічних чинників, але й актуальністю вивчення традиції збалансованого природокористування та уявлень про природу в традиційних культурах. У цьому зв'язку в сучасній науці все більше утверджується думка про те, що не тільки певний спосіб матеріального виробництва, соціально-політичні чинники, але й комплекс екологічних і культурно-історичних традицій того чи іншого етносу впливає на взаємини людини й навколишнього середовища. Вирішення екологічних проблем таким чином зі сфери технологічної усе більше переходить у соціально-культурну в найширшому її розумінні. Аналіз етнокультурних взаємозв'язків людини із природою дозволить у певній мері допомогти в усвідомленні екологічної кризи в сучасних умовах модернізації й глобалізації, оскільки саме в цих умовах різко підсилюються негативні явища в середовищі перебування етносів, що ведуть переважно традиційний спосіб життя. Із цього приводу В.Бабаков пише, що „вторгнення в етнічну життєдіяльність техногенної цивілізації, по-перше, у кожному разі, змінює природне середовище, дуже часто підриваючи при цьому основні форми традиційного життєзабезпечення, що позбавляє традиційні етноси екологічної основи їх соціокультурної специфіки. По-друге, у процесі економічного освоєння змінюється демографічна ситуація, що також веде до скорочення зони застосування традиційної культури. Етноекологічні кризи, так само як екологічні кризи, викликані сучасною модернізацією, починають здобувати глобальний характер й охоплюють усі сфери традиційного життєзабезпечення, життєдіяльності й природокористування” [2; 72].

У цьому зв'язку виникає необхідність активного розвитку в сучасній науці такого напрямку, як етноекологія, що займається вивченням форм взаємин етнічних спільнот і навколишнього середовища, пов'язаних із освоєнням цього середовища й використанням його ресурсів. Російським вченим-етнологом І.Крупником уведене поняття „етноекосистема” як категоріальна конструкція, що дозволяє „розглядати етнос, його культуру, виробничу діяльність й освоюване природне середовище в динамічній єдності, тобто представити їх у вигляді складної системи, що розвивається” [4; 24]. Такий комплексний підхід визначає ту фундаментальну структурну особливість традиційної культури, що полягає в тому, що в даному типі соціуму практично всі без винятку компоненти, такі, як сфера виробництва, родина, побут, соціальні інститути, освоюване природне середовище, світогляд виконують певні культурні функції. Тому саме традиційна культура є історично й екологічно обумовлений природний стан соціуму. Акумуляуючою, системоутворювальною основою такого стану традиційної культури є вироблені століттями основні екологізуючі ідеї (екософеми), духовні цінності, етичні норми, обряди й звичаї життєвого циклу, народні знання, традиції споживання й розподілу. Передаючись із покоління в покоління, вони тим самим забезпечують життєздатність етнічного цілого й у сукупності відбивають єдність природного і соціального начал. У своїй органічній єдності вони виступають не тільки як парадигма мислення, але, насамперед, як спосіб життя, здійснюваний у повсякденній практиці, тобто утворюють етноекологічну традицію. Специфіка й механізм її реалізації для різних традиційних культур відрізняється, відповідно до їхньої господарсько-культурної діяльності, способом адаптації до середовища й відтворенням духовних цінностей. Етноекологічна традиція, таким чином, є й умовою буття традиційної культури, і її втіленням, і умовою забезпечення її наступності.

Основу общинних відносин становить родинно-родове начало, що виступає основним принципом самоідентифікації індивіда і з громадою, і з природним середовищем перебування, насамперед, з територією, як природним продовженням свого природного буття (оскільки вона успадкована від предків). Тому стрижнем виникнення й наступності етноекологічної традиції є самоідентифікація людини одночасно і з родом (громадою), і з

природним середовищем перебування. Система ритуалів й обрядів була покликана допомогти людині реально відчутти добродійну силу освячених традицією природних об'єктів – священних гір, рік, озер, гаїв, урочищ, культових споруд, родових цвинтарів і т.п. Уважалося, що окремі об'єкти мають своїх заступників-власників у вигляді міфологізованих персонажів й образів – духів Предків. Уважалося, також, що ці заступники-власники дозволяють тільки членам даної громади користуватися продуктами цих об'єктів і прилеглих до них територій. Таким чином, екологічна поведінка людини традиційного суспільства визначається не особистісними, а колективними, общинно-родовими інтересами. Відповідно до цього не людина, а весь рід або громада, отже, реальний колектив, відповідальний перед священними силами за дотримання або порушення будь-яким членом громади традиційно-релігійних установок.

Однією з головних функцій етнекологічної традиції є збереження, збагачення й відтворення екологічного досвіду в міжпоколінній (по вертикалі) і внутрішньопоколінній (по горизонталі) пам'яті. Стійкість і дієвість міжпоколінної колективної (общинної) пам'яті про особливі природні об'єкти забезпечувалася циклом легенд, переказів і міфів. Освячені традицією, вони вкупі з відповідним ритуально-обрядовим комплексом мотивують колективну прихильність людей до даної території, отже, є досить ефективним механізмом географічної самоідентифікації громади.

Нерозривність людини й природного середовища підтверджують теорії в галузі етнології, де етнос як природний колектив розуміється в єдності з ландшафтом, природним середовищем. А оскільки ландшафт є цілісним організмом, століттями „складний при взаємодії природи й суспільства”, варто припустити, що „втративши риси рідного ландшафту, його мешканці втратять і деякі важливі риси національного характеру” [1; 58], тобто національного світовідчуження. Іншими словами, втрата світовідчуження, сумісного із природним середовищем призводить до втрати етнекологічних традицій. Саме відчуття єдності з нею дає можливість як етносу, так й окремому індивідові ідентифікувати себе, знаходити опору, розраду, притулок або, говорячи словами М.Хайдеггера, своє справжнє буття. У цьому сенсі етнекологічна традиція відіграє роль „хоронителя буття” й її втрата загрожує деструктивними для всього етносу наслідками. Тому гармонічна єдність людини із природним середовищем виникає тільки при глибокому розумінні свого життєвого простору – своєї малої батьківщини – конкретної території, локального соціоприродного середовища, у якому історично, тисячоліттями визріває та самобутня екологічна культура, що визначає і спосіб життя, і вигляд представників даного етносу.

Найбільш універсальним і духовним способом зберігання й передачі етнекологічної традиції для традиційного суспільства є жанри усної народної творчості, такі, як епос, казка, міф, легенда, в яких в естетично виразній та етично насиченій формі транслюються вироблені багатьма поколіннями принципи й норми ставлення людей до природи, і тим самим, виробляються знання про навколишній світ.

Соціалізована в такий спосіб природа, природне середовище перебування стає найважливішим структурним елементом общинних відносин. Отже, специфіка етнекологічної своєрідності виражається в органічній єдності людини, соціуму й природного середовища перебування. Із цього погляду будь-який соціум варто розглядати в якості етнекоекосистеми, що являє собою синтез двох фундаментальних начал – природного й соціального. Специфіка такої етнекоекосистеми виражається в особливостях традиційної культури життєзабезпечення, зміст якої складається з комплексної єдності матеріальних (житло, одяг, їжа) і духовних (звичаєве право, релігійні вірування, народні знання, звичаї й обряди, ритуали, усна народна творчість) компонентів. По суті, всі складові традиційної культури життєзабезпечення є структурно-функціональними елементами етнекологічних відносин і визначають характер і зміст природокористування.

Таким чином, будь-яке суспільство постійно має потребу в самовідновленні, відтворенні свого природного стану як основи функціонування. Для цієї мети існують вироблені століттями засоби. У сучасних технократично орієнтованих суспільствах процес

самовідтворення переважно здійснюється політично організованими технічними засобами. Натомість у традиційному суспільстві в якості такого засобу виступає етнекологічна традиція, що є і умовою буття традиційної культури, і її втіленням, і умовою забезпечення її наступності. Тож у найбільш загальному сенсі сутнісне значення етнекологічної традиції полягає в тому, що вона здійснює функції адаптації, збереження, узагальнення певного досвіду. Надаючи йому стійкої локально-екологічної специфіки, вона, тим самим, запроваджує в життя процес наступності його з покоління в покоління. У цьому значенні етнекологічна норма в традиційних суспільствах виступає соціокультурним регулятором взаємодії його із природним середовищем.

Для традиційних культур етнекологічні традиції виступають як багатofункціональне явище, що формує етичні особливості сприйняття й розуміння навколишнього світу, визначає форми і принципи використання природних ресурсів, тим самим, забезпечуючи гармонічне співіснування людини й відтворення етичних норм поведінки.

Навіть на локальній території можна побачити ефект від різноспрямованої діяльності народів, які освоїли різні екологічні ніші. Тому збереження специфічних навичок взаємодії з навколишнім середовищем як елемента культури є необхідністю не тільки для самих представників етносу, але й для людства в цілому як досвід природокористування.

Таким чином, сьогодні подолання екологічних криз сучасного глобалізуючого суспільства й перебудова економічної системи країн світу в дусі раціонального природокористування й ресурсозбереження немислима без осмислення духовного потенціалу екологічного досвіду традиційних культур, що виробили унікальні методи регуляції взаємин суспільства й природи. Більше того, плідне з'єднання традиційних методів використання й охорони природних ресурсів з досягненнями сучасної науки буде сприяти стійкій охороні навколишнього середовища. Але найголовніше у процесі екологічного виховання й утворення одиницею виміру екологічних проблем повинно виступати не абстрактне суспільство з комплексом техногенних і цивілізаційних чинників, які тиснуть на нього, а конкретна спільнота людей і реальна особистість, що приймає рішення, що робить вибір і несе колективну й особисту відповідальність. Тільки при такому підході в освітній практиці й вихованні всередині етнекологічних традицій можна сформулювати систему світоглядних і ціннісних установок як суспільства в цілому, так й окремої людини зокрема.

Джерельні приписи

1. Арутюнов С.А. Культура жизнеобеспечения в этнических системах // Культура жизнеобеспечения и этнос. Опыт этнокультурологического исследования (на материалах армянской сельской культуры) / С.А. Арутюнов, Э.Л. Мелконян. – Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1983. – С. 53-60.
2. Бабаков В.Г. Кризисные этносы / В.Г. Бабаков. – М.: ИФ РАН, 1993. – С. 72-73.
3. Донирова Г.А. Информационные аспекты эволюционного развития социоприродных систем: автореф. дис...канд. филос. наук / Г.А. Донирова. – Нижний Новгород, 2009. – 26 с.
4. Крупник И.И. Арктическая этноэкология. Модели традиционного природопользования морских охотников и оленеводов Северной Евразии / И.И. Крупник. – М.: Наука, 1989. – 272 с.

Резюме

Розглядаються проблеми збереження і функціонування етнічної екології та традиційної культури в сучасному світі інформації і глобалізації.

Ключові слова: етнекологія, традиційна культура, глобалізація.

Summary

The article deals with the problem of maintenance end operation of ethnic ecology end traditional culture in the modern world of information and globalization.

Key words: ethnic ecology, traditional culture, globalization.

„КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ”: ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ ТРАКТУВАННЯ ФЕНОМЕНУ

Сучасний стан розвитку науки характеризується значною активізацією досліджень із проблеми культури та місця культурних феноменів у світобудові, людській історії, соціальних спільнотах й житті індивіда [1].

Питання історичного розвитку культури, як відомо, цікавили багатьох філософів, мистецтвознавців, істориків минулого, але перші системні дослідження в цій галузі належать таким відомим науковцям XIX століття, як Г.Спенсеру, Л.Моргану, Е.Тейлору, Ф.Енгельсу та їх послідовникам. На сучасному етапі дана проблема порушувалася такими науковцями, як М.Бердяєв.

Важливе місце у досліджуваній проблемі посідає термінологічний апарат. Тому зупинимося на визначенні терміну „культура”, якому присвячена значна кількість наукової літератури.

Даючи його визначення, кожен із науковців керується своїм баченням і тому між ними існують як суттєві подібності, так і розбіжності. Такі розбіжності пояснюються не стільки науковими, скільки соціально-історичними причинами та особливостями національного розвитку тих чи інших народів. Адже за всієї важливості гуманітарно-теоретичного опанування культурою не можна забувати того, що сама культура – це й реальна практика суспільного життя, і спресована людська пам’ять усіх поколінь, які живуть і будь-коли жили на Землі [1; 30].

Велику увагу дослідженню феномену культури приділяли М.Бердяєв, М.Каган, Е.Маркарян, В.Библер, В.Межуєв, О.Лосев, Ю.Лотман та ін.

Серед сучасних науковців, які займаються дослідженням культури, варто згадати М.Поповича, В.Кизиму, І.Надольного, В.Шинкарука, І.Бичка, В.Андрущенка, Г.Волкова, В.Шейка та інших. Проте, аналіз згаданих та інших публікацій свідчить, що трактуванню поняття культурного життя присвячено незначну кількість наукових праць, що і зумовило актуальність даного дослідження.

У даній статті автор ставить за мету на основі двох категорій „культура” і „життя” дати визначення поняттю „культурне життя”.

Термін „культура” походить від латинської – cultura, що в первісному значенні трактується як обробіток, вирощування, догляд, розвиток, або як обробіток та догляд за ґрунтом, обробка каменю, людська діяльність, спрямована на переробку продукту природи для задоволення власних потреб, пізніше – виховання, освіта, шанування [2].

Відомі американські культурологи А.Кребер і К.Клаксон, зібравши всі визначення культури, накопичені світовою наукою кінця XIX ст. – середини XX століття, дійшли висновку, що їх майже 200 [3; 14]. В „Теорії культури” Д.Клапана і Р.Меннерса, що вийшла друком у 1972 році, показано, що це число може бути значно більшим [4].

Розглянемо визначення терміну „культури” в розумінні філософів різних епох. Так, Фома Аквінський під культурою розумів волю, тобто „...її творець повинен мати волю створити щось своє. Всі діяння живих істот, на його думку, в тому числі й людини спрямовані на досягнення певної мети, але всі істоти, окрім людини чинять це несвідомо і лише людина може вільно керувати цим процесом. Вона не може, згідно з поглядами Ф.Аквінського, зробити вибір не на користь блага, бо все, що б вона не вчинила, буде підпорядковане певному благові (чи тому, що вона вважає благом). Але людина принципово вільна у виборі тієї чи іншої мети” [5; 17].

В епоху Відродження під терміном „культура” дослідники розуміли людський розум. У цей період всі сторони духовної діяльності людини: філософія, наука, релігія, мораль, політика, мистецтво, опиняються під пануванням розуму.

За визначенням І.Канта культура розглядалася як „...набуття розумною істотою здатності ставити якусь мету взагалі” [6; 464]. Такої ж думки дотримувалися Вольтер, Руссо, Кондорсе, Монтеск'є, Тюрбо, Бетман, Юма, Герде, Шиллер, які вважали епоху Просвітництва віком Розуму.

В основі марксистської концепції культури лежить матеріальне виробництво як основа суспільного розвитку; і чим вищий рівень розвитку виробництва, тим вищий рівень розвитку суспільства, мистецтва, науки, літератури, філософії та інших сфер духовного життя.

Заперечуючи думку прихильників марксистської концепції, Альберт Швейцер писав: „...матеріальні досягнення – ще не культура, вони стають нею лише тою мірою, якою їх вдається поставити на службу ідей вдосконалення індивіда і суспільства”. На думку вченого, „Культура – сукупність прогресу людини і людства у всіх сферах і напрямках при умові, що цей прогрес слугує духовному вдосконаленню індивіда” [7; 101, 103].

За визначенням В.Библера, „Культура – форма самодетермінації індивіда в горизонті особистості, форма самодетермінації нашого життя, свідомості, мислення; тобто культура – форма вільного вирішення і перевирішення своєї долі в усвідомленні її історичної і загальної відповідальності” [8; 38].

Г.Волков у роботі „Три ліки культури” зазначає: „У вузькому розумінні під культурою зазвичай розуміють духовну культуру. Це величезний потенціал духовного досвіду людства, який накопичено за тисячоліття його існування і визначає нинішній рівень його інтелектуального, морального, естетичного розвитку” [9; 5].

М.Бердяєв відмічав, що культура це культ предків, вшанування могил... і культура завжди пишається давністю свого виникнення, нерозривним зв'язком із минулим [10; 525].

І.Тюрменко та О.Горбула вважають, що „Культура – сукупність матеріальних і духовних цінностей, створена внаслідок цілеспрямованої діяльності людства протягом його історії, а також взаємовідносини, що склалися в процесі споживання, відтворення цих цінностей і їх розподілу й обміну” та, продовжуючи свою думку, зазначають, що „Культура проявляється в творчій діяльності людини, яка, створюючи цінності, задовольняє свої потреби і тим самим стверджує себе в природному й соціальному середовищі” [3; 14].

В.Кизима наголошує, що „Культуру треба розуміти як цілісну єдність культурного багатоманіття, що однаково вловима і відчутна як ціле і як окремі фрагменти. Але в кожному окремому випадку культурний феномен має сенс лише в його контекстальному бутті” [11; 19].

Філософський енциклопедичний словник подає декілька визначень терміна „культура”:

- 1) Сукупність матеріальних і духовних надбань на певному історичному рівні розвитку суспільства і людини, які втілені в результатах продуктивної діяльності.
- 2) Локалізоване у просторі та часі соціально-історичне утворення, що специфікується або за історичними типами, або за етнічними, континентальними чи регіональними характеристиками суспільства [12; 313].

У короткому енциклопедичному словнику з культури наведене таке визначення цього терміну: „Культура – сукупність матеріальних і духовних надбань, комплекс характерних інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні мистецтва, а й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань. У вузькому сенсі – сфера духовного життя, що охоплює мову, виховання, освіту, науку, літературу, різні види мистецтва, систему релігійних вірувань, політичну, правову, побутову культуру, а також установи і організації, що забезпечують їхнє функціонування” [13; 171].

У середині ХХ століття радянські науковці, що проводили дослідження з даної проблеми, під культурою розуміли сукупність досягнень науки, мистецтва і літератури у контексті з культурно-освітньою роботою, заснованою на принципі зв'язку культури й політики як найважливішому принципі соціалістичної культури, якому наслідують всі діячі радянської культури й „викривають лицемірні буржуазні вимисли щодо „аполітичності культур” [14; 407].

У Постанові ЮНЕСКО від 1982 року поняття „культура” тлумачиться як „комплекс характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних, емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні мистецтва, а й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій, вірувань” [15; 17]. Іншими словами, культурні здобутки кожної нації та кожної епохи пов’язанні із рівнем суспільно-історичного розвитку людства на даному етапі свого становлення.

Таким чином у всіх вище наведених визначеннях терміну „культура” є спільна характерна риса – зв’язок її з історичним процесом розвитку народу.

Так, П.Гуревич писав, що: „Культура не може бути зрозуміла, якщо її розглядати абстрактно, поза історією. Щоб науково пояснити природу культури, треба виходити з анамнезу сутності історичного процесу, дослідження розвитку людини в процесі історії. Коротше кажучи, щоб зрозуміти культуру, треба осмислити історію у її різних вимірах, і в її цілісності. Тому філософія культури опирається на матеріалістичне розуміння історії й виходить із нього. Разом із тим аналіз культури в такому її розумінні збагачує саме матеріалістичне розуміння історії” [16; 42].

М.Закович стверджує, що „Культура є похідною від людської діяльності у тому загальному сенсі, в якому діяльність творить людський світ. Але так само, як світ не є простою сумою виробленого, а організований у природний світопорядок певного соціуму, так і діяльність, що створює культуру, є не тільки цілеспрямована праця з виробництва предметів культурного призначення.

Власне культура (подібно до мови, суспільної організації укладу життя та інших суспільних форм взагалі) не виробляється у вигляді безпосереднього продукту певної діяльності. Її створює вся сукупність суспільної життєдіяльності, циклічний і повторюваний характер якої (історія людства) у кінцевому результаті утворює низку стійких і загальнозначущих станів, котрі мають силу регулятивів людського буття. В культурі ці регулятиви набувають сутнісного, внутрішнього характеру, тобто властивостей домінант людського в людині. Якщо, за відомим визначенням, людина є „світ людини”, то культура утворює „світ людського буття”, тобто ту сукупність умов і певностей, за допомогою яких людина виявляє себе у повноті своїх здібностей, в істинній мірі свого буття. Культура – не просто одна із специфічних сфер життя суспільства, вона розглядається як культурна реальність, системний людський спосіб буття, що визначає увесь спектр практичної й духовної діяльності людей, їх ставлення до навколишнього світу й до самих себе” [2; 23-24].

А.Флієр розглядає культуру як засіб самоорганізації спільної життєдіяльності людей у вигляді певних стійких співтовариств на підставі того або іншого типу соціальної солідарності, що визначає історичну типологію самої даної культури [17; 16].

Традиційно культура поділяється на дві форми культури: духовну і матеріальну. На думку М.Заковича „Матеріальна культура характеризує матеріальну діяльність людей з точки зору її впливу на розвиток особи і створення умов для реалізації творчих здібностей та обдарувань людини”. Духовна ж культура, „утворює складну систему, що включає пізнавальну культуру, моральну, художню, правову, педагогічну та релігійну культуру” [2; 16]. Проте, у нинішніх наукових дослідженнях, як вітчизняних так і зарубіжних вчених, структуризація культури має значні відмінності.

Так, Л.Сморж зазначає: „Зважаючи на універсальність функціонування людини як родової істоти, необхідність постійно підтримувати її родові сутнісні сили і створювати умови для її індивідуального самоутвердження, слід вважати культуру багатоаспектним і багатоструктурним суспільно-історичним явищем, в яке входять не тільки матеріальні і духовні цінності, а і увесь зміст її життєдіяльності, включаючи виробництво, спілкування, працю, відпочинок, побут, сім’ю, політику, мораль, мистецтво і все те, що називаємо художньою культурою, мораллю, релігією, а також всю сферу почуттів і емоцій. Тому і говорять про культуру виробництва, культуру відносин, культуру відпочинку, культуру побуту, культуру шлюбу, політичну, правову, економічну, релігійну, художню культуру, культуру думки і почуттів тощо. Йдеться також про культуру національну і класову, елітарну

і масову, прогресивну і консервативну, егоїстичну і шовіністичну культури; про культуру суспільства і культуру індивідуума” [18; 374].

В.Бокань умовно поділяє культуру на такі підгрупи: побутову, політичну, правову, художньо-творчу, технічну, виробничу. На його думку, художньо-творча культура уособлює багатоаспектність і багатовимірність людської художньої діяльності, охоплюючи народну художню творчість і професійну мистецьку діяльність. Вони мають як спільні, так і відмінні риси [19; 11-12].

М.Каган зауважує, що художня культура – особлива сфера культури, що утворилася завдяки концентрації навколо мистецтва ряду зв’язаних із ним форм діяльності – художньої творчості, художнього сприйняття, художньої критики і відносить її до духовної культури [20; 191].

За висловом А.Флієра „Художня культура – один із способів управління суспільством, підтримання вагомого соціального порядку, але не засобами грубого насилля, а методами психологічного тиску на особистість” [21; 162].

Таким чином, джерелом культури визнається людська діяльність. Ґрунтуючись на багаторічних дослідженнях, В.Келле й М.Ковальзон сформулювали основну проблему культури, відокремивши її від „конкретно-наукового аналізу” як завдання „вироблення загального підходу до культури, філолофсько-соціологічної її концепції”, що здатний „бути теоретико-методологічною основою приватнонаукових досліджень”. Культура, – писали В.Келле та М.Ковальзон, – виступає як характеристика людини й тільки людини, як міра й синтетична характеристика її духовного, морального, професійного розвитку [14; 145].

Продовжуючи дослідження поняття „культура”, цікавою, на наш погляд, є думка іншого науковця, який вважає, що культура – продукт праці у самому широкому сенсі цього слова – продукт творчої, перетворюючої і само перетворюючої діяльності [22; 10].

Аналізуючи різні погляди науковців на визначення терміну „культура”, можна дійти висновку, що вона (культура) має тісний взаємозв’язок із діяльністю. Отже, культура репрезентується у вигляді сукупності (системи) певних видів діяльності і її результатів (М. Каган), як творчий зміст діяльності (М.Злобін), спосіб діяльності, її технології (Е.Маркарян, частково В.Давидович, Ю.Жданов), діяльність у формі загальної праці (В.Межуєв) або суспільної практики [23; 7]. Підтвердженням того, що у філософсько-культурологічних дослідженнях 90-х років XX століття науковці визначають культуру як сукупність форм, способів, засобів і результатів людської діяльності слугуватиме думка М.Кагана. Зокрема, філософ наголошував, що науковці висували на перший план у зміст культури, перш за все, способи людської діяльності (В.Давидович, З.Файнбург); сукупність надбіологічних програм людської життєдіяльності (В.Стьопін); духовні цінності (М.Злобін, Г.Вишелецов); творчу діяльність направлену, на „пошук сакрального змісту буття” (І.Гуревич) [14; 415].

Таким чином, у наукових публікаціях термін „культура” розглядається як безперервний, творчий процес діяльності кожного народу. Тому основною ланкою творення культури та культурного середовища виступає людина. А процес творення культури слід розглядати як культурне життя народу.

Для того щоб дати науково-обґрунтоване визначення терміну „культурне життя”, необхідно зупинитися на терміні „життя”, поєднавши його з вище розглянутим поняттям „культура”.

Поняття „життя” може трактуватися в біологічному (Фрідріх Ніцше, 1844-1900 рр.); космологічному (Анрі Бергсон, 1859-1941 рр.); культурно-історичному (Вільгельм Дільтей, 1833-1911 рр.; Георг Зіммель, 1858-1918 рр.; Освальд Шпенглер, 1880-1936 рр.) контекстах.

Ніцше розглядав життя людини як трагічний процес нескінченного творчого становлення [24; 730], а основою життя, вважав прагнення людини до влади. „Життя для мене, підкреслював Ніцше, тотожне інстинкту зростання, влади, накопичення сил, зміцнення існування; якщо відсутня воля до влади, істота деградує” [25; 127].

І.Надольний зазначає, що на початку XX ст. великої популярності набуває вчення французького мислителя А.Бергсона, в якому центральне місце посідає поняття „життя”,

витлумачене як „безперервне творче становлення”. Людина трактується Бергсоном як „творча істота, здатність до творчості якої визначається ірраціональною інтуїцією” [25; 127]. Дане тлумачення тотожне визначенню Ф.Ніцше.

Освальд Шпенглер пропонував тлумачення терміну „життя” у культурно-історичному вимірі і вважав, що поняття життя це – „доля”, „душа” культури, яка обґрунтовує ідею катастроф, що, постійно і регулярно повторюючись в історії, призводять до виникнення і смерті замкнених у собі цивілізацій. У праці „Присмерк Європи” Шпенглер висунув концепцію культури, що визначається як єдність стилістики, втіленої у формах економічного, політичного, духовного, релігійного, практичного, художнього життя [26]. Життя, на думку вченого – прагнення, що спонукує організм до експансії і проникнення у світ. В іншому визначенні даного поняття Шпенглер називав „життям” звільнену від моральних оболонок „істину”, реальність, волю духа, який прагне до безмежного розширення, здатності ризикувати, грати [14; 172].

Отримані дані засвідчують, що визначення терміну „культурне життя” базується на двох наукових категоріях „культура” і „життя”. Тому, на наш погляд, термін „культурне життя” слід розглядати в єдності двох сторін (культури і життя) й тлумачити залежно від прийнятого трактування кожної з них.

Згадані феномени є предметом всебічного вивчення, а результати їх дослідження неодноразово репрезентовано в наукових роботах. Узагальнення цих здобутків дає змогу виокремити ті значимі положення, які можуть бути основою для з’ясування сутності культури і життя та інтегрування їх характеристик в поняття „культурне життя”.

Так, А.Флієр культурне життя розглядає як „частковий сегмент суспільної практики”, а найважливішим регулятором культурного життя вважає „творчий розвиток та, безперечно, трансляцію від покоління до покоління” [17; 215-216].

Викликає інтерес і позиція І.Бичко, який вважає, що культурне життя передбачає засвоєння передових досягнень людської історії та їх реалізацію у прогресивно спрямованих діях [27; 442].

Виходячи із вище зазначеного, дамо власне визначення поняття „культурне життя”.

Культурне життя, на нашу думку, – спосіб буття людського суспільства, який проявляється у створенні матеріальних та духовних цінностей, системі соціальних норм і правил, обрядів, звичаїв, традицій та стосунків між людьми.

Культурне життя – процес, в якому відбувається динамічний взаємозв’язок творчої людської діяльності з надбаннями попередніх поколінь у конкретну суспільно-історичну епоху у всіх сферах людського буття і свідомості.

При цьому культурні схильності людини найбільш повно проявляються у художній творчості, через яку висвітлюється душа людини, її світоглядне бачення та потаємні, не висловлені думки.

Таким чином, всі згадані автори відводять культурі визначальне місце у суспільно-історичному розвитку нашого народу. При цьому, науковці відзначають, що культурний розвиток нації ґрунтується не тільки на її історичних традиціях, а й на високому рівні освіченості.

У процесі історії феномен культури завжди відображав процеси, пов’язані із вихованням, просвітництвом, становленням і розвитком людства [28; 146]. Як зауважує І.Зязюн, „без освіти і виховання, активної передачі новим поколінням нових досягнень людської культури рух історії був би неможливим. Розвиток культури і освіти – процеси, які здійснюються переважно паралельно, синхронно і є взаємопов’язаними” [29; 8].

На думку О.Леонтьєва, „зв’язок між історичним прогресом і прогресом виховання є до такого рівня тісним, що за загальним рівнем історичного розвитку суспільства безпомилково можемо визначити рівень розвитку виховання, і навпаки: за рівнем розвитку виховання – про загальний рівень економічного і культурного розвитку суспільства” [30; 115].

Таким чином, узагальнюючи погляди провідних світових та вітчизняних дослідників на роль культури у формуванні національної самосвідомості та її впливу на державотворчі

процеси, слід відмітити, що культура є тим чинником, який об'єднує та ідентифікує націю в її прагненні жити у незалежній державі, берегти традиції і звичаї своїх предків, обмінюватися культурними здобутками з іншими народами та піклуватися про рівень освіченості майбутніх поколінь.

Українська культура протягом семи з половиною століть зазнавала впливу культур інших країн, проте зуміла зберегти самобутність та виконала свою історичну місію, що втілилась у давно омріяній українським народом державності.

Джерельні приписи

1. Могильний А.П. Культура і особистість: Монографія / А.П. Могильний. – К.: Вища школа, 2002. – 302 с.
2. Українська та зарубіжна культура: навч. посіб./ [М.М. Закович, І.А. Зязюн, О.М. Семашко та ін.]; за ред. М.М. Заковича. – К.: Т-во „Знання”, 2000. – С. 23-24.
3. Культурологія: теорія та історія культури. Навч. посіб. / За ред. І.І. Тюрменко, О.Д. Горбула. – К., 2004.
4. Kaplan D., Manners R.A. Culture Theory. New York, 1972.
5. Аквінський Тома. Коментарі до Аристотелівської „Політики” / Тома Аквінський [пер. з латин. О.Кислюка]. – К.: Основи, 2000. – 794 с.
6. Кант І. Сочинения в шести томах / И.Кант / [Под общ. ред. В.Ф. Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана]. – М.: Мысль, 1966. – 564 с.
7. Швейцер А. Культура и этика / А.Швейцер. – М., 1973. – С. 101, 103.
8. Библер В.С. Культура. Диалог культур / В.С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6.
9. Волков Г.Н. Три лика культуры / Г.Н. Волков. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 335 с.
10. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства / Н.А. Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1.
11. Кизима В. В. Культурологія і сучасна методологія гуманітарного пізнання / В.В. Кизима // Вісник НАН України. – 2001. – № 5. – С. 13-25.
12. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002.
13. Короткий енциклопедичний словник з культури. – К.: Україна, 2003.
14. Философия культуры. Становление и развитие / [М.С. Каган, Ю.В. Перов, В.В. Прозерский, Э.П. Юровская]. – СПб.: Издательство „Лань”, 1998. – 448 с.
15. Сліпушко О. Традиція як джерело державності / О.Сліпушко // Українська культура. – 2007. – № 1. – С. 16-18.
16. Гуревич П.С. Культура как объект социально-философского анализа / П.С. Гуревич // Философия и культура. – М., 1987.
17. Флиер А.Я. Культурология для культурологов / А.Я. Флиер. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2002. – 492 с.
18. Сморгж Л.О. Філософія: Навч. посібник / Л.О. Сморгж. – К.: Кондор, 2004. – 416 с.
19. Бокань В.А. Культурологія / В.А. Бокань. – К.: МАУП, 2000. – 134 с.
20. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб., 1996. – 416 с.
21. Флиер А.Я. Культурология как гуманитарная наука / А.Я. Флиер // Общественные науки и современность. – М.: Наука, 2005. – № 1. – С. 160-168.
22. Чавчавадзе Н.З. Культура и ценности / Н.З. Чавчавадзе. – Тбилиси, 1984.
23. Культура и развитие человека: Очерк философско-методологических проблем / Под ред. В.П. Павлова. – К., 1989.
24. Ницше Ф. *Esse Homo* / Ф.Ницше. Соч. в 2-х т. – Т. 2. – М., 1990.
25. Надольний І.Ф. Філософія / І.Ф. Надольний. – К.: Вища школа, 2001.
26. Некласична філософія кінця XIX – початку XX / [ст.http://ukrlib.net /filosofiya /neklasichna-filosofiya-kintsya-xix-pochatku-xx-st.htm](http://ukrlib.net /filosofiya /neklasichna-filosofiya-kintsya-xix-pochatku-xx-st.htm)
27. Філософія. Курс лекцій: Навч.посібник / І.В. Бичко, Ю.В. Осічнюк, В.Г. Табачковський та ін. – К.: Либідь, 1991. – 456 с.

28. Філіпчук Г. Громадське суспільство: освіта, етнокультурна, етнополітика / Г.Філіпчук. – Чернівці: Зелена Буковина, 2002. – 486 с.
29. Зязюн І.А. Інтегративна функція культури в інформаційному суспільстві / І.А. Зязюн, В.О. Радкевич, Н.М. Чепурна та ін. // Професійно-художня освіта України: зб.наук.праць. – Київ-Черкаси: „Черкаський ЦНТЕІ”, 2007. – Вип. 4. – 258 с.
30. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. 4-е изд. / А.Н. Леонтьев. – М., 1981.

Резюме

На основі аналізу філософських категорій „культура” і „життя” дано визначення поняття „культурне життя”.

Ключові слова: культура, культурна діяльність, творчість.

Summary

In the article, on the basis of analysis of philosophical categories „culture” and „life”, by authors the determination of notion „cultural life” is given.

Key words: culture, creative activity, creation.

ЛЮДИ ЯК АДРЕСАТ МИСТЕЦТВА МАСОВОГО СПІЛКУВАННЯ

На різних етапах суспільного розвитку відбувалися і будуть відбуватися метаморфози із суспільними інститутами на терені інформаційної діяльності. Можна констатувати зрощення партійно-владно-редакційних структур, говорити про повне зневладнення (незалежність від влади) редакційної діяльності, набуття редакціями власних владних ознак у ставленні до суспільства. Від фіксування події з однієї точки ТБ звертається до поліекранного, полісемантичного, перенасиченого образністю простору. Ця перенасиченість і поліекранність інколи виглядають надлишковими, адже реципієнт швидко адаптується до надлишковості і вона виглядає цілком нормальною, т.б. такою, що якщо б у ХІХ столітті хтось побачив сучасне телевидовище, то цей факт змінив би всю зображувальну ауру століття. Технопопуляції і сама послідовність технічних інновацій, що приходять у простір мас-медіа, не лише виснажує цей простір, додає йому екстенсивних вимірів самобуття, а й стверджує нові технології екранного світу, говорить про те, що іншого шляху не існує. Вся ця даність надлишкових реалій бачення перетворюється на побутову даність образу світу. Технопопуляції мас-медіа та ТБ найбільш всього визначаються саме в фактуальному ряді подання інформації, яка стає квазиреальністю або віртуальною реальністю екранного простору.

Якщо порівняти програму „Новини” 60-х років із „Новинами” 2000-х років, то це зовсім інші сфери бачення світу. Адже раніше існував один персоніфікатор інформації і глядачеві надавалися дані, позначені в картинках, що розгорталися в певний відеоряд. У наш час виникає декілька точок зору, сферичний погляд на подію, який є певним коментарем, узагальненням цієї події. Так, подія ще не визначена як наявна даність інформаційного змісту, але ми вже розуміємо про що йдеться і маємо свою точку зору. Так, у видовищному ряді вже закладений конфлікт онтологій бачення світу і він виноситься на розсуд аудиторії. Якщо б цього не було в сучасному ТБ просторі, він би не існував. Адже в 60-ті роки його не могло бути, бо тоталітарна культура монологізувала інформацію. Сферизм та полісемантичність інтерпретаційних парадигм подання інформації є надзвичайно актуальним як спосіб трансформації ТБ простору, спосіб ТБ комунікації. Це і є однією з ознак сучасного виміру ТБ комунікації, що можлива в контексті цифрових технологій.

Персоніфікація інформації або визначення того персоніфікатора, який цю інформацію перерозподіляє між потоками реципієнтів, суб'єктами дискурсу ТБ, є кардинальним актом визначення трансформативності в просторі ТБ. Увесь час ведеться пошук нових типів телекомунікаторів; це люди, що активно втручаються в життя, перетворюють феномен публічності інформації на комунікативний простір підвищеної інтеракції. М.Ром, який працював із фактуальними даними екрану, говорив, що „екранне послання”, „телепослання” є певна трансформативна естетика, де факт переосмислюється в контексті смислбуттєвих реалій. Інформація в телепросторі ТБ є певна інтерпретативна система, досягнення ідеалу можливого буття. В цьому можливому бутті людина живе як комунікативна спільнота.

Так, Е.Багіров під теоретичною моделлю телевізійної комунікації розуміє „схему діяльності телебачення” [6]. Саму спробу моделювання комунікативних процесів він, услід за дослідником ораторського мистецтва Е.Ножиним, відносить ще до схеми Арістотеля. Як відомо, в своїй „Риторикі” Арістотель включив у структуру публічної мови самого оратора (в сучасній термінології – комунікатора), предмет, про який той говорить (тобто текст і відображення в ньому дійсності) і особу, до якої він звертається (комуніканта).

Серед сучасних учених, що здійснили істотний внесок у вивчення структури комунікативних процесів з позицій теорії інформації і кібернетики, Е.Багіров першим називає К.Шенона. В роботах цього американського дослідника визначено п'ять компонентів технічних каналів зв'язку: джерело, передавач, сигнал, приймач, адресат, а також шум (як

чинник, що впливає як перешкода на передачу інформації, спотворення сигналу) [1]. В огляді моделей комунікативного процесу Е.Багіров зосередив увагу на включеності масової комунікації в соціальну структуру суспільства. З цієї точки зору він критично оцінює моделі, запропоновані американськими соціологами У.Шраммом, а також Дж. і М.Райлі, оскільки в них не показана залежність комунікатора від влади, пануючої в суспільстві. У власній теоретичній моделі Е.Багіров визначає соціальний контекст масової комунікації за допомогою понять „навколишня дійсність”, „соціально-політична організація суспільства і його ідеологія”, підкреслюючи, що саме цими чинниками обумовлений загальний характер масових інформаційних процесів в їх історичній конкретності. Е.Багіров вперше у вітчизняній науковій літературі звернувся до системного розгляду телебачення як засобу масової інформації, його екранної специфіки, особливостей процесу телекомунікації і його елементів. Аналізуючи розроблені радянськими і зарубіжними дослідниками моделі МК, він дає теоретичне узагальнення накопичених наукових знань у галузі вивчення комунікативної природи телебачення. Разом із тим видається методологічно правильним проаналізувати процес комунікації на декількох ієрархічних рівнях. Такими рівнями могли б бути наступні:

- комунікація як технічний процес зв'язку;
- комунікація як процес встановлення просторово-часових зв'язків;
- комунікація як процес соціального спілкування;
- комунікація як процес символічного (знакового) спілкування, понятійного або образного.

У різних моделях комунікації ці рівні нерідко змішуються. Їх диференціація допомогла б об'ємніше представити комунікативний процес. Так, технічний рівень комунікативного процесу може бути розглянутий з погляду інформаційно-кібернетичної моделі К.Шенона. На цьому, онтологічному рівні описується матеріальне втілення всіх елементів комунікації – від джерела до адресата інформації. Може бути також введено нагадування про можливі матеріальні перешкоди або лінії зв'язку (шум, джерело шуму), включені і такі елементи, як технічні посередники при створенні і передачі інформації (кодуючі і декодуючі пристрої).

На рівні просторово-часових зв'язків між елементами комунікативного ланцюжка увага акцентується на каналі, його здібності сполучати комунікатора і комуніканта в режимі реального часу (симультанність) або із зсувом в часі, при односторонньому русі потоку інформації або із зворотним зв'язком (сьогохвилинної або спізнілої). Комунікація як процес соціального спілкування може бути представлений в моделях, де основна увага надається двом елементам комунікативного ланцюжка – комунікатору і комуніканту. Ці елементи характеризують ролеву участь людей і соціальних інститутів у комунікативному процесі. Аспект соціального спілкування, як вже наголошувалося, детально розроблений в радянській теоретичній літературі з проблем розвитку ЗМІ. Нарешті, при аналізі комунікації, як сфери символічного спілкування, на передній план висуваються семіотичні і культурологічні проблеми.

Культурологічний підхід до вивчення комунікативного процесу розвивають В.Борев і А.Коваленко [2]. Аналіз автори базують на низці дисциплін, як технічних, так і гуманітарних, вважаючи, що кожний елемент комунікації повинен бути вивчений окремою, спеціальною наукою. Вони пропонують такі співвідношення: канал зв'язку – теорія технічних засобів зв'язку; знакова система – семіотика; комунікативні відносини – рецептивна естетика; розуміння – герменевтика.

Видається, що при доцільності залучення різних наукових дисциплін до вивчення проблем комунікації, не варто зв'язувати ту або іншу галузь теоретичних досліджень тільки з якимсь одним комунікативним елементом. Так, із погляду технічних засобів зв'язку може бути розглянутий не тільки канал, але і увесь комунікативний процес (передавач і приймач інформації теж). А з погляду семіотики потрібно аналізувати не тільки текст (повідомлення), але і роль комунікатора в процесі його кодування (створення) і роль комуніканта в процесі декодування (сприйняття).

Очевидно, варто говорити про домінантні зв'язки тієї або іншої наукової дисципліни з

певним елементом комунікативного ланцюжка, але не про виняткове вивчення його, відірвані від інших, з позиції даної дисципліни.

Як новий момент В.Борев і Л.Коваленко вводять у модель комунікативного процесу поняття „культурно-комунікативний контекст”, що дозволяє додати схемі комунікації двосторонній, замкнутий характер (на відміну від лінійних побудов). Саме поняття контексту розширює уявлення про процес комунікації. Але якщо решта елементів комунікативного ланцюжка (комунікатор, комунікант, повідомлення, канал) належить до внутрішніх зв’язків, то контекст – до зовнішніх. Тому дане поняття вказує не на структуру процесу комунікації, а на співвідношення комунікативної системи з більш широкими, зовнішніми у ставленні до неї системами. Крім того, культурно-комунікативна площина – тільки одна з можливих, але далеко не єдина при розгляді контексту комунікації. Для авторів книги „Культура і масова комунікація” вона є найважливішою. Але це не означає, що поняття „культурно-комунікативний контекст” належить до такого ж рівня наукової абстракції, як „комунікатор” або „канал”.

Спираючись на досягнення радянської наукової думки і в той же час достатньо об’єктивно оцінюючи розвиток зарубіжної науки в обраній ними галузі, В.Борев та А.Коваленко розробляють оригінальну ідею культурно-комунікативних комплексів. У полі їх зору знаходяться структура комунікативного процесу, культура і культуронаслідування, історичний рух способів комунікації, взаємозв’язку сучасної художньої культури і засобів масової комунікації. Поза сумнівом є плідною спроба авторів розглянути комунікативний процес з урахуванням місця телебачення в системі засобів соціальної дії і специфіки завдань, які воно вирішує. Утім правомірність, що вводяться при цьому стосовно термінів ЗМіП і СМ (проте значення, в якому їх використовують автори) все ж таки викликає сумнів. Дійсно, хіба в науці і політиці обов’язкові монолог, а не діалог, однонаправлений потік, а не двосторонній зворотний зв’язок? Таке твердження суперечило б соціальній практиці. Будь-який комунікативний процес ефективний лише за наявності зворотнього зв’язку, тобто діалогічності. Наука і політика тут не виключення. Та й навряд чи методологічно доцільно відносити до ЗМіП тільки інформаційні шари масової комунікації. Особливість засобів масової інформації і пропаганди в тому і полягає, що за їх допомогою аудиторія отримує і художні, художньо-інформаційні тексти. І в цьому відношенні друк, радіо, ТБ утворюють цілісну повнофункціональну систему. Проблематичний і термін „засобу масового спілкування” (ЗМС), який автори застосовують у ставленні до художніх шарів масової комунікації, вважаючи, що тут відбувається „взаємна і рівноправна участь партнерів в обміні повідомленнями, ідеями і емоційними станами”.

Не зважаючи на дискусійність низки положень В.Борева і А.Коваленка, безперечна перспективність зробленого пошуку нових типів зв’язків між культурою і масовою комунікацією. Цінність цієї робота визначається критичним викладом концепцій зарубіжних учених, що займаються проблемами комунікації і комунікативними аспектами культури.

Зосередившись на аналізі масової комунікації, автори інколи надають менше уваги міжособовому і груповому спілкуванню. Разом із тим вони трактують масову комунікацію як процес, співіснуючий і взаємодіючий з іншими типами комунікативних зв’язків. Комунікація є центральним, базовим поняттям для авторів книги. Вона має на увазі наявність відправника, каналу, повідомлення, одержувача, зв’язку між відправником і одержувачем, контексту комунікативного процесу, ефекту і ряду супутніх чинників (наприклад, наміри і мета комунікатора, реакції і взаємодія учасників комунікативного акту і т.д.). Іноді, як додаткові елементи, в моделі комунікації вводяться поняття кодування і декодування інформації.

Відправник у масовій комунікації, підкреслюють автори, завжди є частиною спеціально організованої групи, а іноді – членом соціального інституту, що має некомунікативні функції. Одержувач завжди індивід, часто включений в колектив або групу. Під каналами розуміються не тільки соціально задані шляхи руху повідомлень або сенсорні механізми, але і технологічні засоби передачі інформації. Комунікативна система має соціальний

компонент, оскільки її функціонування залежить від діючих законів, звичаїв, очікувань. Це „пом'якшене визначення” не виявляє визначальної ролі соціальної системи в процесі комунікації, особливо масової. Саме формулювання „соціальний компонент” звучить як вказівка на якусь приватну властивість в ряді інших, не менше істотних. Тим часом у характері комунікації виявляються основні особливості тієї чи іншої соціальної системи [6; 7].

Та все це речі, які треба брати до уваги для розгляду журналістської справи в конкретний історичний період, але не для визначення суті професіоналізму й професіограми журналіста. Політична ідеологія і політична культура – речі динамічні, змінні, їх не варто включати в дефініцію професії та професіоналізму, інакше визначення професії буде політично заангажованим і коректним в конкретних соціально-політичних умовах.

„Нехай це звучить патетично, але жодному деспотові, тиранові, кланові, не переробити зрештою і не применшити ролі ЗМК у житті суспільств, навіть якщо ЗМК й існують на їхні гроші: редакційний колектив в особі засобу масової комунікації завжди є сильнішим за засновника, бо він володіє технологією, методами прийомами, від яких залежним стає і сам засновник, бо засіб масової комунікації природно, через включеність його в надособистісний масовий простір спілкування, поза всякими політичними інсинуаціями й маніпуляціями, набуває такої сугестивної сили, яка рикошетом б'є й по тому, хто хотів би, аби та сила була для інших тільки негативною”.

У тім то й річ, що журналісти, буває, самі постійно працюють на межі морально-етичного фолу (падіння). Не треба прикидатися святими, а треба знати свою природу і природу свого середовища. А для журналістики таким середовищем є масова комунікація. І щоб відповісти в чому журналістський професіоналізм, яким має бути журналіст як професіональний мовець, треба зрозуміти природу масового спілкування. Але чому так трапляється в історії розвитку людства, що ЗМК, усупереч своїй природній могутності й незамінності, частково стають підручними влади і дають приклади зрощення у вигляді ЗМПІ (засобів масової інформації та пропаганди), засобів фашистської пропаганди, як у фашистській Німеччині? Чому найнезалежніші ЗМК у найдемократичніших країнах раптом стають керованими з боку влад, як це трапилося в США під час війни в Іракові? І наскільки трагічним для самої журналістики є те, що вчора вона існувала на державні гроші, сьогодні існує на гроші українського дяді або заморського дяді Біла, а завтра існуватиме тільки на гроші громадян?

Чому ми не говоримо про такі явища, як масовізація, або масифікація, створення масового суспільства? Ми не беремо у тому участі? А може завдяки нашій природній активній участі у цих процесах до нас і липнуть владні та партійні структури, нас так і хочуть „заснувати” або перекупити?

На жаль, не приділяється належної уваги науковій розробці поняття маси. Маса – загальне поняття, що вказує на факт існування явища у вигляді різних видових форм та способів. Порівняйте: **вода – води, глина – глини**. Збірні й речовинні іменники у множині вживаються як наукові терміни для позначення відповідного об'єкта вивчення у всіх його проявах. За столітню історію існування української науки про журналістику не було проведено жодного дослідження, присвяченого питанню мас, як єдиному адресантові журналістики. В той же час маси, хоч і спорадично, але вивчаються соціологами, соціальними психологами, політологами. Вони є предметом зацікавлення і політтехнологів. Правда, серед учених інших наук є нарікання на відсутність належного інтересу до мас, що якимось непомітно масова психологія зникла з навчальних програм та навчальних курсів, психологія мас почала згадуватися тільки між іншим, як „масоподібне явище” у вигляді, насамперед, натовпу. Відсутність належної уваги призвела до того, що цей предмет вивчення почав розглядатися в негативному світлі й на периферії наукових знань як щось неважливе і необов'язкове. Причиною всього цього, на думку російського політолога, автора єдиної на теренах колишнього СРСР узагальнювальної книги „Психологія мас” Д.Ольшанського, є те, що минуле ХХ століття було занадто раціоналістичним. „Найбільших успіхів у ньому

досягли західні країни і народи, які психологічно вирізняються підвищеною раціональністю мислення. Через це створилося враження, що епоха явищ ірраціональних, емоційних і не індивідуальних, а масових, просто зникла в далеке минуле. Масовою поведінкою керувати навчилися, сформувалася „масова культура”, а самі маси були роздрібнені на окремі групи й, далі, на окремих індивідів. Зробивши культовими права вільного індивіда, на Заході вирішили, що назавжди позбулися масової людини, перехворіли психологією мас” [7].

У цій цитаті, окрім всього, забігаючи наперед, що характеризує масу як явище ірраціональне, емоційне, що може існувати і в роздрібненій формі при наявності вже сформованої масової культури, і при можливості керувати масовою поведінкою (тобто маса може проявити себе як цілісність, коли нею керувати, навіть якщо вона існує і в роздрібній формі). Отже, однією з причин того, що ми забули про маси, є наш раціоналізм, який веде до індивідуалізму в суспільстві певно, егоїзму.

Інша причина для нас, пострадянських людей, полягає в тому негативізмі, з яким вбираємо поняття „масового” у свою соціалістичну свідомість: все масове – культура, поведінка, настрої, свідомість, психологія, суспільство і навіть комунікація (хоч для неї, як і для свідомості, робився певний реверанс убік позитиву через неможливість заперечувати все-таки все масове) розглядалося як буржуазні, капіталістичні речі, що вели до деградації особистості, задурманювання простого люду правлячою елітою. В той же час усьому масовому, зокрема масовій культурі, протиставлялася справді демократична культура, спрямована „на духовно-моральне освоєння світу, гуманістичний розвиток культурно-історичного процесу, творче розгортання духовного багатства людини і моральне удосконалення особистості”. Ця цитата не з сучасних демократично налаштованих авторів і не з обґрунтування теми для отримання американського гранту, це цитата з „Філософського словника” останніх років брежнєвської епохи. Незалежно від того, якими словами б не характеризували процес впливу на людей, суспільство – чи як пропаганда, маніпуляція, чи як надання можливості, права людині обирати на свій розсуд пропоновані їй шляхи, способи, – коли мова йде про масове контактування з людьми, матимемо один і той самий результат – сформовану масу, масову поведінку, масову свідомість, масову культуру і т.д. І якщо маємо справу з масовою комунікацією, то результатом масового спілкування можуть бути тільки масоподібні речі. Від масової комунікації не може народитися не масова культура і не масова свідомість, інакше масова комунікація тоді не буде масовою. Намагання виправдати і захистити від негативу масову комунікацію і спрямувати її результати у річище нібито благородних справ, створюються ідеї-міфи сучасного призначення масової комунікації взагалі і ЗМК зокрема.

Треба йти не шляхом міфологізації масового спілкування і ЗМК, а шляхом керування цими процесами, ретельного суспільного моніторингу їх функціонування та результатів того функціонування. Ідеї-міфи ведуть до самозаспокоєння, само обдурювання і, як результат, до небажаних наслідків процесу „одурманення” мас. На думку Г.Шіллера, у США головними ідеями, що стверджують панування правлячої еліти, є 5 соціальних міфів про індивідуальну свободу і власний вибір поведінки громадян. Серед них: нейтралітет найважливіших політичних інститутів, в тому числі й ЗМІ та плюралізм ЗМІ, які насправді, попри їх величезний масив, контролюються впливовими рекламодавцями та урядом і становлять єдину індустрію ілюзорної свідомості, що тримається на міфах [8].

Завдання ЗМК створювати масові настрої та формувати суспільну думку з приводу тих чи інших ідей, створювати те суспільне тло, яке дозволить кожному громадянину зреалізувати своє „я”. Пригадується, як радянські громадяни, під впливом і ЗМІ і всієї пропагандистської машини, свято вірили в непереможність комуністичної ідеології, у те, що радянська людина – найвільніша у світі, а вони у тій же Америці, Англії, Франції, одурманені правлячою елітою, невольні у своїх поглядах, поведінці, бо все там продається й купується, і совість теж. І тільки з розпадом СРСР зрозуміли, що жили в ілюзорному, міфічному світі, створюваному тими ж газетами, радіо, телебаченням. Будь-яка ідея, найпрекрасніша, яка зводиться до абсолюту і розкручується ЗМК як панацея від усіх бід, є

міфічна ідея!

Слушним в цьому випадку є застереження професора В.Шкляра: „Сучасна журналістика стрімко втрачає національне обличчя, впроваджує у свідомість аудиторії „посередні” стереотипи масової свідомості й поведінки. Усе подається під гаслом „загальнолюдських цінностей”. Процес ідентифікації журналістики і суспільства пов’язаний з наявністю державної національної ідеї, зрозумілої ідеології. У XX ст. радянської влади – партійність, а сьогодні вакуум.

Мабуть, найсерйозніше питання, що з’являється при постановці проблеми ідентичності ЗМІ й суспільства, пов’язане з культурною традицією, ментальністю народу. Саме тут сталися найбільші втрати: замість колективності, „соборності” – індивідуалізм, наполегливо впроваджується ідея збагачення як мети існування” [5; 251].

Транспортування ідей можливе на основі існуючих у суспільстві-споживачеві потреб на такі ідеї: пострадянському просторові ідея вільної людини необхідна, бо вона руйнує стару масову культуру, свідомість та психологію, що трималася на ідеї колективізму та братерства. У той же час для західного світу, індивідуалізованого, масова свідомість якого вже обтяжена ідеєю індивідуальної свободи, благодатною є ідея громадянського суспільства, ідея, якою радянські народи хворіли майже 70 років. У цій ситуації залишається лише пожартувати словами М.Жванецького, який казав: що з людиною не роби, а вона настійно повзе на цвинтар. Так і зі ЗМК, що з ними не роби, як їх не облагороджуй, все одно не вдасться уникнути законів існування маси, масової комунікації, масової психології. За таких умов найщиріші, найдемократичніші принципи журналістики в результаті можуть постати найвишуканішими, найвродливішими формами сугестії – формами маніпуляції свідомістю мас. Тому відверта щодо своїх позицій і методів журналістика є найбільш довірливою і найбільш доступною та зрозумілою системою впливу. У цьому зв’язку відверта пропагандистська радянська журналістика – то можуть бути лише ягідки у порівнянні з можливою вишуканою щодо прихованої маніпулятивності вільною й незалежною пресою.

У визначеннях радянського періоду обов’язково буде вказівка на адресата масового спілкування з точки зору ідеологічної інтерпретації. Так, „Философский словарь” передбачає: „Масова комунікація – процес поширення інформації... за допомогою технічних засобів (преса, радіо, кінематограф, телебачення) на кількісно більші, розпорошені аудиторії... Метою діяльності більшості західних соціологів і соціальних психологів є вивчення впливу ЗМК на аудиторію, визначення ступеня зміни переконань під впливом пропаганди. В умовах соціалістичного суспільства предметом вивчення є структура, спектр запитів, потреб аудиторії і ступінь її реалізації, задоволення ЗМК. Із завдань дослідників постає різниця між буржуазною та соціалістичною комунікацією: буржуазна масова комунікація розглядається як механізм впливу на аудиторію, майже маніпуляції нею; соціалістична – як процес опосередкованого впливу через потреби людські, де аудиторія є активним суб’єктом спілкування”.

Масова комунікація є не тільки процесом спілкування з масами, скільки процесом масифікації (або демасифікації) людей, тобто процесом створення чи руйнування маси. З цього погляду її й варто розглядати як постійно створюване чи зникаюче явище, що перебуває на стадії формування та розпаду, тобто динаміці. Відповідно ЗМК чи ЗМІ мають справу не так із кінцевим результатом (сформованою масою), як із масою в процесі її становлення або зникнення. Скажімо, маса, що формується, є активним явищем і реальним суб’єктом процесу спілкування в тому розумінні, що її формування залежить від неї ж самої і від тих характеристик, які активізовані ЗМК. Масова комунікація завжди прагне до свого результату – сформованої маси, готової до певних проявів. У цій ситуації „загравання” ЗМК з масою як суб’єктом спілкування – є вигідною тактичною позицією, але насправді, виходячи з завдань масової комунікації, маса стратегічно, завжди є об’єктом впливу, інакше ЗМК не зможуть виконувати своєї функції на створення масової психології, масової культури, якщо технологічно і стратегічно адресат спілкування буде вважатися абсолютно непіддатливою, „непокірною” аудиторією – суб’єктом, який сам визначає, яким йому бути. Суб’єктно-

суб'єктний підхід дозволяє професіоналам із питань масової комунікації, використовуючи реальні знання про „непокірність” мас, на їх основі вибудовувати технології впливу на об'єкт професійної діяльності. Такий підхід є більш перспективним, ніж уявлення про масову комунікацію як процес прямої дії, а уявлення про масу як про застиглу, нерухому аудиторію, яка нібито змінюється тільки під дією стовідсотково ефективного впливу мовця, а ні в якому разі не від внутрішніх якостей самої ж аудиторії. В цьому плані відвертим і правдоподібним були визначення масової комунікації, зроблені ще в радянські часи. „Масова комунікація – систематичне розповсюдження повідомлень (через пресу, радіо, телебачення, кіно, звукозапис, відеозапис) з метою утвердження духовних цінностей даного суспільства і здійснення ідеологічного, політичного, економічного або організаційного впливу на оцінки, думки і поведінку людей. Характер і мета масової комунікації як засобу ідейно-політичної боротьби, керування пропаганди, поширення культури, реклами визначаються соціальною природою суспільства” [6; 112].

У визначенні подано збірне поняття „люди” як адресат масового спілкування, тотожне масі; показано мету масового спілкування – формування суспільних думок, оцінок, думок, настроїв та масової поведінки. У цій частині визначення не ідеологізоване, бо не протиставлено буржуазний і соціалістичний підходи до явища, проте коректно сказано про зумовленість характеру і мети масового спілкування соціальною природою суспільства.

У контексті розмежування маси – об'єкта і маси суб'єкта в останні роки помічено розмежування ЗМІ і ЗМК... „У працях сучасних українських і російських авторів традиційно ще з часів СРСР уживається поняття „засоби масової інформації”... зміст якого більш вузький, оскільки воно передбачає лише „інформування” з боку держави пасивної аудиторії... Тенденцію до розширення активності громадськості в сучасному суспільстві краще передає поняття „засоби масової комунікації”, оскільки комунікація передбачає не монологічне інформування, а діалог держави і суспільства, влади та масової аудиторії ЗМК” [8; 287]. У суспільно-політичному контексті нашої держави таке зауваження доречне, проте розмежування здається нам недоречним у загальнотеоретичному плані. По-перше. Чому це інформування передбачає наявність тільки пасивної аудиторії, а хіба активна аудиторія не може бути інформованою? По-друге. Діалог між владою і громадою може бути, якщо громада є структурованим, організованим явищем. Та діалог влади і масової аудиторії ЗМК як незібраної, розпорошеної, неструктурованої маси, але незвичайного соціального суб'єкта – навряд чи можливий! Спілкування з масами – це все одно гол в одні ворота! Воно монологічне (може бути лише імітація спілкування з народом через контактні програми, листування з читачами). Як ми вже зауважили, стратегічно й технологічно маса завжди є об'єктом для мас-медіа, хоч із раціональної точки зору професіональні комунікатори розглядають масу у вигляді активної аудиторії, що відбивається на тактиці подачі інформації, організації процесу спілкування (наприклад, прямі ефіри як імітація спілкування з „народом”, а фактично, соціологічної й статистичної точки зору, з конкретними особами, що потелефонували в студію). І активна й пасивна громадськість однаково потрапляють під інформування, тобто інформаційний вплив ЗМІ, різниця лише в технологіях, методах, тактиці подачі інформації. Річ тут в іншому. Під ЗМІ розуміємо ті ЗМК, які окрім забезпечення функції спілкування (комунікації), здатні ще й інформувати (преса, радіомовлення, телебачення і т.д.), бо то є лише засоби передачі інформації, а не інформування. ЗМІ – це такий ЗМК, який виготовлено за певною технологією у редакційному колективі як самостійний засіб перенесення інформації у друкованій або аудіовізуальній формі та пов'язаний з діяльністю журналістів і журналістикою як сферою продукування масово інформаційних продуктів. Під ЗМК розуміємо будь-який засіб для забезпечення масового спілкування, в тому числі й ЗМІ. Те, що за ЗМІ помітна функція прямого впливу, а не демократичного обміну думками між співбесідниками, це не недолік радянської ідеології, а природна для масового спілкування функція ЗМІ – забезпечити суб'єктно-об'єктні стосунки між мовцем та масовою аудиторією з метою впливу на об'єкт у контексті масової культури, масової психології, поведінки і т.д. Доречно згадати думку

засновника однієї з теорій масової комунікації Г.Тарда в інтерпретації: „Є така помилкова думка, що розвиток засобів комунікації веде до більшого демократизму та до більш масової участі населення у соціальному житті суспільства. Але це не зовсім так. Повернемося на багато тисячоліть назад, коли розмова займала головне місце у формуванні думок людей. Саме тоді, люди розмовляли віч-на-віч, обмінювалися ідеями, ставили запитання та відповідали на них. Вони знаходилися у рівному положенні і кожен з них однаково впливав один на одного. У сучасному суспільстві кожен залишається один на один із газетою, телебаченням, радіо і однаково реагує на їх повідомлення та впливи. Тобто, відносини взаємності співрозмовників перетворюються на відносини невзаємності між читачем, слухачем, глядачем з одного боку, та мас-медіа – з іншого. Людина може дивитися, слухати, але не має заперечити або просто спитати (виключенням тут є так звані інтерактивні передачі, які стали популярними в останній час)” [5; 321].

Інтерес до масової аудиторії виник із самого початку науки про масову комунікацію ще на першому етапі її існування (від початку XX ст. до кінця 30-х років). Така увага до масової аудиторії була в соціологічно-психологічних працях та базувалася на емпіриці, особливо на успішних результатах пропагандистського впливу мас-медіа під час Першої Світової війни.

Другий етап розвитку науки про масову комунікацію (40 – початок 60-х років) посилює зацікавлення учених масами, як об’єктом впливу і разом із тим змінює уявлення про маси як пасивну аудиторію, від якої залежить ефект впливу ЗМК на людей. Країною розквіту теорії масової комунікації стали США, де відкривалися школи журналізму, або як їх називали школи, факультети масової комунікації, де обов’язковим є вивчення масового спілкування.

На початку 50-х років увага „комунікаційної еліти” США, що працювала у найпотужніших університетських центрах масової комунікації, була прикута до впливу мас-медіа на зарубіжну аудиторію під час „холодної війни”, а пізніше – впливу американських ЗМК на країни третього світу. Подібні дослідницькі програми визначаються, контролюються і фінансуються урядом, окремими інститутами державної влади і низкою фондів. Масовокомунікаційні дослідження в США розглядалися як знаряддя для соціального менеджменту та як зброя в соціальному конфлікті. Основою теоретичного підходу до масової комунікації в цей час було уявлення про медіа-ефекти, які демонструвала масова аудиторія в результаті медіа-впливу. Це уявлення трималося на інтересі до аудиторії та рівня її задоволення ЗМК, оскільки вважалося, що самі ЗМК неефективно впливають на масу і виконують не стільки роль мовця, стільки дійової особи в середині організованого чимось (більш соціально важливим суб’єктом) комунікаційного процесу.

Якщо на першому етапі формування теорії масової комунікації вчених цікавило як ЗМІ маніпулюють аудиторією, то на другому етапі „виявився інтерес до того, як сама аудиторія оцінює комунікацію”, яких впливів вона зазнає попри свою активну позицію щодо ЗМК та як ефективно зорганізувати масову комунікацію для отримання медіа-ефектів. Дослідники активно працювали над низкою питань щодо впливовості дій масової комунікації.

Третій етап у розвитку теорії масової комунікації (друга половина 60 – кінець 70-х років, період могутнього розвитку телебачення) позначився активною організацією досліджень, присвячених впливам телебачення на масову аудиторію, „його ролі у визначенні соціальної реальності та формуванні соціальних норм. Визначними на цей час були праці англійського вченого Дж.Д.Голлорана, присвячені впливу телебачення на зростання жорстокості та злочинності (зокрема підліткової); а також видані в співавторстві за його редакцією дослідження, присвячені ефектам впливу на аудиторію, що справляв на неї показ демонстрацій... Зростав інтерес до студії ефектів телебачення як могутнього чинника під час кампаній – політичних і рекламних...” [8; 201].

Розуміючи залежність медіа-впливу та медіа-ефектів, які спрямовують ЗМК на масову аудиторію, від її потреб, бажань, позицій, стану, дослідники масової комунікації все більше почали зорієнтовувати свої розвідки, особливо у сфері політичної комунікації, на вивчення ефектів впливу політичних повідомлень на аудиторію залежно від її потреб та бажань. Цей підхід особливо плідно розвивався в рамках теорії використань та винагород, яка активно

розвивалася в 70-х роках на основі теорії прямого впливу. Прибічники теорії використань та винагород стверджували, „люди активно використовують мас-медіа для задоволення людських потреб... не досить просто визнати межі впливу мас-медіа, щоб наблизитися до реальності, слід враховувати такий активний чинник, як поведінка аудиторії. Замість запитувати, що робить мас-медіа з людьми, прихильники теорії використань та задоволень поставили питання навпаки: „Що роблять люди з мас-медіа?” Питання вирішувалося просто: для впливу на маси треба враховувати побажання аудиторії, її потреби, тобто іти від людей, тоді люди віритимуть мас-медіа, оскільки їхні сподівання будуть співзвучними пропозиціям ЗМІ. Таким чином, у цей час було сформоване поняття про масову аудиторію як активну масу, від якої залежать медіа-ефекти. Тоді ж зростають громадські рухи, виникають неурядові організації „за екологію ефіру” та „екологію культури”, метою яких є очищення ефіру від програм низького змісту та антигуманної спрямованості. У Великобританії такою організацією є „національна асоціація глядачів і слухачів”, що займається аналізом становища у вітчизняних ЗМІ.

Четвертий, новітній етап розвитку теорії масової комунікації (з 80-х років) позначений зростанням кількості робіт, присвячених вивченню аудиторії ЗМК, її соціальних структур. Історія вивчення масової комунікації з усією очевидністю ілюструє в тій чи іншій формі постановку дослідниками питання про ЗМК як інструменту впливу на маси. Вони виступають обов'язковим адресатом медіа-впливів; через вивчення реакцій мас на ці впливи й визначаються медіа-ефекти.

ЗМК стають ніби інструментом так званої телепатії, коли люди починають однаково думати та почувати. „...Ці люди збираються разом, відбувається диво: велика кількість анонімних індивідів, які ніколи не бачили та не знали один одного, охоплюються тією ж самою емоцією та ідеєю, реагують на одну й ту ж музику або гасло, одним словом, перетворюються на єдину колективну істоту” [8; 291]. Бути адресатом „соціальної телепатії” впливає з самої природи мас як несвідомого та ірраціонального гурту. Врешті-решт маса існує не для того, щоб раціонально, толерантно шукати істину, вона є динамічним соціально-психологічним утворенням, яке за своїм призначенням має йти на штурм, робити революції, перевороти, включатися у боротьбу, змінювати лад, а по суті бути інструментом великих маніпуляцій та маніпуляторів. Інше питання, смисли і мету активності мас, які визначаються кимось, хто спрямовує їх на „боротьбу”, „адже маса не має мети, не має зиску або втрат. Маса має насамперед емоційно-афективний стан, який змінює все. Часи вуличних натовпів, що збиралися біля радіоприймача на стовпі минули. Сучасні ЗМК майже не виконують функції безпосереднього впливу на сформовану масу як вожді, лідери, вожаки. Їм залишилася для справи більш тонка функція – формування маси зі „свідомих та розумних індивідів”, маси, яка буде готовою йти за справжніми лідерами.

У класичній теорії масової комунікації Г.Тард показав історію масової комунікації, онтологічний розвиток ЗМК, виходячи з міркування, що прототипом масового спілкування стала розмова у звичайній, природній комунікації. „З моменту народження преси засоби комунікації набувають значення масових. Це призводить до таких головних тенденцій. По-перше, радикально змінюється роль розмови у створенні суспільної думки. До масового суспільства розмова між людьми була в цьому контексті провідною формою спілкування. З появою преси ідеї та почуття циркулюють та проникають у все більш широкі кола. Крім того, газета та книга передає їх все далі та скоріше. З появою масового суспільства преса стає первісною основою формування думок”, вважає Тард. Він також робить цікаве зауваження: преса не безпосередньо створює думки. Преса стимулює та визначає зміст й напрям розмов, які, в свою чергу, створюють необхідні думки та почуття людей. Але модальність останніх залежить від модальності друкованої інформації. „Достатньо одного руху пера, щоб привести до руху мільйони язиків, – писав Тард. Таким чином, у діях масової комунікації можна виділити два етапи. Один із них характеризується рухом інформації від преси до групи людей. Другий – йде з середини цих груп, де кожен підпадає під вплив інших індивідів, коли обговорює з ними отриману інформацію. Результатом цих дій буде зміна

думок та поведінки людей, що обумовлено дією колективного навіювання. Звідси висновок: вплив мас-медіа не є ефективним на рівні окремої людини. Вони не змінюють (чи майже не змінюють) ні її думок, ні її установок. Проте, коли інформація з мас-медіа проникає до первинних груп (сім'я, суспільство, коло друзів тощо), то через міжособистісні обговорення, вона починає значно впливати на людину. Як бачимо, хати-читальні на зорі радянської влади були не марними, вони виконували свою функцію, забезпечували більш ефективний вплив ЗМК на масу. В цьому випадку є доречним процитувати думку Д.Ольшанського, що “масова комунікація – нове, особливе середовище формування, поширення і функціонування різних зразків сприймання, мислення і поведінки, через засвоєння яких відбувається відтворення „маси”... У контексті психології мас основною стратегічною функцією масової комунікації як раз і є формування масової психології, формування маси як суб'єкта соціальної дії...” [7; 164].

Таким чином, масова комунікація розглядається як природне середовище масифікації людей, тобто втягування їх у масову культуру через прищеплення стереотипів масової поведінки, формування масових настроїв. Роль мас у цьому зв'язку очевидна – бути носієм масової свідомості, психології, настроїв, суспільної думки. При цьому маси розглядаються, як активний соціально-психологічний суб'єкт, який у процесі свого формування намагається протистояти медіа-впливам, а в стані своєї активності здатний до різного роду поведінкових актив. Протистояння мас ЗМК ускладнює їхню роботу, але вони не можуть добровільно відмовитися від функції масифікації, оскільки ЗМК неперестають бути масовими.

Джерельні приписи

1. Багиров Е.Г. Очерки теории телевидения / Е.Г. Багиров. – М.: Искусство, 1968. – 151 с.
2. Боров В.Ю. Культура и массовая коммуникация / В.Ю. Боров, А.В. Коваленко. – М., 1986.
3. Зернецька О.В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини / О.В. Зернецька. – К.: Освіта, 1999.
4. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием / С.Г. Кара-Мурза. – К.: Оріони, 2000.
5. Кара-Мурза С.Г. Власть манипуляции / С.Г. Кара-Мурза. – М.: Академический Проект, 2007. – 384 с.
6. Кузнецов Г.В. Журналист на экране / Г.В. Кузнецов. – М.: Искусство, 1985. – 208 с.
7. Ольшанский Д.В. Психология масс / Д.В. Ольшанский. – СПб: Питер, 2001.
8. Ярошевский М.Г. Охлотелесуггестия / М.Г. Ярошевский // Реклама, внушение и манипуляция. – М.: БАХРА-М, 2001. – С. 286-294.

Резюме

Розглядається проблема масової комунікації як природного середовища „масифікації” людей, тобто втягування їх у масову культуру через прищеплення стереотипів масової поведінки, формування масових настроїв. Роль телебачення цьому зв'язку очевидна – бути носієм суспільної думки, масової свідомості, психології, настроїв.

Ключові слова: масова комунікація, масова культура, комунікація і культурне домінування, медіа-вплив.

Summary

„In the article „People as the recipient of mass communication” are considered the topic of mass communication as a natural environment of „masyfikatsiti” people, that is dragging them into mass culture through engraft certain stereotypes of behavior, formulation a mass bias. The role of television in this connection is obvious – to be the bearer of public opinion, mass consciousness, psychology, sentiment.

Key words: mass communication, mass culture, communication and cultural domination, media influence, cultural pluralism.

PUBLIC RELATIONS ЯК ІНСТРУМЕНТ МУЗЕЙНОЇ ПРАКТИКИ

Необхідність технологічної модернізації сучасних вітчизняних музеїв обумовлена суттєвим ускладненням умов їх функціонування. Диверсифікація соціокультурного середовища, поява нових аспектів взаємодії музеїв з органами управління, соціальними групами, організаціями, установами, формування з деякими із них достатньо складних партнерських, а іноді конкурентних взаємовідносин, міжпрофесійні і міжмузейні комунікаційні проблеми, загострення дефіциту фінансових ресурсів – все це поставило перед музеями нові завдання, без розв'язання яких майбутнє цих інститутів соціокультурної сфери уявляється вельми проблематичним.

Серед науковців, які досліджують Public Relations, тих, які розглядають ці питання в комерційних структурах, – більшість. Досліджуючи поставлені в статті проблеми, ми спиралися на ідеї російських авторів, наукові інтереси яких пов'язані з PR у музейних закладах (О.Даршт, С.Зуєв, Н.Павлова). На основі наукових видань, що містять матеріали з теоретико-прикладної моделі PR у некомерційному секторі (Скотт М. Катліп, Аллен Х. Сентер, Глен М.Брум; Т.Абанкіна, В.Ачкасова, Л.Володіна) виявлено низку теоретичних положень, адаптованих і до музейної практики.

За радянських часів відвідування музеїв було спланованим, ініціювалося підприємствами і організаціями як захід для співробітників з метою „підвищення культурного рівня”. Подібна тенденція хоча й мала недоліки, однак, сприяла формуванню „звички” відвідувати музеї. На сьогоднішній день, за результатами соціологічних опитувань, проведених Українським центром культурних досліджень, серед респондентів лише 10% відвідують музеї в умовах свого вільного часу [2; 4]. Це є свідченням того, що музеї не відповідають запитам відвідувачів. Звідси і відповідне ставлення населення до музейних установ.

Домінуючою категорією відвідувачів вітчизняних музеїв в умовах сьогодення залишаються туристи¹. Музейні працівники поступово усвідомлюють, що повинні мати постійних партнерів серед місцевого населення. Крім того, для успішного функціонування будь-якої структури необхідно враховувати думку і настрої як своїх власних співробітників, так і зовнішнє оточення. Встановлення оперативних двосторонніх зв'язків між музеєм і відвідувачами (тобто комунікації) потребують спеціальних технологій. Такими технологіями й володіє Public Relations.

В Україні PR з'являється на початку 90-х років XX століття, як наслідок демократичних змін у країні. Більшість служб, діяльність яких спрямована на зміну громадської думки, активно створюється в приватному секторі, апараті державної влади, а за спрямуванням характеру діяльності – домінують фінансові, політичні та урядові PR. Опанування технологіями зв'язків із громадськістю в закладах культури відбувається пізніше. Не заглиблюючись в історію питання, зазначимо, що за радянської доби існували свої технології впливу на громадську думку і заклади культури мали для цього досить потужний інструментарій. Чому ж сьогодні, коли демократія призвела до збільшення кількості каналів комунікації і при існуванні попереднього досвіду маніпулювання думкою, вітчизняні заклади культури (в т.ч. і музеї) залишаються осторонь від застосування у своїй діяльності PR-технологій?

Аналізуючи досвід пострадянських країн, російські вчені Е.Кондратьєв та Р.Абрамов зазначають, що PR виходить на провідні позиції, коли зростає роль суспільства. В нашому минулому і частково у сьогоденні дві гілки побудови сучасного світу – держава і суспільство – були не рівнозначно розвинуті. Якщо в західних країнах більш сильним компонентом виявляється суспільство, то в країнах колишнього СРСР суспільство скоріше виглядає як

породження держави [4; 42-43]. У зв'язку з цим, українським музеям слід подолати існуючий стереотип, що кошти на все повинна виділяти держава².

У науковій літературі з питань Public Relations відзначається розмежування PR-практик на бізнес і промисловість; уряд і політику; некомерційний сектор (Скотт М. Катліп, Аллен Х. Сентер, Глен М. Брум; Т. Абанкіна, В. Ачкасова, Л. Володіна та ін.). При з'ясуванні сутності PR у музейній практиці будемо спиратися на його визначення як для суб'єктів некомерційного сектору, яке наводить російський автор Т. Абанкіна [1]. Тобто – це управлінська діяльність, спрямована на встановлення взаємовигідних гармонійних відносин між музеєм і громадськістю, від якої залежить успіх функціонування музею.

PR-технології безперечно належать до соціальних, оскільки це система методів, способів і прийомів, що застосовуються для цілеспрямованого впливу на суспільні явища або процеси [5; 333]. Їхня реалізація у музеї передбачає, в першу чергу, розробку PR-стратегії, оскільки для зміни думки громадськості потрібен певний час. Потрібні і знання з методики розробки PR-акцій з урахуванням соціально-культурних та економічних перспектив конкретного музею, навички з розробки організаційного плану підготовки і проведення різних PR-форм (прес-конференції, презентації, конкурси, фестивалі тощо), а також досвід складання прес-релізів, повідомлень для преси і т.д.

Вітчизняні музейні працівники, що мають класичну музеєзнавчу освіту, навряд чи зможуть здійснити вище зазначені дії. Для цього повинні бути задіяні спеціально підготовлені фахівці, а в структуру музею внесені певні зміни – створення нових підрозділів, зокрема – PR-служб. Саме вони покликані стати посередниками в рекламуванні музейного продукту, адресованого публіці, пояснюючи відвідувачам, що музей іде назустріч їхнім вимогам і побажанням.

Під музейним продуктом розуміють комплекс основних та додаткових музейних послуг, тобто все те, що можна запропонувати відвідувачам музею, музейний продукт повинен відрізнятися своєю унікальністю та індивідуальністю, формуватися стандартними та аттракційними експозиціями [6].

PR-діяльність поділяється на внутрішню і зовнішню. Механізм побудови другої в музеї ґрунтується на основі уніфікованої теоретичної моделі [4; 46]. Однак враховуючи специфіку музейної практики, його можна представити таким чином:

(музей > PR-спеціаліст) > комунікаційний канал > бар'єри > цільова аудиторія

У даному разі „PR-спеціаліст” входить до складу відповідного структурного підрозділу музею. Особливої уваги потребує цільова аудиторія, оскільки вона визначає різноплановість комунікаційних потоків. Її можна розподілити на такі категорії:

- **„Споживачі”** – одержувачі музейних послуг. Тут можна виділити *підгрупу основну*, думка і підтримка якої є вирішальною для реалізації проекту і *другорядну* (їхня не вирішальна, хоча має бути врахованою);

- **„Влада”** – ті, від кого залежить ухвалення рішень різних рівнів, у залежності від масштабу програми (Національна рада з питань культури і духовності при Президенті України, Міністерство культури і туризму України, Міністерство освіти та науки України, міські (обласні) управління культури, міська (обласна, районна) державна адміністрація і т.д.);

- **„Партнери”** – інші музеї та інститути соціокультурної сфери, підприємства, організації, що мають споріднені інтереси і близьку за змістом діяльність;

- **„Спонсори”** – благодійні фонди (як вітчизняні, так і зарубіжні), комерційні структури, окремі особи, готові надати безповоротну допомогу;

- **„Населення”** – люди, що мешкають у полі діяльності музею, оскільки це потенційна категорія, яка з часом може поповнити цільову аудиторію „споживачів”.

Категорія „Споживачі” диференціюється за:

- віком (дошкільнята; діти молодшого шкільного віку; підлітки; молодь шкільного віку; дорослі особи, яким не виповнилося 30 років; „зріла група”, старша доросла група);

- за соціальним статусом (студентство, службовці, робітники, селяни, підприємці, митці, науковці тощо; або працюючі та безробітні; або за сімейним станом);
- конфесійною ознакою та ставленням до релігії;
- національністю.

Практика сучасних музеїв свідчить про те, що музейну аудиторію можуть складати всі зазначені диференційні групи. Тому PR–проекти музеїв по можливості мають бути спрямованими на якомога більшу кількість груп.

До категорії музейних „Партнерів” можуть входити інші заклади культури (особливо клубного типу, центри дозвілля), освітні установи, туристичні організації, театри, кінотеатри, громадські об’єднання і т.д. Головне – зацікавити через пропозицію розробки взаємовигідних проектів. Наприклад, спільними зусиллями театру і музею можуть здійснюватися театральні постановки у музейному середовищі, розраховані на різні соціально-демографічні групи. При підключенні туристичних фірм – вони можуть бути цікавими і для туристів. Подібні дитячі вистави зацікавляють освітні заклади.

Особливий інтерес для музейних установ у пошуку потенційних партнерів становлять вищі навчальні заклади культурно-мистецького спрямування. Організація і проведення всіх видів практик і практичних занять із професійно-орієнтованих навчальних дисциплін для студентів спеціальностей „Культурологія”, „Музейна справа та охорона пам’яток”, „Менеджмент соціально-культурної сфери”, „Реклама та зв’язки з громадськістю” може стати поштовхом для ініціювання і втілення нових творчих ідей.

У залежності від мети некомерційної організації (НКО) використовуються різні інструменти зв’язків із громадськістю. Одним із найбільш ефективних PR-інструментів НКО вважаються добровольці (волонтери), оскільки вони відчують свою причетність до розв’язання конкретних проблем і активно розповсюджують близькі їм ідеї [5; 133]. Досвід зарубіжних музеїв (здебільшого Західної Європи, США, Японії, Росії) засвідчує, що залучення окремих людей до участі в організації діяльності музеїв значно розширює зміст діяльності даних соціокультурних закладів. У зв’язку з цим, виникає потреба зосередити свою увагу на „друзях музею” та добровольцях (волонтерах).

„Друзі музею” виступають своєрідними послами, посередниками між широкою публікою та музейними працівниками. Вони роблять музеї більш гостинними, виступаючи ініціаторами необхідних змін, а також проявляють максимальну винахідливість у подоланні труднощів у за ангажуванні нових „друзів музею” з кола особистих друзів.

Взаємодія музею із добровольцями будується, виходячи із інтересів добровольців. У зв’язку з цим, зарубіжні музеї намагаються знаходити і застосовувати найбільш ефективні способи „використання” добровольців. Багато добровільних працівників є професіоналами в певній сфері, які, працюючи в музеї, намагаються використовувати свій досвід і знання. Вони хочуть проявити себе найкращим чином. Тому доцільно запропонувати добровольцю таку роботу, яка була б цікавою для нього. За статистикою, частіше всього бажання працювати добровільно виявляють пенсіонери, студенти, жінки-домогосподарки тощо. Сьогодні вони відіграють вагомий роль у функціонуванні зарубіжних соціокультурних інституцій. Вони працюють у музейних магазинах, довідкових бюро, приймають відвідувачів, проводять кампанії зі збору коштів для музею, навіть проводять екскурсії. Велику допомогу музеям надають добровольці у вихідні дні.

Отже, за умови прояву ініціативи з боку музейних працівників вітчизняні музеї мають достатньо перспектив для розширення своїх партнерських зв’язків. Завершуючи думку словами О.Даршт, зазначимо: знати своїх споживачів і своїх потенційних партнерів – безперечно важлива умова соціальної та економічної успішності музею, який став на шлях розробки маркетингових стратегій і технологій [3; 18].

Оскільки в структурі цільової аудиторії зовнішньої PR-діяльності музею зазначено „Владу”, важливо продумувати тактику поведінки і з цією категорією: переконувати, що музейні заклади – не конкуренти, а соціальні партнери; виявляти свою фаховість; доводити,

що музейні проекти соціокультурного спрямування допомагають владі розв'язувати ту чи іншу проблему.

Однією з можливих форм співпраці з владою є ініціювання музеями проведення власних конкурсів. Для підвищення „ефекту” такої співпраці у складі ініціативної групи може об'єднуватися багато музеїв. При позитивному вирішенні питання участь у конкурсі беруть всі бажаючі, презентуючи свої проекти.

На українському приватному сайті Museum³ розміщено інформацію про соціальний проект „Музеї – для інвалідів”, представлений Катковою Тетяною на конкурс „Новітній інтелект” [7]. Проект безперечно важливий, в першу чергу, для людей з обмеженими можливостями, і звичайно для вітчизняних музеїв. Такі проекти можуть бути зразком того, коли ідея, пов'язана з музейною практикою, може ініціюватися однією особою. На жаль із поданої на сайті інформації не зовсім зрозуміло характер конкурсу і хто його проводить. Однак не залежно від результату подібні ідеї заслуговують на підтримку і подальшу розробку. Навколо таких проектів спочатку мають бути об'єднані зусилля багатьох вітчизняних музеїв, а потім спрямовані на владні структури.

Підтримку у просуванні різного роду музейних проектів, які стимулюють розвиток музейної справи, може здійснювати Всеукраїнська асоціація музеїв (ВУАМ), створена у квітні 2004 року. Це недержавна, неполітична, неприбуткова всеукраїнська громадська організація. На добровільних засадах Асоціація об'єднує за спільними інтересами працівників музеїв, музеїв-заповідників, заповідників, наукових та навчальних закладів, інших установ та організацій, що здійснюють свою діяльність у галузі музейної справи, наукових працівників, музеєзнавців-аматорів та інших громадян України. Членами ВУАМ є 7 заповідників, 22 музеї, 1 галерея. Для інформування про свою діяльність використовуються інтернет-комунікації. Однак слід зазначити, що результати, представлені на форумі сайту Асоціації, не втішні. Серед 47 зареєстрованих учасників для обговорення запропоновано 4 теми, складено 6 повідомлень⁴ [8].

Наявність у структурі цільової аудиторії PR-діяльності такої категорії, як „Спонсори”, обумовлена фінансово-економічними аспектами функціонування сучасних вітчизняних музеїв. Фандрейзинг, спонсорство, патронаж, благодійність, гранти – процеси, відомі у практиці зарубіжних музеїв. На жаль для вітчизняних, у більшості випадків – лише теоретично.

Так, фандрейзинг, як цілеспрямований системний пошук спонсорських або інших коштів для здійснення соціально значущих проектів і підтримки певних інститутів, має свої принципи планування та проведення, а спонсорство, патронаж, благодійність – форми, через які він реалізується. В спеціальній літературі надається чітке розмежування зазначених понять, хоча за своєю природою вони дуже близькі [5; 131]. До основних принципів планування фондрейзингової компанії відносять:

- ✓ етап її планування починається за кілька місяців до початку збору коштів;
- ✓ процес планування дотримується чіткої послідовності дій:
 - аналіз власної діяльності закладу;
 - постановка мети (має бути конкретно, привабливою і уявлятися як невідкладна за своїм значенням);
 - пошук „донорів”;
 - прогнозування вірогідності їхньої участі у проекті.

На етапі проведення компанії найскладнішим виявляється переконати „донорів” стати спонсорами. У зв'язку з цим, завдання фандрейзера – стимулювати мотивацію потенційного спонсора через роз'яснення позитивних наслідків і перспектив, які очікують його в результаті згоди. Крім того, необхідно залучати засоби масової інформації як на етапі пошуку „донорів” (прискорюється процес), так і на етапі проведення самої компанії (посилюється мотивація спонсорів).

Внутрішня PR-діяльність музею спрямовується на створення позитивного мікроклімату у колективі. В полі зору тримаються такі спекти його діяльності, як етико-культурні,

планування і робота з персоналом по формуванню культурного середовища колективу. Створення позитивного іміджу колективу на основі внутрішнього резерву (професійність, доброзичливість музейних працівників).

На основі аналізу наукової, спеціальної літератури і матеріалів, що висвітлюють практичні дії сучасних музеїв, можна робити такі висновки:

1. Розв'язання завдань, поставлених перед сучасними вітчизняними музеями, пов'язано з необхідністю перегляду і модернізації багатьох сформованих за попередні роки методів, прийомів і способів музейної роботи, оновлення підходів до її організації і забезпечення необхідними ресурсами. Цілком очевидно є потреба у використанні методів маркетингу, розвитку спонсорства та впровадженні Public Relations як інструменту музейної практики.

2. Більшість сучасних вітчизняних і зарубіжних наукових праць у сфері Public Relations спрямовані на дослідження особливостей його застосування у сфері політики та бізнесу. Натомість соціально-культурна сфера потребує особливої уваги, оскільки виступає вагомим фактором, що формує духовне життя людини, міста, регіону, країни.

3. Для покращання оцінки діяльності вітчизняних музеїв з боку населення необхідно посилити (а в окремих випадках – розпочати) PR-діяльність музею через розробку і впровадження додаткових PR-компаній.

4. З метою підвищення ефективності музейної практики застосовувати маркетингові технології і пов'язані з ним соціологічні дослідження, що дозволяє виявити потреби населення і наскільки вони задовольняються музеями; звідси можливість вносити певні зміни та корективи у саму діяльність музеїв та здійснювати пошук нових джерел фінансування, що є досить важливим питанням у діяльності музеїв в умовах ринкових відносин.

5. При відсутності можливості створення спеціальних відділів зі зв'язків із громадськістю проводити для музейних працівників науково-методичні семінари, тренінги, присвячені питанням PR-діяльності музейних закладів у сучасних умовах.

Примітки

¹ Маються на увазі як туристи іноземні, так і учасники внутрішнього туризму.

² Сьогодні в Україні діє 437 музеїв; із них 383 перебувають у комунальній власності, 47 – у державній, 7 – у приватній.

³ <http://www.formuseum.info/index.php>

⁴ За результатами станом на листопад 2009 р.

Джерельні приписи

1. Абанкина Т.В. PR некоммерческой организации: теоретические основы современных PR-технологий и моделей коммуникации / Т.В. Абанкина // Музей будущего: Информационный менеджмент. – М., 2001. – С.168-191.

2. Бабенко Н.Б. Духовний світ молоді в сучасному українському суспільстві / Н.Б. Бабенко // VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва „Культурна трансформація сучасного українського суспільства”. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Частина II. – 4-5 червня 2009. – С. 3-5.

3. Даршт О.Э. Паблик рилейшнз в музее: техника успеха / О.Э. Даршт // Музей и новые технологии. Серия „На пути к музею XXI века” / Сост. и науч. ред. Н.А. Никишин. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – С. 14-24.

4. Кондратьев Э.В. Связи с общественностью: Учебное пособие для высшей школы / Э.В. Кондратьев, Р.Н. Абрамов / Под общ. ред. С.Д. Резника. – 3-е изд. – М.: Академический Проект, 2005. – С. 42-50.

5. Связи с общественностью как социальная инженерия / Под ред. В.А. Ачкасовой, Л.В. Володиной. – СПб.: Речь, 2005.

6. http://www.artmuseum.kr.ua/artm145-02_u.html

7. <http://www.formuseum.info/2008/12/30/print:page,1,katkova.html>

Резюме

Досліджуються особливості запровадження PR-технологій в сучасних музеях. Визначено механізм побудови зовнішньої PR-діяльності музею. Увага зосереджується на формах PR, що використовуються в роботі з різними аудиторіями. Доведено, що в системі технологічної модернізації сучасних вітчизняних музейних закладів Public Relations має бути невід'ємним інструментом музейної практики.

Ключові слова: Public Relations, музейний продукт, PR-технологія, зовнішня PR-діяльність, цільова аудиторія, партнери, фандрейзингова компанія.

Summary

Peculiarities of using of PR technologies are investigated in the article. It is very important to use Public Relations in the system of technological modernization in the modern museum institutions. The author pays special attention to such forms of PR which can be used with different purpose audiences.

Key words: museum product, PR-tekhnologi, having a special purpose audience, partners.

НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА РЕКЛАМИ

Реклама – складне явище культури, витоки якого сягають у стародавні часи. Особливої уваги серед науковців реклама набула у XIX-XX столітті. В сучасному світі вона є ключовим фактором будь-якої сфери (комерційної, культурної, політичної, соціальної) діяльності людини. Цим явищем цікавились економісти, маркетологи, філософи, мистецтвознавці, соціологи, психологи тощо.

Етимологія слова „реклама” походить від латинського дієслова „reclamo, reclamare” – вигукую, кричу; французького „reclamer” (гукати сокола на полюванні), англійського „to reclame” (звертати на себе увагу), що головним чином характеризує усну рекламу [1]. Дійсно, першими носіями реклами у древні часи були вуличні торгівці й глашатаї [2]. Латинський корінь слова „реклама” зберігся у деяких західноєвропейських мовах та завдяки французькому впливу укоренився у російській і українській. З часом у різних країнах з’явилися специфічні визначення реклами. Наприклад, у німецькій мові використовується слово „Werbung”, наближене до українського слова „вербувати”, тобто впливати на чийсь волю, поведінку. У XIX столітті в англійській мові для визначення „реклами” почали використовувати дієслово „advertise”, що означало повідомлення про щось [3]. Різні визначення слова „реклама” мають спільне значення, що актуальні і сьогодні – емоційний характер звернення; спроба вплинути на смак і поведінку; „завербувати”; схилити до дії; масовий характер; величезне поле розповсюдження; інформаційна насиченість.

Сфер застосування реклами так само багато, як і визначень її поняття (майже 2 тис.). У сучасному суспільстві реклама використовується в економіці (торгівля, виробництво); політиці (пропаганда, просування партійних діячів, кандидатів у виборці); сфері послуг (медицині, туризмі, побутові послуги); релігії (проповідування, збір пожертвувань); освіті (реклама навчальних закладів, курсів); охоплює загальносуспільні проблеми (охорона навколишнього середовища, наркоманія, алкоголізм) тощо.

Феномен реклами досліджувало чимало вчених різних галузей знань (економісти, психологи, філософи, культурологи, фізіологи, мистецтвознавці, соціологи, маркетологи та ін.). Перші праці з дослідження цього феномену з’явилися починаючи з XIX століття в США, Англії, Франції, Німеччині. Першими науковцями цієї проблематики вважають західних вчених Р.Вейла [3], А.Каллета [3-4]; Б.Кларка [5], Ф.Дж.Шлінка [5] та ін.

Рекламу досліджували й Ж.Бодрійяр [6], С.Бродбент [7], Дж.Робінсон [8], У.Еко [9-10], Р.Батра [11] Ф.Котлер [12], Амстронг Г. [13], П.Сміт [14] тощо.

Погляди українських та російських спеціалістів із реклами частіше всього збігаються з думками західних вчених у сфері рекламної діяльності. Серед них можна назвати російських фахівців: Т.Маслов [15], С.Боржук [15], Л.Ковалик [15], С.Гаркавенко [16], Т.Лук’янець [7] та ін. Серед вітчизняних відмітимо наукові розробки Н.Пліського [17], в яких увага приділялась виникненню та історії розвитку реклами, засобам рекламування. В радянські часи рекламу розглядали як засіб ідеологічної пропаганди (С.Загладіна [18], Б.Бродський [19], Д.Беклешов [20], В.Усов [21-22], Є.Васькін [22] та інші).

З переходом до ринкових відносин дослідження реклами суттєво змінились, що відображено у працях В.Музикант [23], Е.Ромат [24], Н.Алтухова [25], В.Демидів [26] та ін. Науковці розглядають рекламу як частину сучасного життя, повідомлення, процес комунікації, процес організації збуту; як економічний, соціальний процес, інформаційний, культурний, соціальний процес; як частину маркетингових комунікацій тощо.

Аналізуючи дослідження феномена реклами, основні його напрями умовно можна розподілити на групи. До першої відносять погляди на рекламу як на інформацію, що виступає у вигляді повідомлень, звернень, посилок. Саме такої точки зору дотримувалися А.Овруцький [27], частково Р.Барт [28], У.Еко [9], [10], Ж.Бодрійяр [6] та інші. А.Овруцький

у дослідженні „Анатомія рекламного образу” наводить таке тлумачення реклами: „Реклама – не персоніфіковане звернення, опосередковане засобами масової інформації, що, як правило, носить ціновий характер і має на меті створити позитивний образ об’єкту, що рекламується і сформує споживацькі мотиви” [27; 8-9].

До I групи можна віднести семіотичний підхід до реклами, а саме, коли феномен реклами розглядається як сукупність знаків. Серед дослідників, що дотримувалися таких поглядів, відзначимо роботи Р.Барта [28], У.Еко [9], [10] частково – Ж.Бодрійяра [6]. Вони мали дещо різні погляди, наприклад, Барт основну увагу приділяє конотаціям – додатковому змісту звернень до споглядачів; Бодрійяр звертає увагу на символічні навантаження речей, що рекламуються; Еко застосовує складну систему кодів для розшифрування реклами), але їх поєднував погляд на рекламу як на безоб’єктний та статичний простір, що існує ніби сам по собі.

До II групи віднесемо погляди на рекламу як засіб передачі інформації, тобто її комунікативну функцію. В даному випадку акцент робиться на рекламі як на діяльності зі створення, передачі рекламної інформації; діяльності, спрямованої на переконання реципієнта. Серед дослідників варто звернути увагу на роботи Ф.Котлера [12]; Ф.Джефкінса [29]; У.Уеллса, С.Моріарті Дж.Вернет [30]; С.Бродбента [7]; Ч.Сэндидиса, У.Фрайбургера, Д.Ротцолла [31]; К.Келлера [11]; К.Бове, У.Аренса [33]; С.Зімена, А.Бротта [34], Р.Картера [35] і багато інших західних науковців. Так, наприклад, класик реклами Ф.Котлер вважає, що реклама являє собою не особисті форми комунікації, що здійснюються шляхом залучення платних засобів поширення інформації, з чітко вказаним джерелом інформування [36; 429].

К.Бове („Современная реклама”) розуміє феномен реклами як не персоніфіковану передачу інформації, що зазвичай оплачена та має характер переконання про продукцію, послуги або ідеї відомих рекламодавців за допомогою різноманітних носіїв [33; 5].

С.Бродбент вважає в рекламі комунікативну функцію, яка інформує та спонукає споживачів: „Реклама – оплачувана форма звернення до групи людей з метою інформування або зміни їх купівельної поведінки” [7; 665].

До III групи поглядів на рекламу, як одну з частин маркетингової діяльності, спрямовану на просування товарів, що рекламуються, можна віднести дослідження російських науковців О.Саркісяна, О.Грузева, Г.Красовський [37], які вважають, що реклама є частиною маркетингу, його складовою; та українську дослідницю А.Старостіну [38], для якої реклама – складова частина рекламної діяльності.

Подібний підхід знайшов підтримку в авторів різних країн: німецький вчений Х.Швальбе [39]; американський автор, який керує рекламним агентством Д.Бернстайн [39]; французький рекламолог А.Дейян [40]; а також українські автори В.Герасимчук [41], Т.І. Лук’янець [7] та інші.

До IV групи відносять погляди, що розглядають рекламу як частину культури, тобто культурологічний підхід, який підтримують чимало науковців. Реклама впливає на смаки, поведінку споживача, формує його естетичні стандарти, вподобання, спосіб мислення, тобто впливає на розвиток людської культури взагалі. Серед прихильників такого погляду американський вчений Д.Мартін, який в дослідженні „Воспевая бренд” пише, що реклама є відображенням сучасної культури і лише найкраща реклама веде культуру вперед [39].

Відмінну думку розуміння ролі реклами в культурі відображено в роботі американського історика С.Фокса „Творцы зеркала”, де він стверджує, що в 1920-ті роки, реклама була головним чинником, який формувала американську культуру і мрію. З тих часів реклама скоріше функціонувала як дзеркало, ніж формувала думки та смаки споживачів. Вона скоріше реагувала на культуру, ніж створювала її [2].

Вплив реклами на культуру висловив і російський вчений у сфері соціології, психології та філософії реклами О.Феофанов у дослідженні сучасних технологій реклами „Реклама: новые технологии в России”. Він вважає, що реклама – вище досягнення культури, що складає значну частину т.з. „масової культури”, яка є найпопулярнішою. А масова культура, в розумінні соціолога – це культура і мистецтво, адаптоване до сфери дозвілля [42; 11].

Реклама, як і культура, проникає в усі сфери життя людини і відображується в її поведінці. Поведінка, культура, звички, спосіб життя – все це впливає на дії людини та спрямовує рекламну діяльність.

Рекламу як феномен культури визначають у своїх дослідженнях Ф.Котлер [36], [43], Г.Армстронг [43], Д.Сондерс [43], В.Вонг [43], враховуючи притаманні кожній культурі форми соціального ладу суспільства, наприклад, релігійні переконання, класову систему, звичаї, ритуали як характерний спосіб життя суспільства. Співвідношення культури і реклами намагаються аналізувати У.Уеллс, Дж.Бернет, С.Моріарті і вважають, що функція реклами у світі однакова, розрізняється лише форма, зміст повідомлення, зрозумілі лише певній групі. Тобто реклама враховує національно-культурні традиції, розбіжності між різними народами та країнами.

За період розвитку та становлення реклама, використовуючи надбання культури (живопис, театр, кіно, літературу) й новітні технологічні засоби прогресу (поліграфія, фотографія, телебачення, комп'ютерна графіка), перетворилась у могутній маніпуляційний інструмент для просування товарів і послуг, як підкреслює Оленіна О., досліджуючи рекламу як явище художньої культури, що досягло певного художнього рівня та почало впливати на культуру і знайшло відображення у сучасному мистецтві [44]. Також Оленіна О. аналізуючи рекламу як вид мистецтва, робить висновок, що реклама „органічно поєднує художні засоби та образні елементи різних видів мистецтва” [44]: кінематографії, скульптури, живопису, літератури, театру та ін. Реклама як певний вид мистецтва використовує надбання культури та створює новий образ, наділений художнім змістом. Проаналізувавши предмет реклами як виду мистецтва, Оленіна О. стверджує, що вона використовує звичайні, зрозумілі для пересічного громадянина, явища культури та перетворює їх на повсякденні тривіальні повідомлення. Тобто, реклама розглядається як тривіальний вид сучасного мистецтва не лише тому, що предметом рекламування стають повсякденні речі, а й тому, що орієнтована на певне предметне середовище та рівень сприйняття, тому образи, створені нею, прості та легко доступні. Образи та повідомлення, створені рекламою, спрямовано не на складні життєві переживання людини, а на певні поверхневі інтереси та проблеми людей. Рекламна розрахована на масову, колективну свідомість, тому вона є зрозумілою, доступною, поверховою.

Так, відомий французький соціальний психолог А.Моль стверджував, що сучасна реклама є одним із джерел формування „мозаїчної культури”, тобто культури поверхової, що формується не за допомогою освіти, а за допомогою засобів масової інформації. Формування певного рівня знань про предмети, наукові відкриття, факти з життя різних народів частіше за все отримуються завдяки рекламним повідомленням, що виконують інформативно-навчальну функцію. Реклама як явище культури є інструментом переконання, певними видом мистецтва та засобом впливу.

Аналізуючи рекламу як вид мистецтва, О.Оленіна звертає увагу на деякі особливості, що не дають поставити її в один ряд із класичними видами мистецтва. По-перше, реклама – „нетрадиційне мистецтво” [44], бо існує досить нетривалий період часу та має специфічні засоби відображення дійсності, притаманні лише рекламі. По-друге, реклама має величезні сфери впливу та ареал поширення. Оленіна досліджує, яким чином реклама поєднує та маніпулює засобами художньої виразності та як вона проникає в різні сфери культури, мистецтва й використовує їх надбання у власних цілях. Тобто, відбувається нескінченний процес дифузії реклами у різні напрями художньої творчості.

Образи, створені рекламними повідомленнями, розраховані на широке розповсюдження, тому реклама, вважає Оленіна, є продуктом т.з. „масової культури”, культури масового споживання. Розвиток технологій допомагає розповсюджувати інформацію, створюючи масовий ідеал. Реклама використовує культурну спадщину людства, звертається до ритуалів, традицій, але для досягнення мети використовує їх для „повсякденної свідомості” [44]. Рекламна діяльність – культура масова та розрахована на

масове споживання інформації. Ця інформація має бути практичною, чітко спрямованою, нести зміст, культурну та естетичну цінність.

Особливу увагу науковці приділяють впливу реклами на психологію людини. Вплив реклами на свідомість досліджували такі вчені, як О.Феофанов [42], [45], І.Рожков [46], М.Мануйлов [47], Т.Кьониг [48], [49], Б.Вітієс [45] та інші. Рекламні повідомлення мають чітке спрямування та мету – переконати, спонукати, змусити до покупки. Російський вчений І.Рожков, наприклад, стверджує, що кожна людина сама створює собі міф, образ, що купуючи будь-що, кожен із нас „прагне заповнити пролом у власному процесі міфологізації” [46].

Інший вчений, М.Мануйлов [47] стверджує, що метою реклами є намагання вплинути на думки інших, бажання спожити товар, сприяти новим вподобанням, викликати інтерес. Тобто реклама має ніби „прочитувати” думки потенційних покупців про товар чи послуги, впливає на бажання споживання. Існують різні думки щодо впливу реклами на бажання покупця придбати той чи інший товар. Одні вважають, що людина повністю залежить від реклами, її психологічної дії на людей. Інші притримуються думки, що реклама не потребує психологічної дії, а може розповсюджуватися у вигляді зрозумілої людям інформації. Все це свідчить про складність розуміння реклами як явища культури.

Німецький вчений Б.Вітієс намагався пояснити: „чому реклама продовжує так впливати на публіку, незважаючи на те, що ця ж публіка чудово розуміє корисні цілі та інтереси реклами...” [45], [48]. Його дослідження продемонстрували як засоби впливу, використані рекламою, діють на людей незалежно від бажань.

Психолог та рекламист-практик професор Ю.Шерковін називав явище дії реклами „масовою”, „позаколективною” поведінкою [45]. На його думку, виникає стихійна передача інформації і суб’єкт діє не відчувуючи контролю над власними діями і ситуацією. Реклама виступає механізмом впливу, контролю над поведінкою потенційного споживача.

Виходячи з вище зазначеного, можна зробити висновок, що реклама є таким явищем культури, що зазнає змін разом із зміною цивілізаційних процесів. З економічної точки зору, реклама – комерційна діяльність із виробництва та впровадження рекламного продукту. З культурологічної точки зору, рекламна – діяльність, що виступає у вигляді механізму зі створення стереотипів, ідеалів, думок. З точки зору психології, реклама може використовуватися як механізм впливу на психіку людини, її світосприйняття, поведінку. А також реклама володіє певною комунікативною функцією, що виступає як задоволення потреб людини через інформування, нагадування, спонукання. Отже, реклама – складне явище культури, що потребує дослідження на міждисциплінарному рівні.

Джерельні приписи

1. Етимологічний словник Фасмера. – К., 2001. – Т. 3. – 579 с.
2. Ромат Е.М. Реклама: Учень для студентів спец. „Маркетинг” / Е.М. Ромат. – Київ, Харків: НВФ „Студцентр”, 2000.
3. История рекламы / В.В. Ученкова, Н.В. Старых. – СПб.: Питер, 2003.
4. Броден Н. Економічна ефективність реклами / Н.Броден. – Львів, 1944.
5. Кларк Б. Димова завіса реклами / Б.Кларк. – Львів, 1949.
6. Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. с фр. А.Гараджи. – М.: Изд-во Ad Marginem, 2000.
7. Лук’янець Т.І. Рекламний менеджмент / Т.І. Лук’янець. – К.: КНЕУ, 1998.
8. Робинсон Дж. Экономическая теория несовершенной конкуренции / Дж. Робинсон. – М.: Прогресс, 1986.
9. Умберто Эко. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У.Эко. – М., 2005.
10. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / У.Эко. – СПб., 1998.
11. Батра Р. Рекламный менеджмент: Пер.с англ. – 5- изд. / Р.Батра, Д.Дж. Майерс, Д.А. Аакер. – М.; СПб.: Издательский дом „Вильямс”, 2004. – 784 с.
12. Котлер Ф. Управление маркетингом / Ф.Котлер. – М.: Экономика, 1980.

13. Амстронг Г. Маркетинг. Загальний курс / Г.Амстронг, Ф.Котлер. – Пер. з англ. – К.: Видав. дім „Вільямс”, 2001.
14. Смит П. Коммуникации стратегического маркетинга / Смит П., Бэрри К., Пулфорд А. – М.: ЮНИТИ, 2001.
15. Маслов В.Л. Спонсорство как инструмент коммутаций / В.Л. Маслов // Маркетинг в России и за рубежом, 1998. – № 3.
16. Гаркавенко С.С. Маркетинг / С.С. Гаркавенко. – Підручник. – К.: Лібра, 2002.
17. Плиский Н. Реклама. Ее значение, происхождение и история / Н.Плиский. – СПб., 1994.
18. Загладина С. Капиталистическая торговля сегодня / С.Загладіна. – М., 1981.
19. Бродский Б. В контексте единомыслия: [Проб. сов. оформит. искусства] / Б.Бродский // Декоративное искусство СССР. – 1990. – № 2.
20. Беклешов Д.В. Реклама книг сегодня / Д.В. Беклешов. – М.: Книга, 1986.
21. Усов В.В. Волшебный мир рекламы / В.В. Усов, Е.В. Васькин. – М., 1982.
22. Усов В. Волшебный мир рекламы / В.Усов, Е.Васькин. – М., 1982.
23. Музыкант В.Л. Реклама в действии. Стратегия продвижения / В.Л. Музыкант. – М.: Эксмо, 2006. – 311 с.
24. Ромат Е.В. Реклама / Е.В. Ромат. – СПб.: Питер, 2003.
25. Алтухова Н.В. Рекламное дело / Н.В. Алтухова. – Учебное пособие. – Саратов, 1997.
26. Демидів В.Є. Сутність реклами й психологія її сприйняття / В.Є. Демидів. – М., 1984.
27. Овруцкий А.В. Анатомия рекламного образа / А.В. Овруцкий. – СПб., 2004.
28. Барт Р.Б. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р.Б. Барт. – Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
29. Джефкінс Ф. Реклама / Ф.Джефкінс. – Практичний посібник. – К.: Знання, КОО, 2001. – 456 с.
30. Уэллс У. Реклама: принципы и практика / У.Уэллс, Дж. Бернет, С.Мориарти. – СПб.: Питер, 1999. – 736 с.
31. Сэнди́дис Ч. Реклама: теория и практика / Ч.Сэнди́дис, У.Фрайбургер, Д.Ротцолл. – М., 1986.
32. Котлер Ф. Маркетинг, менеджмент / Ф.Котлер, К.Келлер. – 12-е изд. – СПб.: Питер, 2007. – 816 с.
33. Бове К.Л. Современная реклама / К.Л. Бове, У.Ф. Аренес. – М.: Изд. дом „Довгань”, 1995.
34. Зимен С. Бархатная революция в рекламе / С.Зимен, А.Бротт. – М.: Изд-во Эксмо, 2003.
35. Картер Р. Эффективная реклама / Р.Картер. – М., 1991.
36. Котлер Ф. Основы маркетинга. Краткий курс / Ф.Котлер. – М.: Изд. дом „Вильямс”, 2005.
37. Саркисян О.А. Конспект рекламиста / О.А. Саркисян, О.А. Груздева, Г.В. Красовский. – М.: ВЛАДОС, 1999.
38. Старостіна А.О. Маркетинг / А.О. Старостіна, Д.М. Черваньов, О.В. Зозульов: Навч. посіб. – К.: Знання-Прес, 2002. – 191 с.
39. Ромат Е. Реклама: Учебник для вузов. 6-е изд. / Е.Ромат. – СПб: Питер, 2003. – 560 с.
40. Дейян А. Реклама. – М.: Прогресс-Универ, 1993.
41. Герасимчук В.Г. Маркетинг: теорія і практика / В.Г. Герасимчук. – К.: Вища школа, 1994.
42. Феофанов О. Реклама: новые технологии в России / О.Феофанов. – СПб.: Питер, 2000.
43. Котлер Ф. Основы маркетинга / Ф.Котлер, Г.Амстронг, Д.Сондерс, В.Вонг. – Пер. с англ. – 2-е изд. – К.; М.; СПб.: Изд. дом „Вильямс”, 1998. – 105 с.

44. Оленіна О.Ю. Реклама як явище художньої культури: автореф. дис....канд. мист-ва: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури”. – Харків, 1998. – 20 с.
45. Лебедев-Любимов А. Психология рекламы / А.Лебедев-Любимов. – СПб.: Питер, 2002. – 368 с: ил.
46. Рожков И.Я. Реклама: планка для „профи”: Реклама в условиях рынка 90-х / И.Я. Рожков. – М.: Юрайт, 1997. – 208 с.
47. Мануйлов М.А. Психология рекламы / М.А. Мануйлов. – М.: ГТИ, 1925.
48. Кениг Т. Психология рекламы / Т.Кениг. – М., 1925.
49. Кениг Т. Психология рекламы, её современное состояние и практическое значение / Т.Кениг. – М.: Современные проблемы, 1995.

Резюме

Розглянуто теоретичні напрями дослідження феномену реклами. Зроблено висновок, що в різні періоди науковці досліджували рекламу як економічний, культурологічний, соціологічний, психологічний феномен. Проте системного аналізу на міждисциплінарному рівні як культурно-естетичного, мистецького явища культури проведено не було.

Ключові слова: реклама, рекламна діяльність, культура, мистецтво, семіотика, інформація.

Summary

In article was considered the basic theoretical directions of research of the advertising phenomenon. The conclusion is done, that in different periods different scientists were researched the advertising as economic, cultural, sociological, psychological phenomenon. But the general conclusion of system analysis at the level of subject as culturally-esthetical, artistic phenomenon of culture were not conducted.

Key words: advertising, publicity activity, culture, art, semiotics.

ДО СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПОДІСВОГО МАРКЕТИНГУ ТА МЕНЕДЖМЕНТУ

У класичному ланцюжку „сировина-товар-послуга” все інтенсивніше з’являється нова ланка, на яку припадає суттєва доля додаткової вартості і назва цієї ланки – враження. Враження важливі своєю інтерактивністю. Цей термін запозичений з комп’ютерної сфери і означає взаємодію двох або більше сторін. Отже враження в наш час важливі зі стратегічної точки зору, тому що створюють споживацьку цінність. Поява потреби у враженнях відповідає теорії ієрархії потреб, відомої під назвою „піраміди Маслоу”. У міру задоволення базових фізіологічних потреб і потреб у безпеці та комфорті, належності до певної спільноти, індивідуальної поваги тощо, зростають потреби, що входять до верхніх поверхів піраміди: пізнання, естетика, самореалізація. Таким чином, наголошують вони, в економіці вражень немає нічого, що вступає в протиріччя з уявою про людську психологію [4].

Враження як продукт мають певні особливості. По-перше, враження невлесимі – це означає, що репутація постачальника вражень має надзвичайну важливість. По – друге, враження швидкоплинні і досить особистісні. Англійське слово *experiens* у перекладі означає „досвід”, „подія”, „враження”, „переживання” і навіть „кваліфікація”.

В організації сучасного бізнесу використовується термін – „простір вражень”. Він організований таким чином, що людина, що потрапляє в простір, концепцію та ідеологію бренду, бере участь у дії, побудованій навколо торгівельної марки. Піонерами такої діяльності вважають студії Disney та Universal. Перші – тим, що створили „Діснейленд”, другі, – відкривши парк розваг „Універсал Студіо” з його декораціями, сценами з улюблених фільмів, можливістю сфотографуватися з двійниками відомих акторів. Такий простір занурює споживача до світу цінностей бренду та пов’язує з ним їх інтереси, сприяє диференціації бренду, закріплює звикання до нього. Простір вражень схожий з театром: у кожного співробітника є певна роль, яку він виконує, існує певний екшн, що надає руху процесу спілкування споживача з трендом і споживача один з одним. Кожен може скласти свою думку про продукт, отримати власне враження, піти і повернутися у фантазійний вимір.

Унаслідок перенасичення ринку товарами та рекламною продукцією виникла потреба в нових маркетингових та управлінських підходах. З’являються концепції маркетингу: подієвий маркетинг та близький йому, так званий „емпіричний маркетинг” й „шоу-маркетинг”. Бізнес – процес (особливо в сфері послуг) перетворюється на театральну виставу, в якій є сценарій і виконавці (персонал, а також сам споживач, залучений до дії).

Джозеф Пайн та Джеймс Гілмор у роботі „Економіка вражень”, виділяють 5 важливих правил театралізації: наявність сценарію (головної теми), створення позитивних емоцій, відсутність негативних емоцій, пропонування сувенірів як символів цінностей на згадку, включення всіх п’яти органів чуття [5]. Як зазначають автори книги, присвяченої бізнесу в стилі шоу, Бернд Шмідт, Давід Роджерс та Карен Врасос, сучасним кампаніям потрібно створювати враження, які б розважали, захоплювали та порушували б стереотипи споживача. Здійснити це можна за допомогою бізнесу в стилі шоу. Автори теорії стверджують, що „багато з новітніх форм маркетингу наслідують традиціям „дотелевізійних” часів і засновані не на „трафаретній рекламі”, а на відчуттях: це гастрольні шоу, фестивалі, ігрові клуби та салони, вуличний театр, ярмарки й інші форми особистої взаємодії з клієнтами. Карнавально-ярмаркові враження в поєднанні з новітніми технологіями дають маркетингу майбутнє” [1]. Як зазначають згадані вище дослідники – ті, що ставлять вистави у реальному житті, мають розважати, хвилювати або забавляти. Вони захоплюють публіку зачарованістю живої вистави і мають провокувати її

взаємодіяти з шоу або брати в ньому участь. Щоб справляти враження, які запам'ятаються, шоу має відійти від традицій та очікувань. Якщо вони додадуть певні цінності в життя споживачів, ті, в свою чергу, віддячать кампанію придбанням товару або позитивним відгуком.

Можна погодитись з авторами в тому, що реальні шоу досить рідкісні в порівнянні з іншими видами маркетингової діяльності. Автори теорії бізнесу стверджують, що в останні роки традиційна друкована, радіо- та телевізійна реклама занепадають і все більша кількість кампаній та галузей виявляє, як легко та не дорого побудувати бренд і дійти до цільових споживачів за допомогою сильних безпосередніх вражень. Значна перевага рекламних шоу полягає в тому, що вони дарують захоплююче враження від бренду чітко визначеному колу споживачу. Якісні реальні шоу подібні маркетингу, однак при цьому споживачу передаються враження, а не рекламний буклет. Такі шоу проводяться для специфічних груп споживачів, цінних для кампанії постійністю, впливом на інших людей, тим, що вони купують дорогі речі. Але найголовніше – реальні шоу пропонують споживачам враження, які вводять бренд в їх життя. Добровільний характер вражень вказує на те, що їх вплив потужніший, ніж зазвичай у традиційній рекламі.

Ще одна причина ефективності реальних шоу полягає в тому, що їх вплив на споживача триває довше і тому надовго залишається в пам'яті.

Індустрією вражень можемо вважати не лише індустрію розваг, але й „індустрію залучення”, до якої належить подієвий маркетинг. Цей потужний комунікативний інструмент є складовою інтегрованих маркетингових комунікацій (термін з'явився в 90-х роках ХХ століття на Заході і в 2000 р. в Україні). Під ним розумють „систематичне планування, організацію, інсценування та контроль заходу, як платформи презентації товару, послуги або фірми, орієнтованого на враження та діалог для того, щоб за допомогою емоційного й фізичного стимулювання викликати процес активізації уваги цільової групи у ставленні до товару, послуги, або фірми з метою донесення необхідного повідомлення” [2]. В основі подієвого маркетингу лежить подія – реальна, або вигадана, організована спеціально для конкретної кампанії. Саме в поєднанні з подією розглядається програма, що має привести кампанію до бажаного маркетингового результату.

Розглянемо визначення терміну „спеціальна подія” в контексті PR-комунікацій.

Як зазначає А.Ротовський у дослідженні „Системний PR” спеціальна PR-подія – „форма групової комунікації, створена для формування, зміцнення або корекції визначених стереотипів, установок у цільовій аудиторії” [9]. В деяких ситуаціях спеціальна PR-подія є ефективним каналом донесення до цільової PR- аудиторії ключового PR-повідомлення. При цьому кожна подія має дивувати та надихати своїх учасників. Ця схема подібна класичній формулі реклами AIDA: attention (увага), interest (інтерес), desire (бажання), action (дія). Відповідно фаза здивування може бути віднесена до „уваги” та „інтересу”, зараження – з „бажанням”, а дія – з „натхненням”. Подія в подієвому маркетингу – захід, що змінює ставлення аудиторій та бренду і отримує в їх сприйнятті суб'єктивну значимість. PR-подією може бути будь-який спеціальний захід, що має мету та PR-програму її реалізації. Тому перелік форм спеціальних подій може бути різноманітний.

Про подієвий менеджмент, як особливий вид маркетингових комунікацій, можливо говорити тоді, коли починає розвиватись організаційна теорія і організатори спеціальних заходів виділяються в окремі департаменти, бригади та невеликі фірми. Стимулом для розвитку даної мережі стало зростання корпоративного сектору. Кампанії, що розвивались, потребували послуг для організації ділових конференцій, виставок, корпоративних свят тощо. Логістика цих заходів, пошук постачальників, виявилися важким обов'язком для корпоративних активістів, що дозволило професіоналам у цій сфері виділитись в окрему сферу бізнесу. На Заході цей вид діяльності з'явився в 1970-1980-х роках, коли створювались організаторські фірми, що й стали основою майбутньої організаційної індустрії. В Україні подієвий менеджмент присутній у вигляді організації весіль та ювілеїв, концентруючись навколо працівників творчих професій.

О.Назимко в книзі „Подієвий маркетинг” наводить твердження: „...подієвий маркетинг присутній на ринку, але не отримав ні концептуального аналізу в спеціальній вітчизняній літературі, ні аксіоматичного засвоєння на практиці. Недостатність теоретичної розробки даного виду маркетингових комунікацій визнають майже всі спеціалісти” [7]. Характерно, що у вітчизняних та більшості закордонних посібників із подієвого маркетингу неможливо знайти чіткого трактування терміну „подія”. В англійській мові – звідки власне і прийшло дане поняття – є словосполучення „event management”, „event marketing” та „special event” (слово „event” перекладається як „подія, випадок”). Як бачимо, в англійській мові дане поняття трактується широко: від визначної події – до маленького випадку, казусу, епізоду, що дає можливість говорити і про перспективи створення мікроподій. Словосполучення „special event” перекладається як „спеціальний захід”, що вносить змістовний відтінок і означає організовані спільні дії людей, які відбуваються з якогось приводу. Таке трактування слова „event” є основним у зарубіжній літературі з подієвого маркетингу та менеджменту. Нейтральність слова „event” дозволяє позначати різноманітні події або комплекс подій, незалежно від їх характеру.

Звернемось до українського еквіваленту. Слово „подія” в українській мові викликає низку асоціацій. Подія асоціюється з історією, великими звершеннями минулого, новинними повідомленнями, подіями, які щось змінили в світі та людській свідомості. А вже термін „захід” – скоріше комплекс цілеспрямованих дій, а також офіційні зустрічі, що часто мають і формальний характер. В історичній науці під подією розуміють виділені в часі та просторі явища минулого, що змінюють щось у природі та суспільстві та мають суб’єктивну значимість для учасників, сучасників, нащадків. Термін „подія”, його зміст, ознаки давно привернули увагу дослідників філософії (Е.Кант, Ж.Бодрійяр, М.Мамардаршвілі, А.Пятигорський) логіки, психології (А.Леонтьєв), а також істориків, соціологів, педагогів.

У Великій Радянській Енциклопедії знаходимо таке визначення: „подія – це важливе явище в особистому або громадському житті” [3]. Дане визначення відображає той факт, що подія наповнює собою всю дійсність та життя людини, є визначною віхою, знаком, межею на життєвій осі людського соціуму. Основними ознаками саме події є:

- динамічність. Подія завжди динамічна, що пов’язано з постійною зміною оточуючого світу. Субстратом події є дії, зміни дій, процеси і т.п. Разом із цим „подія” як „соціальний радикал” процесу, соціальний акт, асоціюється, перш за все, завершеністю, отже характеризується відсутністю часової тривалості, як результат певної дії, процесу. Референтна подія, як правило, належить до минулого. Це означає, що подія частіше всього датується. Що стосується просторового параметру, то кожна подія відбувається у визначеному місці та часі. Фізичний простір є тим місцем, де розгортається подія, яка відбувається в житті людини, родини, групи людей, колективу, суспільства, нації;

- повна або часткова не контрольованість. Людина може бути причиною події, але не мати контролю над нею. Подію можна очікувати, планувати, але людина не завжди зможе її забезпечити або зашкодити їй у випадку її небажаності;

- цілісність, скомпонованість, на відміну, наприклад, від процесів, що знаходяться в розвитку;

- „сценарність”. Події відбуваються за визначених обставин та мають розвиток згідно з визначеним сценарієм. Дослідники виділяють у сценарії події наступні компоненти: суб’єкт, об’єкт, час, обставини, умови, причина, мета, засоби, результат;

- досягнення мети, кінченість події. Кожна подія має свій результат;

- просторово-часова локалізація. При цьому можливо визначити межу дії (початок, кінець) або виділити окремі фази.

- класифікованість;

- наслідкова обумовленість(спонтанність). Це означає, що подія може мати зовнішню виражену або невиражену причину.

Таким чином, виявлені різними дослідниками ознаки власне події (або референтної події) свідчать про її багатогранність та складність.

У філософському контексті події бувають особистісні та суспільні. Вони часто визначають хід подальшого життя. Це віха, а іноді – поворотний пункт на життєвому шляху. Фіксованість події приводить до її залежності не тільки від об'єктів або суб'єктів, які беруть в ній участь, але й від системи відліку спостерігача або спостерігачів (які можуть не співпадати), типу спостереження, контексту. Психологи розглядають подію як те, що пов'язане з цілеспрямованою діяльністю людей, їх оперуванням об'єктами, взаємодіями заради досягнення певного результату. В лінгвістичних та когнітивно-психологічних роботах „подія” зазвичай визначається як „зміна”, під якою розуміється „відмінність між станом світу або ситуацією”. Сучасні дослідники класифікують феномен „подія” за наступними категоріями:

- типи подій, що сприймаються за часовими критеріями:
- ендоподію, тобто саме марковану подію, про яку йде мова. Вона володіє власною внутрішньою структурою в рамках її темпоріальних меж;
- до подія, тобто подія, що є попередньою в часі ендоподії і пов'язана з нею;
- постподія, або подія, що відбувається після ендподії за часом і пов'язана з нею. Дана триада „ендподія, доподія, та постподія” кваліфікується як екзоструктура події.

У залежності від масштабу виділяються наступні події:

- епохальні, радикальні, ті, що впливають на перегляд попередньої системи цінностей;
- мас-медійні, формально дублюючі перші, але не володіючи їх енергетичним потенціалом, ні здатністю викликати відповідну реакцію [8].

О.Назимко пропонує умовну типологію подій з точки зору подієвого маркетингу за їх найбільш суттєвими критеріями, а саме:

1. За маркетинговим середовищем захід поділяється на зовнішній та внутрішній. При цьому важко визначити конкретні форми даних заходів, тому що це залежить від маркетингового суб'єкту – адже в якості такого може виступати не тільки кампанія, але й політична партія, країна, персона тощо.

2. За типом маркетингового середовища (конкретної сфери громадського життя, в якій здійснюються бренд – комунікації) події можна розділяти на політичні, корпоративні, соціальні, культурні, спортивні. До політичних належать мітинг, демонстрація, зустріч із виборцями, державне свято „інавгурація” тощо. Корпоративні події – ті, що ініціюються сектором бізнесу і мають за мету отримання прибутку: корпоративна вечірка, тренінг, презентація продукту, виставка, промоакція тощо. До числа соціальних належать події, що ініціюються некомерційними суб'єктами та мають за мету збір коштів на благочинні потреби, пропаганда тих чи інших соціально-значимих цінностей і т.д.

До соціальних подій можна віднести благочинні концерти, фандрайзингові акції тощо. Культурні події – це концерти, художні виставки, фестивалі. Наукові події є інструментом маркетингу інтелектуального виробництва і представлені семінарами, конференціями, виставками науково-технічних досягнень, освітніми заходами і т.д. До спортивних подій належать змагання, олімпіади, спортивні збори тощо.

За характером взаємодій учасників подій можуть бути розділені на формальні та неформальні, конкретні форми яких залежать від типів маркетингового середовища і можуть бути представлені в великій кількості.

За масштабом цільової аудиторії події поділяються на міжнародні, державні, корпоративні, мікроподії. До міжнародних належать події з різноманітних типів маркетингового середовища: від політичних самітів до спортивних змагань.

До державних – всі події масштабу країни. Реалізувати подію загальнодержавного значення можна тільки за допомогою адміністративного ресурсу. Більшості компаній не під силу зробити свою подію загальновизнаною для цільових аудиторій країни.

До корпоративних можна віднести всі події на рівні зовнішнього та внутрішнього маркетингового середовища компанії, ініційованого самою компанією. Мікроподія часто не береться до уваги в маркетинговій теорії, оскільки орієнтована на аудиторію з мінімальною кількістю людей. Вона доречна, якщо мова йде про необхідність встановлення контакту з визначною персоною або мікрогрупою та просуненню цінності бренду в очах цієї цільової аудиторії. До категорії мікроподії можуть бути віднесені ділова зустріч, романтичне побачення, підлаштована „випадковість”. Якщо розглядати кожну деталь даного визначення, порівнюючи його зі специфікою подієвого менеджменту, дійдемо до наступних висновків:

1. Виділеність у часі та просторі: завдання подієвого менеджера в організації спеціального заходу полягає в тому, щоб зробити цю історію реальністю. В якості героїв виступають цільові аудиторії. Подія виконує функцію матеріальності бренду, роблячи цей віртуальний образ частиною життєвого простору цільових аудиторій.

2. Логічна завершеність процесів: спеціальний захід ініціюється івент-командою; в нього вкладається деяка логіка, яку визнає цільова аудиторія, зміст та ціннісне повідомлення бренду. Якщо правила гри порушені і захід не має чітко виражених часових рамок та завершеності внутрішньої драматургії, він втрачає свій подієвий статус.

3. Зміни в природі та суспільстві: в контексті подієвого маркетингу зміни можуть стосуватись появи нових якостей продукту, що обіцяють споживачу покращення якості життя, репозиціювання бренду.

4. Суб'єктивне значення для учасників, сучасників та нащадків: подія в ідеалі має розділити ставлення цільових аудиторій до бренду на „до” і „після”. Навіть якщо позитивне ставлення до бренду відчувалось і до проведення спеціального заходу, після нього ставлення до бренду має вийти на новий рівень. У контексті подієвого маркетингу поняття „учасник події” залишається незмінним. Ним ми сприймаємо будь-якого суб'єкта, що бере участь у спеціальному заході або є його безпосереднім свідком. Використання задокументованих у тій чи іншій формі вражень очевидців події, надає йому достовірності в очах решти цільової аудиторії і навіть можуть змінити сприйняття безпосередніх учасників. Місце сучасників події займають всі суб'єкти, що опинились у відповідному інформаційному полі і сприймають його через призму чуток, новин, газетних статей тощо. Місце нащадків займають цільові аудиторії, до яких інформація про подію доходить тоді, коли вона вже завершилась у рамках одного часового періоду (дня, тижня, місяця) і якщо реакція на сприйняття події зберігається, то можна вести мову про „довгограючий” ефект, а при деяких умовах і історичній значимості.

Отже захід – це організована спільна дія людей, виділена в часі і просторі, яка використовується з будь-якого приводу, що має значення для учасників. Таким чином, якщо подія набуває ознак видовища – в неї є всі шанси стати PR-подією – підготовленим публічним образно-символічним вираженням засобами поведінки соціальних чинників духовного життя суспільства.

Джерельні приписи

1. Шмидт Б. Бизнес в стиле шоу. Маркетинг в культуре впечатлений / Берндт Шмидт, Давид Роджерс, Карен Вроцес. – М.: Издательский дом „Вильямс”, 2005.
2. Бичун Ю.А. Понятие событийного маркетинга / Электронный ресурс / Бичун Юрий.
3. Большая советская энциклопедия / Под ред. А.М. Прохорова. – 3 изд. – Т. 24. – М., 1977.
4. Пекарь В. Введение в экономику впечатлений // Бюллетень украинского управленческого клуба „Топ-клуб”. – № 1. – 2009. – С. 19.
5. Джозеф Пайн. Б. Экономика впечатлений. Работа – это театр, а каждый бизнес – сцена / Б.Джозеф Пайн, П.Джеймс, Х. Гилмор / . – М., СПб, К., 2005.
6. Давыдова А. Пространство впечатлений // „About event”. – № 1. – 2008. – С. 62-63.

7. Назимко А.Е. Событийный маркетинг: руководство для заказчиков и исполнителей / А.Е. Назимко. – М.: Вершина, 2007.
8. Резникова С.С. Структура концепта „событие” // Актуальные проблемы и перспективы: Мат. междунар. Науч.-практ. конф. (20-22 апреля 2005 г.) / С.С. Резникова. – СПб: Изд-во „Осипов”, 2005. – С. 244-246
9. Ротовский А.А. Системный PR / А.Ротовский. – Днепропетровск: Баланс-Бизнес Букс, 2006. – С. 88.

Резюме

Йдеться про сучасні комунікативні форми – подієвий маркетинг та подієвий менеджмент. Досліджується зміст, ознаки та типологізація феномену „подія”, її соціально-культурні характеристики.

Ключові слова: подія, подієвий маркетинг, подієвий менеджмент.

Summary

The article describes modern communicative forms such event marketing and event management.

Key words: an author is analyzes contents, factors and typological phenomenon of „event” its socially-and-cultural descriptions.

РЕФЛЕКСІЯ НАД ПРОБЛЕМАМИ СУЧАСНОЇ ЕСТЕТИКИ: АНАЛІЗ ОСНОВНИХ КОНЦЕПЦІЙ

Одним із найважливіших питань сучасної естетики є питання про предмет естетичних досліджень, а відтак про межі і методи самої естетики. Свідченням цього є низка праць відомих теоретиків естетики, а також дослідників сучасного мистецтва. У цьому контексті варто згадати дослідження У.Еко, Ж.-Ф.Ліотара, С.Моравського, М.Валліса, В.Велша, Р.Шустермана, Б.Дземідока, М.Голашевської та ін., що здійснюють аналіз процесів, які відбувалися в естетиці ХХ ст., а також на пошук „нового обличчя” цієї дисципліни внаслідок змін у мистецтві і культурній сфері загалом.

До середини ХХ століття питання про ідентичність ставились у рамках естетики як філософії мистецтва (концепції М.Гайдеггера, Р.Інгардена, Т.Адорно, Г.-Г.Гадамера), натомість під кінець другої половини цього ж століття найважливішою проблемою стало віднайдення нової форми естетики, яка б виходила за межі мистецтва, а навіть філософії.

Криза новітньої моделі естетики, яка захищає автономію і естетичність мистецтва, відбулася в середині ХХ ст. Спроба подолати дану кризу пов'язана з 70-80 роками минулого століття. У той час було запропоновано нові філософські теорії мистецтва (А.Данто, Дж.Дікі, Й.Марголіс), позбавлені нормативістського і есенціалістичного характеру.

Із кінця ж ХХ ст. відбувся новий розквіт естетики. Зокрема, В.Велш твердить, що сьогодні ми переживаємо бум естетики, живемо в часи суцільної естетизації – від культури споживання через індивідуальну стилізацію до побудови великих міст і всієї дійсності [14; 524]. Подібної точки зору дотримується Б.Шир [10; 1-7].

Аргументом на користь живучості естетизації є проведення восени 2001 року міжнародної конференції під назвою „Естетичний поворот” в університеті в Уппсалі. Учасники цієї конференції вважають, що такий поворот має полягати у глибокій трансформації, спрямованій на відкидання раціоналістичної і логоцентричної парадигми західної новітньої філософії. Прихильники так званого естетичного повороту твердять про два його різні аспекти: про естетизацію філософії і естетизацію широкого розуміння культури і щоденного життя.

Стефан Моравський наголошує з цього приводу: „Процесу естетизації такого розміру і обсягу як сьогодні ніколи раніше не було. Його поштовхом є консюмпціонізм посилений пермісивізмом” [7; 36].

Говорячи про перспективи естетики, варто звернутися, зокрема, до концепцій Р.Шустермана, В.Велша і Б.Дземідока, дослідження котрих у сфері естетики цінуються сьогодні багатьма теоретиками. Прикметно, що саме у полеміці між цими сучасними естетиками було визначено основні проблеми, що стоять у центрі світової дискусії про шляхи трансформації сучасної естетики. До цих проблем належать, зокрема: 1) переконання, що предмет естетики не має обмежуватися мистецтвом; якщо у розширеному предметі естетики мистецтво далі відіграє важливу роль, то однак не може вона зводитись ані до творів виключно високого мистецтва, ані теж лише до західного мистецтва; 2) повернення категорії естетичного досвіду як такого, що організовує естетичну рефлексію над мистецтвом і всіма іншими естетично зорієнтованими сферами. Коли стверджується повернення, мається на увазі поява під тією ж назвою чогось зміненого. Запропоноване Р.Шустерманом поняття естетичного досвіду – звільнене від опозицій естетичності і практичності, контемпляції і дії, духовності і тілесності – відходить від будь-яких посткантівських спроб тлумачення цієї категорії; 3) реабілітація сфери чуттєвості і тілесності в естетиці, пов'язана із введенням сенсуально-валентних моментів у сферу естетичного досвіду. Таке введення спиралося на положення протяжності, а не опозиції, тобто відбувається включення до естетичних чуттів усіх чуттів людини, особливо тактильних і

пріоцептивних; 4) інтенсифікація процесів естетизації дійсності у її різноманітних (поверхових і глибинних, художніх і позахудожніх) проявах, що охоплює не лише сферу матеріальних речей (консьюмпція, реклама), але теж епістемологію, етику, створює спокусливе бачення естетичного життя; 5) участь мультимедіа у трансформації розуміння завдань сучасної естетики; естетика, з одного боку, дозволяє нам розуміти медіа процеси, пов'язані з дедалі більшим зануренням у світ кіберпростору, а з іншого – під впливом медіа вона перетворює і модифікує свої поняття і твердження; 6) необхідність прийняття трансдисциплінарної і транскультурної перспективи в естетичних дослідженнях. Префікс *транс* – використовується не випадково, він витіснив давній – *інтер*, а це означає, що модель діалогу, тобто реляції *бі-* чи мультілатентних між різними дисциплінами знання, при утриманні їх міцної автономії, чи аналогічно між зрозумілими у такий спосіб культурами, не витримує сьогодні випробовування часом. Трансдисциплінарність проникає наскрізь всі дисципліни і є умовою їх сьогодишнього функціонування, а введення опції транскультурності дозволяє побачити у відмінному, колись непередбачуваному і захопливому контексті, проблеми власної культури.

Розмірковуючи про стан сучасної естетики, дослідники, як бачимо з окреслених ними проблем, вказують на неавтономність цієї галузі знання, тобто на потребу рішучого відходу від Кантівської естетики як архаїчної моделі, що відсилається до понять і тверджень, які втратили актуальність у ході розвитку сучасності і є неадекватними у ставленні до даного стану речей.

Окреслені відомими в світі теоретиками проблеми сучасної естетики не вичерпують списку тих явищ і процесів, які відбуваються сьогодні у цій галузі. Деякі проблеми, які існують в сучасній естетиці залишилися однак поза увагою В.Велша і Р.Шустермана.

Слід, зокрема, звернути увагу на важливість екологічної перспективи, оскільки перші спроби переформулювати поняття естетичного досвіду і постановки його в центрі естетики було здійснено на базі екологічних понять середовища, свідченням чого є, наприклад, праці Арнольда Берлеанта, а також дослідження Д.Чалмерса *Environmental Aesthetics*. Про аналогію теоретичної структури естетики навоколишнього середовища з інституцією мистецтва, а також про поєднання „екосвіту” зі світом мистецтва” в естетичну культуру загалом говорить у своїй праці найвідоміший представник екоестетики Ірйо Сепанмаа (*The Beauty of Environment. A General Model of Environmental Aesthetics*) [11].

Про розширення меж естетики, необхідність трансформації її традиційних понять у другій половині XX ст. писали У.Еко, М.Валліс, Ж.-Ф.Ліотар та інші. На думку Ж.-Ф. Ліотара, на зміну мімезису приходить сьогодні творча уява, яка є чи не єдиним критерієм, що визначає право на творчість. У сучасному мистецтві відбувається перехід від досвіду до експерименту. Йдеться також про відмову від традиційних категорій „творець” і „реципієнт”. Творець і реципієнт здатні комунікувати за посередництвом твору мистецтва – вони стають рівноправними партнерами в комунікативній ситуації, в котрій твір, позбавлений своїх метафізичних конотацій – стає чистим переказом [6; 190].

Паралельно з процесом деавтономізації естетики протікає процес деавтономізації мистецтва. Це стосується як сучасного мистецтва, що відсилається до різноманітних проявів суспільного життя і політичного (консьюмпціонізм, тероризм), так і мистецтва позаєвропейського простору, де ніколи не було такого характерного для Заходу відділення мистецтва від життя.

Відхід від естетичної автономізації пов'язаний з усвідомленням того, що твори мистецтва в нашій культурі вже не функціонують в елітарній естетичній ситуації, але в соціальній спільноті, піддані тиску ринку, медій, політиків тощо. Аналіз процесу деавтономізації мистецтва і естетики, а також зростання ролі медіа, представлений між іншими в праці М.Фітчерстона [4; 304-318].

Естетизація реального світу, що відбувається сьогодні і охоплює практично все – від особистого вигляду окремої людини і суспільства загалом до планування міст, від економіки до екології актуалізує питання про наявність головної естетичної категорії – прекрасного

поза мистецтвом, наприклад, у сфері споживання. Таким чином, відкривається величезний простір роздумів, пов'язаних (знову ж таки) із проблемою деавтономізації естетики, а також міркувань, пов'язаних зі ставленням естетичних цінностей до цінностей споживання. Необхідним, отже, є визначення співвідношення естетичності і утилітарності, що виходить за межі проблеми споживання і стосується того, як ми зможемо подолати успадкований поділ на високе мистецтво, головною цінністю якого було прекрасне і мистецтво споживання, зорієнтоване на задоволення потреб пересічного споживача.

Відомо, що у розвинених країнах задоволення естетичних потреб є не менш важливим збудником росту споживання, ніж задоволення утилітарних потреб. Без зросту споживання не може розвиватися економіка, а тому слід зробити все можливе аби рівень споживання зростав, незважаючи на те, що елементарні біологічні та економічні потреби задоволені. Все це веде до того, що у суспільстві споживання досить вагому роль відіграє реклама і мода.

Речі, що нас оточують, наш одяг, авто, будинки і їжа – все має бути не лише функціональне, комфортне, смачне і корисне – але й модне і красиве: гарно спроектоване і виготовлене, гарно запаковане, оформлене, подане і розрекламоване. В результаті спостерігаємо систематичну та інтенсивну естетизацію нашого повсякденного життя.

Симптоматично, що у сфері мистецтва першість сьогодні мають архітектор, проєктант внутрішнього простору, дизайнер. Можливо так діється тому, що входячи у сферу повсякденності, прекрасне починає набирати свої слабші форми, стає красивим, привабливим або – як в моді чи рекламі – „гарненьким”. Питання, що постає у цьому зв'язку: чи ці слабші варіанти прекрасного не ведуть нас до культури кічу? Зокрема, як зауважує В.Велш, така колосальна, поверхова і настирлива естетизація, що накручує консюмпцію, як правило, веде до величезної анестетизації, монотонності і в результаті до знеболення до естетичних збудників, притуплення естетичної вразливості, що робить неможливою естетичну контемпляцію всього того чарівного, що атакує людину [14; 526].

Із кінця XX століття у центрі уваги філософії й естетики перебуває мистецтво простору і руху (архітектура, дизайн, танок, давні форми малярства і скульптури), які тепер називаються візуальним мистецтвом, аранжуванням і просторовими інсталяціями.

У гедоністично зорієнтованому суспільстві, члени якого мають більше часу і грошей для задоволення своїх особистих потреб, важливу роль в реалізації естетичних потреб починає відігравати туризм. Завдяки йому можемо безпосередньо і особисто спілкуватися з найкращими творами людини і природи, а це, в свою чергу, сприяє розитковій та інтенсифікації позахудожніх форм та способів задоволення естетичних потреб.

Окрім зеленого туризму, що відкриває можливості задоволення естетичних потреб шляхом спілкування з навколишнім середовищем, природою і виростає з усвідомлення важливості подібного спілкування, прищепленого нам за посередництвом медіа різноманітними екологічними організаціями, в сучасному суспільстві розвиваються й інші форми активності людини, що стали сьогодні бізнесом, оскільки експлуатують естетичні потреби людини. Йдеться, зокрема, про спортивні видовища, які можуть мати певну автентичну естетичну цінність, а також про пропагований сучасною культурою культ краси людського тіла. Як приклад, можна згадати популярні сьогодні конкурси краси, розквіт косметики, поява позахудожніх (аеробіка), параспортивних (культуризм) і парамедичних (різновиди пластичної хірургії, стоматології) форм активного формування і розвитку естетичних якостей тіла.

Окрему, інтенсивну і експансивну позицію посідає сьогодні мистецтво електронних медіа. На перетині архітектури і візуального мистецтва з'являються ідеї, пов'язані з сучасними міркуваннями про відсутність, пустку, зникнення, витирання, що у різний спосіб реалізуються у мистецтві як гра з простором і навичками реципієнта.

У зв'язку з естетикою медіа В.Велш твердить про явище „знереальнення реальності” [15; 126], адже дійсність, опосередкована сьогодні через медіа, є глибоко зміненою внаслідок такого типу опосередкування. Реальність втрачає вагу, перестає бути чимось зв'язаним, набирає характеру гри. В результаті цього різниця між відтвореною дійсністю і її симуляцією

є менш помітною і втрачає значення. Коли телебачення є головним джерелом і керівною моделлю реальності, медіа втеча від реальності кидає тінь на все. Дійсність вже не асоціюється з чимось, що напірає, зв'язує, вона здається більш легкою. Внаслідок цього починаємо ставитись до дійсності – в медіа і поза ними – так, ніби скрізь маємо справу лише з симуляцією.

У контексті естетики медіа постає питання інтерактивності, що радикально змінює парадигму контемплативної естетики. Це поняття вивчалось з багатьох сторін і різними методами: в аспекті інтермедійності, у формі імерсії у віртуальному середовищі, у порівнянні з Інгарденівською концепцією естетичного переживання, у ставленні до тактильних чуттів.

Іншою проблемою, аналізованою медіа знавцями, є зростаюча присутність медіа образів, позбавлених віднесення, звільнених від репрезентації, збільшених і сфрагментаризованих, таких, що творять гіперреальність з усіма її проявами (екстетичність, обсценічність).

Помітно слабшає позиція суб'єкта, що веде, у свою чергу, до реінтерпретації предметного мистецтва (проявом цього є, зокрема, мінімал арт) або ж до поступового зникнення предметних творів. Постає питання, чи у світі, де машина генерує пов'язання образів, ще є місце на творчу уяву?

Значного розквіту наприкінці ХХ століття зазнали різні форми масового мистецтва. Однак під питанням залишається здатність цих видів сучасного мистецтва задовольняти автентичні естетичні потреби, адже вони зорієнтовані переважно на примітивні естетичні потреби і вульгарні смаки. Але, як твердить Б.Дземідок, подібні сумніви є лише частково обґрунтованими, адже у сфері естетичних смаків і потреб панує значно більше різномайття і значно більший егалітаризм, ніж в сфері художніх смаків і потреб [3; 55]. Тому ніхто не має права вирішувати, які види естетичних потреб є припустимими, а які – ні. Правомірними, отже, є як рафіновані і довершені естетичні потреби, так і простіші їх різновиди. Ігнорування естетикою, теорією культури і естетичним вихованням популярного мистецтва і позахудожньої продукції масової культури є, на думку Б.Дземідока, теоретично помилковим і практично небезпечним, оскільки веде до утвердження існуючого стану речей, коли естетична вразливість багатьох людей не розвивається, оскільки їх естетичні потреби задовольняються переважно на низькому рівні [2; 307-308].

Обидві тенденції – деестетизація сучасного мистецтва і естетизація щоденного життя, що призвели до часткової зміни головних форм задоволення естетичних потреб, знайшли віддзеркалення в сучасній філософії, особливо в естетиці, етиці і філософії культури.

Усі автори, котрі твердять про те, що сучасна художня практика сумнівається в універсальності концепції естетичної природи мистецтва (Бінклі, Кароль, Дземідок та ін.), тим самим стверджують факт її зміни. Цей факт знайшов вираз у теоріях тих авторів, котрі, не пориваючи з концепцією естетичної природи мистецтва, говорять про домінування нового типу естетичних цінностей в сучасному мистецтві (Валліс, Павловський, Ліотар). М.Валліс, зокрема, зауважує, що у сучасному мистецтві маємо справу з антиестетизмом або скоріше антикалізмом, що проявляється у відході від естетично „лагідних” цінностей – прекрасного, чарівного і зверненні до „гострих” цінностей – до того, що агресивне, шокує, брутальне [12; 15]. Т.Павловський є більш радикальним у цьому питанні, він говорить, що позитивні цінності, які панували раніше, поступилися місцем для негативних [8; 240].

Ж.-Ф.Ліотар, у свою чергу, зазначає, що категорія прекрасного вже не відіграє такої ролі, як колись і провідною сьогодні стає категорія піднесеного [5; 77]. З приводу твердження Ліотара з'являється певний сумнів. Навіть при найширшому розгляді піднесеного теза Ліотара не підтверджується в конфронтації з сучасною художньою практикою. Як зауважує Б.Дземідок, „на жаль, не все, що не є прекрасним, тим самим є піднесеним” [2; 309].

У постмодерністичній філософії з'явилися етичні концепції, котрі частково збігаються з процесами естетизації повсякденного життя. Авторами таких концепцій є Р.Порті і

Р.Шустерман. Зокрема, Р.Рорті постулює потребу естетичного життя як життя приватної досконалості і самокреації. Такий погляд на естетичне життя, без сумніву, є індивідуалістичним, інтелектуалістичним і елітарним. Людське життя створене за образом твору мистецтва, на думку Рорті, мало б завжди вирізнятися радикальною новизною, яка досягається завдяки „естетичному пошуку нових форм досвіду і нової мови” [9; 27-29].

Приймаючи пропаговану Р.Рорті потребу естетизації етики, Р.Шустерман вважає однак, що пропозиція Р.Рорті є надто вузька і малоймовірна. Ця концепція, на думку Р.Шустермана, спирається на помилковому розумінні естетичності і художньої творчості, вона абсолютизує новизну як головний чинник, є занадто індивідуалістична й елітарна. Шустерман (під впливом поглядів Мура, Фуко і Вільямса) пропонує більш плюралістичний спосіб бачення естетичного життя, яке було б сприйняте не лише інтелектуалістами.

Концепція Р.Шустермана не зводиться до самокреації, вона зважає також на потребу насолоди прекрасним: красою природи, мистецтва, людського тіла [12; 236]. Будучи більш плюралістичною і реалістичною, концепція естетичного життя Р.Шустермана може бути реалізована також в житті звичайних людей.

Сучасна естетика, як галузь знання, не може ігнорувати інтенсивної естетизації сучасної культури і нашої повсякденності. Сьогодні зрозуміло, що неприйнятною є сформована в середині ХХ ст. модель естетики, що зводиться лише до філософії мистецтва. Очевидно, що естетика не повинна відмовлятися від рефлексії над традиційною і авангардною художньою творчістю, але не можна й далі ігнорувати естетичних явищ поза мистецтвом: (естетичних проблем природного і урбаністичного середовища, положень на межі мистецтва і популярної культури, естетичних питань пов'язаних з електронними медіа). Не варто однак розширювати межі естетики на всі явища культури і суспільного життя.

Джерельні приписи

1. Ahlberg L.O. Aesthetics, Philosophy of Culture and The Aesthetic Turn // Философский вестник. – XXII. – 2001. – № 3.
2. Dziemidok B. Głowne kontrowersje estetyki wspolczesnej. – Warszawa: PWN, 2002.
3. Dziemidok B. O potrzebie odrozniania artystycznego i estetycznego wartosciowania sztuki // Primum philosophari. Ksiega pamiatkowa Stefanowi Morawskiemu ofiarowana, ред. J.Brach-Czaina. – Warszawa, 1993.
4. Featcherston M. Postmodernizm i estetyzacja zycia codziennego // R.Nycz, ред. Postmodernizm. Antologia przekadow, ред. R.Nycz, перек. M.Lukaszewicz. – Krakow, 1996.
5. Lyotard J.-F. Answering the Question: What is Postmodernism // „The Postmodern Condition: A Report on Knowledge”. – Minneapolis, 1984. – S. 77.
6. Lyotard J.-F. Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity // The Lyotard Reader, ред. Andrew Benjamin. – Oxford, 1989.
7. Morawski S. O swoistym procesie estetyzacji kultury wspolczesnej // Estetyczne przestrzenie wspolczesnosci, ред. A.Zeidler-Janiszewska. – Warszawa, 1996.
8. Pawlowski T. Wartosci estetyczne. – Warszawa, 1987.
9. Rorty R. Freud and Moral Reflection // Pragmatism's Freud: The Moral Disposition of Psychoanalysis, ред. J.H. Smith, W.Kerrigan. – Baltimore, 1986.
10. Scheer B. Einfuhrung in die philosophische Aesthetik. – Darmstadt, 1997.
11. Sepanmaa Y. The Beauty of Environment. A General Model for Environmental Aesthetics. – Denton: Environmental Ethics Books, 1993.
12. Shusterman R. Pragmatist Aesthetics Living Beauty Rethinking Art. – Oxford, 1992.
13. Wallis M. Przemiany w sztuce i przemiany w estetyce // Studia Filozoficzne. – 1972. – № 10 (83). – S. 3-18.
14. Welsch W. Aesthetisches Denken. – Stuttgart, 1990.
15. Welsch W. Estetyka i antyestetyka // Postmodernizm. Antologia przekadow, ред. R.Nycz, перек. M.Lukaszewicz. – Krakow, 1996.
16. Welsch W. Estetyka poza estetyka. – Krakow: Universitas, 2005.

17. Wilkoszewska K. Wizje i re-wizje. Wprowadzenie // Wizje i re-wizje. Wielka ksiega estetyki w Polsce. – Krakow: Universitas, 2007. – С. V-XVII.

Резюме

Стаття присвячена проблемі самовизначення естетики, пов'язаної із окресленням її меж та предмету. Автор досліджує основні процеси, що відбуваються в сучасній естетиці – деавтономізацію естетики і деавтономізацію мистецтва. Звернено увагу на те, що естетика не повинна ігнорувати естетичні явища поза сферою мистецтва.

Ключові слова: естетика, деавтономізація, мистецтво, трансформація естетики.

Summary

The article is dedicated to the problem of autodefinition of aesthetics, which is connected to the definition of limits and subject of this discipline. This is very actual problem in contemporary philosophy. The author investigates the main processes in contemporary aesthetics – deautonomization of the aesthetics and deautonomization of the art. The author pays attention to the fact that most of philosophers state that aesthetics should not ignore aesthetics phenomena beyond the sphere of aesthetics.

Key words: aesthetics, deautonomization, art, transformation of aesthetics.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ: НЕОЄВРОПОЦЕНТРИЗМ ТА ЙОГО ПРОЯВИ

Зі зміною суспільної свідомості в Україні після 1991 року значно актуалізувалися прагнення українських митців звертатися до традицій європейської культури як особливості спільності джерел і спадщини з єдиним культурно-генетичним кодом, характерним самовідчуттям і самосвідомістю європейців, для яких раціональне ставлення до дійсності є природно та історично характерним, на відміну від українців, в основі світогляду яких ірраціональне начало.

Починаючи з часів Просвітництва, характерною тенденцією для гуманітарних наук й політичної ідеології було проголошення європоцентризму як феномену виключності європейських народів й західноєвропейської цивілізації. Актуалізація проблематики європоцентризму в сучасному мистецтві пояснюється захисною реакцією суспільства, яке відкинуло ідеальні установки соціалізму-комунізму, культурного „змагання систем” та було поставлено перед фактом тотальної меркантилізації життя.

Використання терміну „неоевропоцентризм” в музикознавчій літературі пов’язане із роботою „Неоевропоцентризм і неосимволізм початку ХХІ століття” музикознавця О.Маркової [6]. Автор трактує поняття як охоронний механізм для культурних традицій Європи, який може скласти противагу експансії американської політичної прагматики, її суто виробничо-споживчим регулюванням між- та внутрішньодержавних відносин у світовому просторі. У статті автор зазначає, що процеси кінця ХХ – початку ХХІ століття визначили ілюзорність культурно-політичної рівноваги „трьох світів”. Із падінням соціалістичної системи міждержавні, економічні й соціально-політичні культурні відносини зцентрувалися. Прерогативи залишилися в руках США і європейських держав. Наймогутніші цивілізації Китаю і Японії виявили по-різному спрямовані національні тяжіння. Європейський тонус художніх, наукових, соціальних установок складав домінуючу лінію буття. Континентальна інтеграція Європи отримала нові перспективи за рахунок воз’єднання Німеччини, реформ у Центральній і Південній Європі, а також державах Прибалтики. Кардинальні перетворення кінця ХХ – початку ХХІ століття стали свідомством того, що ідеї „подолання європоцентризму” минулого століття закінчили своє існування. Художня самодостатність творчості, народжена європейською свідомістю, може бути збережена як культурне надбання тільки в умовах європейської зорієнтованої культури. „Проблема неоевропоцентризму” народжена спостереженням процесів, що відбуваються у масовій свідомості і які зберігають європейські цивілізаційні орієнтири в сукупних культурних установках і надбаннях.

У культурологічному словнику знаходимо: „Західноєвропейська культура породила специфічну систему цінностей: пріоритет розумного, раціонального, наукового, активного техніко-технологічного перетворення світу, динамізм, інноваційність, установка на продуманість і усвідомленість дій, намагання людини вийти за століттями усталені кордони, індивідуалізм” [5; 88], з одного боку, а з іншого, з часів Середньовіччя однією із основних цінностей європейської культурної традиції стало християнство. Бути європейським означало бути християнським.

Складність процесів, що відбуваються в світі, знаходять своє втілення в різноманітних проявах сучасної культури. Парадокс сьогодення полягає в тому, що чим більше людство наближається до засвоєння глибинних процесів, що відбуваються у формах руху як живої, так і неживої матерії, тим більше воно стає вразливим і незахищеним. Митці відчують ці процеси гостріше, тому в пошуках гармонії звертаються до християнських традицій, де існує єдиний принцип краси – схильність до незмірно божественного і прагнення до Бога.

Розробці теми звернення до християнських традицій в сучасній музичній творчості в різних її аспектах присвячені роботи Н.Александрової, О.Беркій, О.Зосім, Л.Кияновської, С.Павлишин, О.Маркової та ін.

Актуальність даного дослідження обумовлена зверненням до духовної тематики в творчості сучасних українських композиторів як до прояву неоевропоцентризму в українській музичній культурі кінця XX – початку XXI століття.

В останні десятиліття XX – початку XXI ст. відбувається процес жанрової, композиційної й інтонаційної трансформації музичного мистецтва. Чимало дослідників відмічають введення мотивів і образів релігійного характеру до творчості сучасних композиторів. „Характерною є... мода на духовну і навіть конкретно релігійну тематику і захоплення нею особливо композиторів колишнього Радянського Союзу: С.Губайдуліну, А.П'ята, Л.Грабовського, В.Сільвестрова, М.Скорика, Л.Дичко, В.Камінського, О.Козаренка, В.Степурка” [7; 223].

Підтвердженням цього є роботи про літургію як музично-історичний феномен (О.Мельник); жанри заупокійної музики як феномен західноєвропейської культури XVII-XIX ст. (О.Муравської). До проблем стилю церковної музики звертається О.Клокун. Візантійські та ранньо-християнські традиції збереглися до сьогодення як релігійно-художній принцип у танцювальному та хоровому мистецтві. Вони були характерними для ірландсько-друїдської традиції.

О.Маркова відмітила, що в мистецтві православних країн у церкві відбулося відновлення ранньо-християнської гетерофонії, відродження церковного співу взагалі і канта як „простого серйозного співу” християнської богослужбової традиції, що піднімається до практики „ієрусалимського канта”.

Основою дослідження Н.Александрової став кант та партесний концерт як „стилістичні епітети в авторських композиціях”, досвід яких залишився актуальним для сучасної композиторської творчості. Крім того, автор наголошує, що в останні десятиліття XX-початку XXI століття українські композитори стали активно розробляти релігійно-духовну тематику, звертаючись до службових храмових форм та текстів. Інтерес до них перетворився у досить міцну жанрову тенденцію, у якій своєрідно сплавилися традиційний типологічний та авторський індивідуальний стилі. Їхня взаємодія показує особливе призначення літургійних форм у сучасній композиторській творчості. Серед різноманітного звертання українських авторів до традиційних духовних жанрів виділяється інтерес до православної літургії. Саме літургійний спів найбільше відповідає національній природі музичних уявлень про духовне.

Історико-культурологічна обумовленість музикознавчих уявлень про духовність (духовну тему в музиці) розуміється як жанрова. Головними жанровими сферами музики є історичні системи жанрів. Історично більш ранні зв'язані з прагматичною спрямованістю, з повновладдям первинних жанрів; більш пізні, які затвердилися в після-ренесансний період, мають художню автономію і свободу. Авторка акцентує увагу на взаємодії первинних і вторинних жанрів у музиці як вирішальному аспекті для розуміння феномена духовності і пропонує ввести спеціальне поняття „літургічна музика” як явище, симптоматичне для сучасного етапу еволюції композиторського мислення [1].

Висвітленню сучасних тенденцій оновлення системи культових жанрів католицької традиції, необхідністю вивчення механізму взаємодії та взаємозбагачення католицької і православної духовно-мистецьких парадигм, що органічно співіснують у творчій практиці XX – початку XXI століть, присвячена робота О.Беркій [2], у якій авторка відмітила сакралізацію суспільства.

Найбільш близьким до релігійних традицій є хорове мистецтво. Творчість сучасних українських композиторів у цій галузі розвивається у багатьох напрямках: опрацювання автентичного розспіву, звернення до канонічних текстів та ін.

Серед творів, присвячених аранжуванню та гармонізації мелодій поширених піснеспівів, яскраво вирізняється вокально-симфонічний твір „Богородичні догмати”

В.Степурка, написаного на канонічні тексти та мелодії з Ірмологіонів (першодруки 1700, 1709, 1757 рр.). Автор прагне до оновлення музики відправ у хоровому співі, увиразнення й розспівів священнослужителів. Догматики Богородичні – піснеспіви чину вечірньої церковної служби, які прославляють Богородицю. Служба складається з восьми ладів-гласів і охоплює увесь богослужбовий матеріал згідно з церковним календарем.

Перший глас – глас Богоявлення, глас примирення людини з Богом, „преградження вражди”, єднання небесного й земного світу в співі. У ньому ствердження віри, заклик людей божих дерзати й перемагати ворогів, радість „Всесірної слави”. На вечірній службі в церкві під час співу Догматика відбувається вечірній вхід із кадилом. Відчиняються царські брами на знак єднання неба із землею і через північні двері виходять із вітаря диякон і священник, що символізує відповідно прихід Іоанна Предтечі та зішестя на землю Сина Божого. Вони виходять для принесення Господу словесної чистої жертви, молитви, хвали. Під час входу священник читає за всіх „предстоящих” таємну молитву, у якій просить Господа вберегти серця віруючих від слів та думок лукавих, визволити їх від „ловящих душ і наша” – духів зла. Хор закінчує вечірній вхід співом молитви „Світе тихий” після співу Догматика.

Кожний догмат – своєрідна новела зі своїм смисловим змістом і музичною архітектонікою. Своїм корінням догмати сягають сивої давнини, а на теренах України походять від знаменитих київських розспівів. О.Кошиць – великий хоровий диригент і блискучий знавець національної музики, писав: „Догмати, як і кожен твір колективної музики, повинні були пройти довгий шлях обробки та колективного освоєння, перш ніж потрапити до співочих книжок XV століття. Тереном їх творення міг бути тільки Київ і Україна. Як композиторській роботі їм личить одне слово – геніальність. Вони є виїмковим явищем у музиці взагалі й найкраще, що дав Знаменний розспів протягом свого існування, це унікалом і світовій релігійно-вокальній літературі” [4; 22].

Композитор поставив за мету сучасними вокально-симфонічними засобами віднайти „містичні голограми” цих розспівів, донести їхню глибину філософської думки й поетичність до слухачів. Композиція належить до унікальних зразків української духовної музики. Обрядова структура твору синтезована із суто музичними законами драматургії, симфонізмом мислення. Глибинність художньої концепції твору ґрунтувалась на досконалому знанні духовних традицій народу та здобутків європейської культури й сучасної музичної стилістики. Творча воля й натхнення автора актуалізували осмислення вічних духовних проблем.

Ще одним із проявів неоевропоцентризму в музичній культурі України є звернення авторів до канонічних текстів, серед яких – католицька молитва „Ave Maria”, римський католицький гімн „Stabat Mater”. Починаючи з кінця XV століття латина і християнство виявляли єдність європейської культури. Література і мистецтво представляло і коментувало світ, описаний в Біблії. Латина – мова католицької церкви. Вивчення грецької й латинської мов, творів грецьких і латинських авторів були традиційними для культури європейських країн.

Вплив латинської та польської культур на українську визначила в дослідженні О.Зосім [3]. На думку автора, церковне греко-католицьке середовище, починаючи з XVIII-XIX ст. сприяло кристалізації рис пара-літургічної пісенності. Однією з них стало використання західноєвропейських латино-мовних та польсько-мовних зразків, а також створення пісень латинською та польською мовами українськими авторами й спів цих пісенних і творів, окрім поза богослужбових практик, на літургії, що відправлялася церковнослов’янською мовою.

Молитву „Ave Maria” називають янгольським вітанням або *angelico salutatio*, тому що її перша половина являє вітання архангела Гавриїла, сказане ним Пресвятій Діві у момент Благовіщення. До вживання молитва Ave Maria увійшла з XI ст. Урбан IV додав до неї заключні слова: „Ісус Христос. Амінь”. Із XVI ст. до неї стали додавати наступні заключні слова, уживані донині: „Свята Марія, мати Божія, моли про нас грішних, нині й у годину смерті нашої. Амінь”. До тексту молитви у різні часи зверталось чимало композиторів, серед яких: Палестрина, Ш.Гуно, Дж.Верді тощо. Кінець XX-початок XXI століть приніс нові

твори, нові пошуки композиторів, що продовжують здобутки минулих століть у зверненні до тексту молитви „Ave Maria”: Є.Станкович – поема; М.Шух, Н.Маркова-Палкова, В.Пацера, В.Рунчак, Н.Самохвалова – вокально-інструментальні композиції; В.Волонтир, В.Тирик – хорові твори.

У православній молитві Ave Maria відповідає молитві „Богородице Діво”. Серед композиторів, що звернулися до цієї молитви в останні роки: Л.Дичко, Б.Фільц, М.Шух, І.Щербаков, Г.Гаврилець, А.Гнатишин, І.Кириліна, В.Ларчиков, Б.Кривопуст.

Автором римського католицького гімну „Stabat Mater” вважається італійський поет XIII століття Якопоне Да Тоді. Назву текст одержав за своїми першими рядками „Stabat Mater dolorosa”, що означає „Стояла мати скорбна”. Перша його частина розповідає про страждання Діви Марії під час розп’яття Ісуса Христа, а друга являє собою страсні благання грішника про дарування йому Рая після смерті. З XV ст. на текст Stabat Mater створювали численні концертні твори О.Лассо, Дж.Палестрина, Д.Перголезі, пізніше – Й.Гайдн, В.-А.Моцарт, Ф.Шуберт, Дж.Россіні, Ф.Ліст, Дж.Верді, А.Дворжак та інші.

У XX столітті до тексту Stabat Mater зверталися К.Шимановський, К.Пендерецький, Ф.Пуленк та інші. Серед композиторів України (Криму), одним із перших був А.Караманов, пізніше М.Шух, Г.Гаврилець, І.Щербаков.

Зближення творів різних часів, пройшовши крізь товщу сторіч, доводить, що мистецтво поза кордонами, зокрема й часовими. Використання різних культурних текстів сприймається як заглиблення в інтерпретаційні можливості змісту, знаходження нових ракурсів його тлумачення, що збагачує музичну мову сучасності.

О.Щетинський у своєму творі „Фрагменти з латинської літургії” (1991 р.) для мішаного хору та органу звертається до католицького реквієму, що надає можливість втілення давньої традиції, яка єднає дуже віддалені епохи. Цьому сприяє, безперечно, використання композитором старовинних текстів латиною. У творі український композитор застосовує строфи окремих гімнів та градуалів – Requiem aeternam, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Мотив любові й людської відданості поєднує всіх авторів поетичної й музичної „Ave Maria” і „Stabat mater”. У більш широкому аспекті відтворення релігійних текстів сприймається як закономірний етап пошуку новий духовних і мистецьких обріїв у контексті європейської культурної традиції. Старозавітні та євангельські сюжети й образи, особливості християнського мислення пронизують європейську культуру й сьогодні, і залишаються вічною темою мистецтва.

Таким чином, можна стверджувати, що в творах сучасних українських композиторів духовна тематика посідає провідне місце, розкриваючи у виразній формі найвищі світоглядні цінності. Крім того прояви неоевропоцентризму в Україні кінця XX – початку XXI ст. відбиваються в заглибленому ставленні до інтерпретаційних можливостей сакрального, знаходженні нових ракурсів тлумачення релігії та релігійного мистецтва.

Джерельні приписи

1. Александрова Н.К. Літургійна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис....канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Н.К. Александрова. – Одеса, 2008. – 16 [1] с.

2. Беркій О.В. Stabat Mater в аспекте жанрово-стилевої динаміки: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О.В. Беркій. – Львівська держ. музична академія ім. М.В. Лисенка. – Л., 2006. – 18 [1] с.

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

4. Кошиць О. Про українську пісню і музику / О.Кошиць // Народна творчість та етнографія. – 1999. – № 2-3.

5. Культурология. Краткий тематический словарь / Под ред. Г.В. Драч, Т.П. Матяш. – Ростов н /Д: Феникс, 2001. – 192 с.
6. Неоевропоцентризм: музична культура на межі тисячоліть. У 2 кн.: Монографія / [Холопова В., Канаріс Л., Маркова О., Таранець С.]. – Одеса: Астропринт, 2006. – Кн. 1. – С. 76-114.
7. Павлишин С. Музика двадцятого століття: Навч. посібник / С.С. Павлишин. – Львів: БаК, 2005. – 232 с.

Резюме

Стаття присвячена аналізу проявів неоевропоцентризму в творчості сучасних українських композиторів. Духовна тематика є однією з рис неоевропоцентризму.

Ключові слова: неоевропоцентризм, європейська культурна традиція, духовна тематика.

Summary

The article is devoted to display of the neoeuropocentrism in the creativity of modern Ukrainian composers. The liturgical thematic is one line of the neoeuropocentrism.

Key words: neoeuropocentrism, european cultural tradition, liturgical thematic.

НЕООРІЄНТАЛЬНА СКЛАДОВА В ПОСТМОДЕРНОВІЙ ПРИВАТНІЙ РЕЛІГІЙНОСТІ: УКРАЇНСЬКІ КОНТЕКСТИ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Суттєвою рисою духовного життя світу, де розгортаються суперечливі глобалізаційні процеси, є поширення не тільки нових вірувань і культів, але й „розмитості”, нечіткої, персоналізованої релігійності. Докорінних змін зазнає також сам механізм її відтворення, що не в останню чергу пов’язано як із виникненням складних „мостів” у фундаментальних відносинах „Схід-Захід”, так і між окремими формами культури, її рівнями. Нова релігійність перебирає на себе важливі функції самовизначення людини у глобалізованому соціокультурному просторі, намагається перетворитися на соціокультурні засади трансформації суспільства, визначати світоглядні доміанти найближчого майбутнього. Процеси виникнення і відтворення постмодернної релігійності, що спостерігаються в соціокультурному просторі України, відбивають якісно нові зрушення, – як по лінії „Схід-Захід”, так і по лінії „Північ-Південь”. У геополітичному плані, мова йде про формування нового економічного центру, що стрімко виникає в Північно-східній Азії і буде багато в чому визначати обличчя XXI сторіччя. До складу цього майбутнього лідера світової економіки входить Китай, Японія, Південна Корея, КНДР, Тайвань, Далекий Схід Росії, Монголія. І як переконливо свідчить досвід XX сторіччя (і, зокрема, змагань соціалізму й капіталізму), той, хто панує у виробництві речей, той панує і в виробництві ідей. Тому „вектор впливу” цього регіону на Західну Європу дедалі більше проходить саме через Україну [17; 199]. В контексті геополітичного аналізу активізація на теренах України прибічників дзен-буддизму, інших східних культів не є випадковістю: це показник нових глобальних соціокультурних реалій, що формуються на наших очах.

„Розмита”, нечітка, персоналізована релігійність є складовою тієї потужної хвилі ірраціоналізму, що погрожує раціональним підвалинам сучасної культури. Значний внесок в аналіз цих феноменів належить дослідженням, виконаним А.Колодним; В.Петриком та В.Остроуховим; Н.Дудар і Л.Філіпович; С.Свістуновим, М.Сіверцевим. Методологічними щодо розгляду проблеми відтворення постмодернної релігійності є роботи С.Кримського в сфері філософії історії, філософської антропології (Ю.Козелецького) та ін. На формування „приватної”, особистісної релігійності постмодернної природи впливають також парадоксографічний сектор у культурі (у тому числі й постмодерновій), де зосереджені численні неоміфи; їх топос визначається як покордонний між релігією (у традиційно-доктринальних та позадоктринальних формах), наукою (паранаукою, девіантною наукою), мистецтвом, філософією (парафілософією) [13].

У світі, що глобалізується, змінюється характер релігійності, – досвід спілкування з надприродним, аномальним зміщується на індивідуальний рівень, набуває приватного характеру. Посилюється роль натуралістичних і соціотехнічних міфів у відтворенні „приватної”, особистісної релігійності. Цей процес підсилюється іншим – зростаючим впливом неоорієнталізму як у глобальному, так і українському соціокультурному просторі; аналіз якого і становить мету статті.

Крос-культурні зв’язки „Захід-Схід” і світоглядні трансформації. „Хвилі” захоплення східною культурою (що розпочалися з усвідомлення проблеми „Схід-Захід” як такої від часів греко-перських війн), періодично спостерігалися в історії Європи. Неодноразово вони співпадали і були органічною частиною цивілізаційних криз, очікуванням „світла зі Сходу” [10; 97]. І ці очікування мали суттєве підґрунтя: докорінний цивілізаційний поворот у розвитку Стародавнього світу, пов’язаний з виникненням християнства, був саме синтезом важливих західних і східних елементів культури, що відбувся у соціокультурному просторі Римської імперії. Крос-культурні зв’язки Заходу і Сходу мали також й інші, менш значні, але

також далекосяжні наслідки у культурі, – зокрема, виникнення астрології, яка суттєво впливає на культуру наступних епох [12]; алхімії; герметизму тощо, які розходилися з релігійною картиною світу (РКС), притаманну християнству.

Пожвавлення крос-культурних зв'язків „Схід-Захід” відбувалося в культурі Модерну. „Новий орієнталізм” безпосередньо вплинув як на матеріальну, так й духовну культуру західного суспільства. Показником розширення крос-культурних зв'язків стає стиль арт деко, що поєднав запозичення з модерну, кубізму, абстракціонізму, футуризму, мистецтва древнього Єгипту, Африки, Японії тощо [8; 57-58]. Арт деко відбив прагнення європейців і американців до естетизації повсякденного життя, комфорту, активне впровадження нових технологій у побут, – усе це потребувало адекватного художнього освоєння нових технічних і людських реалій.

Саме під впливом культури Сходу опиняються ті „дві культури” Заходу, про прірву між якими у свій час переконливо говорив Ч.Сноу. Зокрема, гуманітарна культура в особах Ромен Ролана, Германа Гессе, Томаса Манна, Густава Малера, Анрі Матісса, Велеміра Хлебнікова та багатьох інших [3; 4]. Евристичний потенціал „нового орієнталізму”, реалізується не тільки в фізиці, але й космології, – про це свідчить, зокрема, творчість Д.Бома, Ф.Капри, К.Прибрама, А.Салама, Дж. Чу та інших, пов'язаних зі східною містико-філософською традицією.

„Новий орієнталізм” набуває також подальшого поширення у формах нетрадиційних релігій, позадоктринальних вірувань, окультино-містичних течій, у контексті яких активно функціонують елементи РКС східних релігій. Їх належність до орієнталістської традиції, у контексті якої провідне місце належить буддизму, відкриває тут широкі можливості для взаємодії з неоміфами. Саме тому „будь-які теорії і припущення щодо природи людини, станів підсвідомості і надсвідомості, психофізичних явищ і навіть таких непізнаних явищ, як НЛО, – зазначає В.Корнев, – органічно вписуються у вчення буддизму і знаходять у його системі умовиводів аргументоване філософське обґрунтування” [5; 15].

Елементи східної релігійності надають наснаги сучасним неоміфам, що функціонують у соціокультурному просторі України: про паранормальні здібності людини („ПЗЛ”), „життя після життя” („ЖПЖ”) тощо, які відтворюються в постмодерновій культурі [14]. Ця стійка тенденція проявилася вже в культурі Модерну, – вона позначилася на відтворенні теософії як цілісного соціокультурного феномену (а також її натуралістичної „складової”). Згодом важливими концептуально-контактними зонами взаємодії „нового” орієнталізму і „вторинної” міфотворчості є, певною мірою, полярні вчення „Агні-Йога” родини Рерихів і окультино-містична система Р.Генона [13; 15].

Ситуація постмодерну і постмодернова релігійність. Глобальна цивілізація, що формується в нашому сьогоденні, включає релігійний плюралізм, а його істотними особливостями є глобалізація феномену „неформальної”, або „нетрадиційної” релігійності, розвиток позаконфесійної, позацерковної релігійності, розвиток інституту „приватної віри” [9; 87]. Ці процеси, що охопили Планету, впливають на „геометрію” постмодернового соціокультурного простору світу і України.

Ситуація постмодерну докорінно змінює не тільки релігійну свідомість, але й релігійні інститути; їх кризовий стан не викликає сьогодні жодних сумнівів, – варто згадати, зокрема, стан сучасного Православ'я в Україні. Водночас зростає і накопичується в парадоксографічному секторі культури шар повсякденного досвіду зіткнення з Потойбічним, – розповіді про „епізодичні повернення” померлих із загробного світу, появи духів померлих людей і їх активне включення в життя нашого світу, таємничих зникненнях людей, про „мікрочудеса”, що кардинально впливають на долі окремих людей у критичних ситуаціях тощо.

Слід зазначити, що парадоксографічний сектор у культурі існував завжди. Але у культурі Модерну (особливо радянського варіанту) він передавався переважно у формі усної традиції, – вигляді чуток, бувальщин, переказів і т.п.; він містився також у інтегральний художній картині світу (ХКС) різних епох. В умовах бурхливого НТП ці формоутворення

культури носили явно виражений маргінальний характер і викликали скептичне ставлення з боку раціоналістично орієнтованої людини – читача науково-популярних журналів, глядача передач „Очевидне – неймовірне”. Здавалося б, недовіра, сумнів, іронія, глузування, протест, бажання відмахнутися повинні були б привести до помітного „витончення” цього і без того периферійного шару культури, його „висихання” і, може бути, навіть до повного зникнення; саме до такого результату готувала загал просвітницька традиція. Доба постмодерну суттєво вплинула на культурний ландшафт як планети, так і її окремих регіонів, підвищила в ньому значення креативності у релігійній сфері.

У контексті позацерковної, позаконфесійної релігійності, „приватної” віри відбуваються світоглядні синтези, наслідки яких далеко виходять за межі не тільки модернової релігійної традиції, але й світоглядних засад сучасної цивілізації. Як і за часів пізньої Античності, у культурі сьогодення на шпальтах численних періодичних видань, мережі Internet знаходять висвітлення не тільки численні свідчення сучасних платонівських „Ерів” про потойбічні світи; креатив померлих письменників, композиторів, що відбувається „за останньою межею”; про бунти речей; перевертнів, що мешкають у сучасних містах, пророкування ясновидючих, інтуїтивні передчуття тощо. Але, на відміну від часів Античності, в нашому сьогоденні відтворення зазначеного шару культури відбувається на якісно новій медійній основі. Можливості запозичення „приватною” вірою елементів ХКС сучасних неоміфів, зумовлено станом комунікативного середовища доби постмодерну. „Розвиток засобів сполучення і вибух масової інформації, – слушно зазначає Ю.Козелецький, – багато в чому задовольняють пізнавальні домагання людини, але, з іншого боку, відокремлюють індивіда від природи, від мінералів і рослин, тварин і інших людей. Сучасний індивід пізнає природне середовище і соціальне оточення не з допомогою „живого” спостереження, активного контакту з навколишнім світом, а завдяки перегляду ілюстрованих журналів і телебаченню. Таким чином, пізнавана картина світу часто виявляється спрощеною, міфологізованою, виконаною з чиєїсь егоцентричної точки зору; між істиною і викладом знаходяться людські інтереси. Такий розрив чуттєвих контактів з емпіричною реальністю створює певні проблеми, обсяг і наслідки яких ми не в силах поки цілком усвідомити” [4; 206-207]. Однією з численних проблем, що виникають у цій сфері, є експансія неоміфів у постмодерновій культурі.

Космологія, „неорієнтальна складова” і актуальна міфотворчість. У культурі постмодерну відбувається докорінна зміна уявлень про Світ: від картини астрономічного Всесвіту класичної і некласичної науки до уявлень про Мультиверсум із нескінченністю всесвітів із різними фізичними властивостями. Нові уявлення про Світ, які є суттєвими передумовами зміни типу масового світогляду, набувають осмислення у релігійно-філософських доктринах з яскраво вираженою орієнтальною складовою, що поширюються у соціокультурному просторі сучасної України. Нові космологічні уявлення, у свою чергу, суттєво впливають на уявлення про множинність населених світів (МНС), як у контексті наукової картини світу (НКС), так і за її межами. Показовою в цьому відношенні є „космологія вайшнавами”; вона виходить із того, що Брахмою були створені „численні планетні системи”, населені „різними живими істотами, людьми і тими, хто стоїть нижче і вище за них на еволюційних щаблях. Планети у Всесвіті розташовані з урахуванням різниці між живими істотами, що їх населяють” [2; 398]. Господь Кришна, стверджує А.Ч.Бхактіведанта Свами Прабхупада, „створив різні планети....Навіть планети, розташовані нижче рівня Землі аж до планети Паталока, населені різними видами живих істот; у супереч сучасним псевдовченням, жодна з планет Всесвіту не є безжиттєвою пустелею. ...Інші планети теж населяють подібні нам істоти і деякі з них мають набагато розвиненіший інтелект і великі багатства. Розумніші істоти живуть у кращих умовах, ніж мешканці Землі. Існують і такі планети, куди не проникає сонячне світло; їх теж населяють живі істоти, що потрапили туди як покарані за свої минулі гріхи” [2; 188]. Картина світу, сформульована свого часу у вченні Демокрита, несподівано набула тут зовсім неочікуваних прибічників і набула теологічного наповнення. Слід зазначити також, що „космологія вайшнавами” актуалізує і

достатньо архаїчні уявлення про „всесвітній потоп”, „всесвітні води”, що що можуть стати фактором подолання людинонесумірності сучасної НКС, засадам тлумачення на рівні буденної свідомості складної проблеми сучасної космології – темної маси і темної енергії.

У контексті постнекласичної НКС відбувається пошук нових підходів до проблем буття розуму у Всесвіті [18]. Висловлюються припущення про те, що реалізація Великого Циклу у розвитку матерії („кремій” > „вуглець” > „кремій”) буде означати перехід від соціальної до надсоціальної форми руху матерії [6]. У концепції надцивілізації, що також впливає на теологію вайшнавами, простежується спроба дати відповідь на питання про рівень розвитку мешканців „високих” світів. Мешканці Сиддхалоки – напівбоги – „можуть подорожувати в космосі без літальних апаратів. Слід їм побажати, і вони з легкістю переносяться з однієї планети на іншу. ...Жителі вищих планет перевершують землян у всіх сферах мистецтва, культури і науки, оскільки мають розвиненіший інтелект” [4; 435]. Без сумніву, що під більшістю з наведених висловлень А.Ч.Бхактиведанти Свами Прабхупади підписалися б багато представників уфології, – як містифікованої, так і раціоналістичної.

Уфологія: орієнтальні „складові”. На початку 50-х рр. XX ст. на американському соціокультурному підґрунті відбулася трансформація уявлень про позаземне походження необізнаних літаючих об’єктів (НЛО) в суто релігійну концепцію, почалася сакралізація цього вкрай складного феномену [13; 221]. Але уфологічна проблематика в своєму релігійному аспекті дещо іншої культурної традиції, – зокрема, у Великій Британії, – набувала розвитку із залученням східної „складової”. У 50-ті рр. XX ст. певною основою для тлумачення феномену НЛО починає служити „новий орієнталізм”, який починає істотно і дедалі активніше впливати на духовне життя західного суспільства. Взаємне тяжіння містичної уфології і „нового орієнталізму” супроводжується асиміляцією першою досить широкого кола ідей, запозичених зі строкатих східних вірувань і культів, теософії, антропософії. Чітким і наочним віддзеркаленням цієї тенденції, що проглядалась вже на початковому етапі розвитку уфології, стають роботи Лобсанга Рампи, що перетворюються на важливий елемент масової культури і на помітний чинник актуального міфотворення, а також суттєву засаду „приватної віри” постмодернної природи. Серед них заслуговує на увагу його робота „Мій візит на Венеру”, яка з запізненням на кілька десятиліть розповсюджується у соціокультурному просторі України [13; 223-225].

Подальша деконструкція модернових формоутворень культури (філософії, науки, релігії, мистецтва тощо), зростаюча фрагментарність постмодернної культури, „кліповість” культуротворчого процесу сприяють, з одного боку, „перетіканню” концепцій уфологів у світоглядні засади окультино-містичних течій, а з іншого – перетворення течій, що сформувалися у руслі самої уфології, на релігійні течії, яскравим прикладом якої є Ченнелінг [18; 60].

Концепція паранормальних здібностей людини: „неорієнтальна складова”. У сучасній „вторинній” міфотворчості неабияку роль відіграє концепція „ПЗЛ”. Її „трансляторами” у світоглядну свідомість суспільства є не тільки представники субкультур, що утворюються девіантною наукою сьогодення (парапсихологією, еніологією тощо), які не набули визнання наукового співтовариства; дедалі зростає роль наукової фантастики у цьому процесі. Зокрема, саме тут наприкінці XX ст. виникає ідея „люденів”, метагому, Космосу як принципово безмежної екологічної „ніші” буття трансформованої людини [11; 301,302]. Ця ідея відповідала глибинним світоглядним засадам орієнтальної релігійності, філософсько-теологічній доктрині вайшнавами.

Концепції „життя після життя”: „неорієнтальна складова”. Глобалізаційні процеси, які розгортаються у соціокультурному просторі наприкінці XX – початку XXI ст. посилили орієнтальні чинники у відтворенні іморталістських уявлень, концепцій „життя після життя” [13; 333-335]. Іморталізм християнський у „надвечір’ї” Античного світу, у часи Імперії був важливою сенсоутворюючою складовою „світла зі Сходу”, яке несло християнство; в постмодерновому соціокультурному просторі таку роль дедалі активніше відіграє ідея реінкарнації (переселення душ), що ставить під сумнів перспективи самого християнства на

сучасному Заході. „Ідея переродження на Заході на початку ХХІ в., ...– відзначає М.Юлен, – сприймається усерйоз усе зростаючим числом людей” [19; 49]. Філософсько-культурологічний аналіз переконує, що в цьому випадку маємо справу не просто з більш-менш поверхневою й ефемерною модою, а навпаки, із широкою і глибокою зміною ментальності все більш широких верств населення. Так, у Великобританії на межі ХХІ ст. реінкарнаційні вірування розділяються більш ніж чвертю дорослого населення в порівнянні з 5% у 1974 році. Крім того, „ланцюг перевтілень” постмодернового сьогодення сягає далеко у зоряні світи, далеко за межі Землі і розповсюджується на розумних мешканців інших планет Галактики [7].

У соціокультурному просторі сучасного світу і України відбувається формуванні нової, „приватної”, релігійної свідомості постмодернної природи, яка набуває характеру вибагливої мережі, намагається дати альтернативну картину всього спектру відносин „людина – світ”. Її джерелом є неоміфи, що стають світоглядними засадами персоналізованої релігійності сьогодення. Принципово нове медійне забезпечення, докорінні зміни у соціокомунікативному середовищі доби постмодерну сприяють тому, що феномен „приватної” віри набуває не тільки глобальних вимірів, але й чітко вираженого особистісного характеру. Відбувається як сайєнтифікація „приватної” релігійності, її раціоналізація, так і ірраціоналізація неоміфів, перетворення їх у неорелігії. Спостерігається певне зближення цих форм, зростають їх претензії на участь у докорінній реформації як способів діяльності (техніко-технологічних, економічних, політичних, антропотехнічних тощо), що склалися протягом попередніх кількох століть, так і способів самоусвідомлення людини у світі, що є їх теоретичною і духовно-практичною репрезентацією. Однією з суттєвих соціокультурних, світоглядних засад зближення „приватної” віри постмодернної природи, з одного боку, і неоміфів з іншого, є „орієнтальна складова”, розширення крос-культурних взаємодій „Захід-Схід”. Процеси відтворення, поширення функціонування „приватної” віри постмодернної природи потребують постійного моніторингу, поглибленого релігієзнавчо-культурологічного аналізу.

Джерельні приписи

1. Атоян А.И. Маргинальность и восточная архаика / А.И. Атоян // Філософські дослідження. – Луганськ. – 2000 – Вип. 1. – С. 76-95.
2. Бхактиведанта Свами Прабхупада, А.Ч. Шриманад Бхагаватам. Третья песнь „Статус кво” (Глава 1-12) / А.Ч. Бхактиведанта Свами Прабхупада. – Б.м.: Бхактиведанта Бук Траст, б.г. – 631 с.
3. Завадская Е.В. Культура Востока в современном западном мире / Е.В. Завадская. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва „Наука”, 1977. – 168 с.
4. Козелецкий Ю. Человек многомерный: (Психологические эссе) / Ю.Козелецкий; Пер. с польск. – К.: Лыбидь, 1991. – 285, [2] с.
5. Корнев В.И. Новые подходы в познании буддизма / В.И. Корнев // Религии мира. История и современность. Ежегодник. 1988.– М., 1988. – С. 5-19.
6. Панов А.Д. Разум как промежуточное звено эволюции материи и программа SETI / А.Д. Панов // Философские науки.– 2003. – № 9. – С. 126-144.
7. Польшковский Л. Память после смерти / Л.Польшковский // Свет. Природа и человек. – 2004. – № 11. – С. 32-33.
8. Савельева О.О. „Бывают странные сближенья...” / О.О. Савельева // Человек. – 2003. – № 4. – С. 57-58.
9. Сиверцев М.А. Межрелигиозный диалог в эпоху глобализации / М.А. Сиверцев // Человек. – 2002. – № 5. – С. 76-87.
10. Сорокин П.А. Начало великой ревизии / П.А. Сорокин // Alma Mater. – 1991. – № 9. – С. 93-97.
11. Стругацкий А., Стругацкий Б. Собрание сочинений. В 10 т. / А.Стругацкий, Б.Стругацкий. – М.: Текст, 1993.– Т. 10. – 495 с.

12. Щедрін А.Т. Астрологія як феномен приватної релігійності постмодернової природи: (культурологічно-релігієзнавчі аспекти) / А.Т. Щедрін // Наук. зап. Харківського військового ун-ту. Серія: Соціальна філософія, педагогіка, психологія. – Х., 2009. – Випуск 1 (32). – С. 28-40.
13. Щедрін А.Т. „Вторинна” міфотворчість як соціокультурний феномен: (проблеми релігієзнавчо-культурологічного аналізу): Моногр. / А.Т. Щедрін; Харк. держ. акад. культури. – Харків: ХДАК, 2007. – 430 с.
14. Щедрін А.Т. „Вторинна” міфотворчість і відтворення приватної релігійності постмодернової природи / А.Т. Щедрін // Історія релігій в Україні. Наук. щорічник 2008 рік.– Книга II. – Львів: Логос, 2008. – С. 363-371.
15. Щедрін А.Т. „Вторинна” міфотворчість як феномен постмодернової релігійності: (неоорієнтальна складова) / А.Т. Щедрін // Культура України. – 2007.– Вип. –19. – С. 4-12.
16. Щедрін А.Т. Неорієнтальна складова „вторинної” міфотворчості як феномену постмодернової релігійності / А.Т. Щедрін // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. 2007 рік.– Книга II. – Львів: Логос, 2007. – С. 251-258.
17. Щедрін А.Т. „Нова релігійність” в Україні: геополітичний аспект / А.Т. Щедрін // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень IV Круглого столу (Львів, 9-10 травня 1994 року). – К.– Львів, 1994. – С. 199-200.
18. Щедрін А.Т. Феномен „Мовчання Неба”: (соціокультурні виміри проблеми буття позаземних цивілізацій і „вторинне” міфотворення) / А.Т. Щедрін // Філософська думка. – К., – 2008. – № 3. – С. 47-61.
19. Юлен М. Идея переселения душ или будущее одной иллюзии / М.Юлен // Вопросы философии. – 2003. – № 3. – С. 49-61.

Резюме

Розглядаються неоорієнтальна складова в постмодерновій приватній релігійності: українські контексти глобалізаційних трансформацій.

Ключові слова: релігійність, неоорієнтальність, Україна, приватне життя.

Summary

Examined neooriental'na constituent in a postmoderniy private religiousness: Ukrainian contexts of globalizaciynikh transformations.

Key words: religiousness, neooriental'nist', Ukraine, private life.

ФЕНОМЕН ДУХОВНОСТІ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПРОЯВ ВНУТРІШНЬОЇ СУТНОСТІ ЛЮДИНИ

Феномен духовності в сучасному світі набув очевидної актуальності. Сфера його вживання поширюється на всі види життєдіяльності людини. Музичне мистецтво в цих процесах посідає одне з провідних місць. Адже в ньому проявляється внутрішня сутність особистості, яку називаємо „божественною” з точки зору релігії, або духовною, розуміючи світське визначення даного поняття.

Проблеми духовності займали ще розуми древніх філософів і розбурхували свідомість мислителів усіх часів і народів. Як зауважив один із перших представників ірраціоналізму А.Шопенгауер, „заперечення душі є філософія людей, які забули взяти до уваги самих себе” [1; 527]. Дійсно, у повсякденному житті не можна обійтися без таких понять, як „душа”, „духовність”. Коли йдеться про характер наших міжособистісних або внутрішньогрупових відносин, цінуємо багатий духовний світ особистості і стурбовані проявами бездуховності, захоплюємося великодушністю одних і з боєм реагуємо на малодушність інших, що потрапляють у складну життєву ситуацію. Тобто за поняттями „душа” і „дух” стоять реалії, без визначення яких не може обійтись навіть послідовний матеріалістичний світогляд. „Я не заперечую психології як пізнання внутрішнього світу людини, – писав великий фізіолог-матеріаліст І.Павлов, – тим менше я схильний заперечувати будь-що із найглибших потягів людського духу” [2; 88]. У втіленні „життя людського духу” бачив головне завдання художньої творчості К.Станіславський [3; 3].

З моменту зародження і до нинішнього часу філософська думка намагається виділити універсальні сутнісні ознаки „людського духу”. Від філософів Мілетської школи, яким належить заслуга у виділенні „душі” з матеріальних явищ, що мають „душу” „гомеометрій” Анаксагора, „атомів душі” Демокріта і Левкіппа до виділення знань про „душу” в самостійний розділ філософії Аристотеля; від теологічних уявлень Ф.Аквінського про „душу” як безсмертної і богоподібної суті, до матеріальності „душі” у поглядах італійських філософів епохи Відродження та Т.Гоббса; деістичних позицій в поясненні природи „душі” Ф.Бекона, метафізичних уявлень про „душу” Р.Декарта, єдності „модусів душі і тіла” у вченні Б.Спінози, „душиподібних одиниць”-монад Г.Лейбніца і трансцендентної апперцепції І.Канта до наукових дискусій представників сучасних західних та вітчизняних філософських шкіл і напрямів – така далеко не повна еволюція наукових уявлень про „душу”, що мало в чому наблизилася філософську науку до остаточного з’ясування її сутності [4; 10]. І якщо Платон на початку цієї еволюції зазначав: „Що таке душа ...це невідомо майже нікому, – яка вона, яке значення вона має, якими є інші її властивості, особливо її виникнення” [5; 110], то К.Юнг виніс свій категоричний вердикт: „Питання про субстанцію душі абсолютно незбагненне для розуму” [6; 364].

Нинішній період оновлення суспільства, пов’язаний з кризою світоглядних переконань, вимагає перегляду наукових тлумачень базових термінів і понять загалом та „духовності” зокрема.

Сучасна культурологія безпосередньо пов’язує його з поняттям „дух”, що походить від поняття „душа”, але сутнісно відрізняється від нього. Якщо душа вважається іманентним початком людської суб’єктивності, то дух – трансцендентним [7; 182]. Духовність виникає тоді, коли людина починає будувати інший світ із властивими йому поняттями і символами. Людина ніби подвоює світ, формуючи духовну сферу як спосіб свого існування. Одночасно генеза духовності виступає становленням людини як духовної істоти і фіксацією цього процесу в філософських поняттях, релігійних символах та творах мистецтва. Звідси правомірним є висновок, що саме мистецтво, а музичне зокрема, виступає важливою складовою становлення людини як духовної істоти, є однією із сфер реалізації духовного

потенціалу людства.

Педагогічна наука, базуючись на філософському тлумаченні, підкреслює, що „саме поняття духовності розкриває потребу в пізнанні світу, смислу і призначення свого життя, орієнтацію на такий рівень культури, який характеризується ступенем опанування і повнотою реалізації загальнолюдських цінностей”. Далі йдеться про „формування таких якостей свідомості й діяльності людини, які акумулюють у собі знання і розуміння вищих духовних ідеалів, здатність керуватися ними на практиці” [8; 83].

Отже, у наведених прикладах духовність трактується як світоглядна категорія, сутність якої у поєднанні теоретичного, практичного і творчого компонентів освоєння об'єктивної реальності, а також самореалізації творчої особистості. Утім, крім світського, духовність має ще й релігійне тлумачення. Воно є надзвичайно багатограним. Натомість, можна виділити три значення даного терміну: 1 – уявлення про унікальність людини як носія розуму; 2 – невичерпаність, багатство і краса внутрішнього світу людської особистості; 3 – найголовніше – рівень перетворення людини Божественною благодаттю. „Ми ж усі з відкритим лицем відображаємо, як у дзеркалі, славу Господню, переображаємося в Його ж образ від слави в славу, згідно з діянням Господнього Духа” [Кор. 3:18].

У „Катехізисі” сказано, що „людина існує і духовно створюється як особистість дякуючи тому, що вона створена Богом як Абсолютна Особистість і в своєму становленні відкрита до богоподібності. Співутвореність вказує на зв'язок людини з Богом – Джерелом буття і на можливість богоподібності людини через зростання в духовності... Богоподібність означає не що інше, як безперервний процес зростання в духовності” [9; 416]. Перші прояви духовності людина виявляє через форми моральної свідомості – сором, совість, відповідальність, піднімаючись до вищих її ступенів – досягнення моральної чистоти, богобачення і святості. Слід зауважити, що ми знаходимося лише на підмурках до розв'язання проблеми формування феномену духовності людини.

Одним із шляхів її реалізації, що виділяється поліфункціональністю свого впливу, є мистецтво, що має унікальні можливості не тільки в розкритті духовності людини, багатства її почуттів та роздумів, радощів і страждань, а й у закріпленні досвіду життєдіяльності особистості як суб'єкта суспільно-історичної практики і культури. Сутність мистецтва найбільш дієво виявляється в „олюдненні” світу, у створенні повного і узагальненого образу людських взаємин, утвердженні принципу єдності істини, добра і краси. Мистецтво прилучає індивіда до інтелектуальних вершин людського духу, сприяє моральному і естетичному вдосконаленню особистості [8]. Всі ці сентенції відповідають музичному мистецтву, де вдало поєднуються полярності – можливості емоційних станів людини з повною відсутністю конкретного матеріального зображення, що доповнюється асоціативним уявленням художнього змісту.

Природно, що виникає потреба більш глибокого тлумачення музичного мистецтва з позицій теологічної науки. Для цього варто звернутися до трактату „Музикія”, написаному в XVII ст. дияконом придворного Сретенського собору І.Коренєвим. „Музыка – стройное искусство и изящнейшее разделение голосов, определенное знание различий, знание надлежащих благозвучных и неблагозвучных голосов, которые выявляются в различиях внутри согласованности. Музыка – вторая философия и грамматика, измеряющая голоса степенями, подобно тому, как в словесной философии или грамматике существует правильное употребление слов и их свойств, слогов, фраз и рассуждений, знание и наименование стихий, всех их свойств и силы. Также и музыка, имеющая все степени голосов, приводящая в умиление или радость совокупность звуков, как красноречие или философия, радующая слух как звучанием в бездушных орудиях, так и языком, возводящая слова по ступеням высоты, издающая голоса нижайший, средний и высокий. Музыка является наукой, познающей согласованность во всем, и является вторым разумом человеческого естества в самом нем, исходящим не от самого естества, а от Бога, ибо она не может сделать ничего плохого, но является благом для обращающегося к ней. Но она выражает зло злословящего, ибо если ты хвалишь, она хвалит, если бранишь, она бранит, и

все это по желанию разума особо соединяется, когда она соединяет слово и звук... [10; 23].

Наведений текст демонструє розуміння поняття музика спочатку як присутність Бога в людині, Святого Духа, тобто як прояв феномену духовності в людині. Поряд виникає інша думка, що розглядає музику як прояв етичності свідомості. А оскільки шкала коливання діапазону цієї категорії є широкою в нашому суспільстві, то закономірно, що музична картина сьогодення є строкатою і складається з народної, духовної (церковної), класичної, молодіжної (естрадної) музики. Така видова множинність пояснюється ще й тим, що музика є властивістю індивідуальної свідомості, повністю залежить від неї і відповідає рівню її розвитку. Саме тому не можемо проголошувати єдиновірним тільки якийсь один вид музичного мистецтва, замовчуючи інші, оскільки це прояв внутрішньої (духовної) потреби людини. Інша справа – мотиваційна сторона цього прояву. Утім, повернемося до зазначених видів музичного мистецтва і охарактеризуємо кожен із них.

Народна музика – одна з форм музичного мистецтва усної традиції. Вживається й інший термін – фольклор, який увів англійський історик і бібліограф В.Томс у 1846 р., що в перекладі з англійської мови означає „народна мудрість, народне знання”. Фольклор – не лише один із видів мистецтва. Він увібрав естетичний, утилітарний, моральний, правовий, світоглядний досвід поколінь. Це одна із систем духовного життя народу, пов’язана з народним побутом, першим досвідом світосприйняття, світобачення, світорозуміння і освоєння навколишнього середовища. Фольклор – перша сходинка в багатогранній художній картині світу. За І.Іваницьким, фольклор – „своєрідний конденсат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодні” [11; 5]. Цікавим є міркування щодо сутності фольклору Л.Корній. Ранню усну форму музичної творчості народу вона називає українським обрядовим фольклором і пов’язує його з язичницьким світоглядом „... давні язичницькі уявлення не тільки відобразилися в українському обрядовому фольклорі, але й справили вплив на світогляд українців, на поетику українського фольклору в цілому” [12; 26].

Таким чином, народну музичну творчість у широкому розумінні слід розглядати як одну із форм колективної свідомості, що історично відповідає рівню розвитку цієї свідомості. Народна музика – початок формування феномену духовності в музичному мистецтві як прояву внутрішньої (духовної) сутності людини, що існує як один із видів музичного мистецтва.

Класика музична – форма писемної традиції. Це – „музичні твори, що відповідають найвищим художнім вимогам, поєднуючи глибину, ідейну значимість з досконалістю форми” [13; 826]. У цьому сенсі поняття „класична музика” не обмежено історичними рамками – до неї належать як твори, написані в минулому, так і зразки сучасної музики. Важливо акцентувати аксіологічний аспект. Тобто, щоб увійти до золотого фонду світового мистецтва, твори повинні витримати перевірку часом. Відповідно, поняття музична класика не обмежено національними рамками. Музичні твори, зараховані до класичних, отримують визнання, мають світовий пріоритет. Очевидно, що поняття класика музична застосовується до творчості кожного із великих композиторів усіх часів і народів. Отже, музична класика розглядається як продукт професіонального суспільної свідомості, прояв високого рівня феномену духовності (переважно світської) людини.

Молодіжна або поп-музика. Ця музика відіграє особливу роль у духовному становленні сучасної молоді людини, заповнивши майже весь музичний ефір. Відомі фахівці у цій галузі подають досить неточні визначення молодіжного музичного напрямку. Зокрема „до поп-музики прийнято відносити практично будь-які напрями джазу, року, вітчизняної пісні тощо, але в тому разі, коли послуговуються ними широкі маси, коли продукція ця обертається у сфері „попиту-пропозиції”, тобто є об’єктом комерційного товарообігу” [14; 26]. Втім, ставши соціокультурним явищем, поп-музика має певні функції:

а) комунікативну – молодіжна музика – своєрідний спосіб спілкування між підлітками, прикрашає дозвілля, створюючи відповідну атмосферу;

б) креативно-гедоністичну або квазіестетичну – поп-музика завдяки своїй спрощеності, „солодкій” манері виконання, орієнтована на посередні смаки;

в) комерційну – ознакою поп-музики є загальнодоступність, тому вона перетворюється на об'єкт бізнесу. До цієї категорії можна віднести будь-які жанри, котрі добре продаються [14]. Тому „такі поняття як високий професіоналізм, тонкий художній смак, всебічність і глибина творчої особистості, моральна сторона виконавської манери відійшли на другий план. У поп-музиці процвітають переважно принципова антихудожність із підкресленим примітивізмом та нестримними агресивністю і сексуальністю” [15; 20]. Тож молодіжну музику варто називати масово-комерційною, оскільки масово продається лише вона.

Тенденції, окреслені вище, створили умови до появи шоу-бізнесу, тобто комерційної діяльності у галузі різних видів мистецтва. Соціальними наслідками в культурі під впливом шоу-бізнесу, на думку М.Поплавського є:

„Позитивні:

- 1 – отримання прибутку;
- 2 – масовість, доступність для широкого кола людей;
- 3 – сприяння талановитій молоді;
- 4 – спонсорство, меценатство;
- 5 – професійна організація концертів, масових свят.

Негативні:

- 1 – низький рівень виконавства;
- 2 – криміналізація;
- 3 – ускладнення умов самостійного творчого становлення талановитої молоді” [16-17].

Як бачимо, негатив практично знівельовує позитив. Залишаються вільними лише 1 й 5 позиції. А це означає, що основна мета шоу-бізнесу – отримання прибутку і найкоротший шлях до цього – професійна організація. А в країні, що будує ринкову економіку, зазначене вище явище попадає в сферу приватної ініціативи. Першим поштовхом у цьому плані стали приватні музичні підприємства, що вирішували проблеми молодих музикантів – забезпечення якісною апаратурою та звукозаписом.

Поза тим, молодь сьогодні хоче творити свій музичний простір. Її музика стала закономірним, „пріоритетним” подовженням загальної історико-культурної й музичної процесуальності. Отже, резюмуючи сказане, доходимо висновку, що молодіжна музика – перша спроба самовираження молоді людини і важко назвати її духовною в традиційному розумінні, за деякими винятками. Потреба духовного зросту виникає у більш зрілому віці і тоді осмислюється нею.

Духовна музика. Це поняття включає такі тлумачення, як професійні твори композиторів на релігійні тексти, світська духовна музика і богослужбовий спів, що належить до церковної музики. Об'єднуючим елементом цих напрямів є те, що в основі кожного лежить музичний звук зі своїм чуттєво-емоційним наповненням. Богослужбовий спів є одним із видів богослужіння, тоді музична форма керується богослужбовим Уставом. Тобто для того, щоб простежити розвиток форм музичного оформлення богослужіння, потрібно музичну сторону розглядати в поєднанні з розвитком богослужбового порядку, богослужбових текстів. Отже, музичний елемент в богослужіння вводиться для того, щоб глибше проникли в свідомість слухачів богослужбові тексти і одночасно надати їм емоційного забарвлення [18; 6].

Духовна музика композиторської школи належить до світського музичного мистецтва. Адже партесне багатоголосся є породженням матеріального світу, детермінованого тоніко-домінантовими співвідношеннями і переслідує переважно естетичні та індивідуальні цілі. Натомість обидва типи духовної музики, незважаючи на суттєву розбіжність, функціонують у певному сполученні, що проявляється у творчо-рефлексивному пізнанні своєї внутрішньої, духовної, сутності. Інтегральним результатом висновку може послужити вислів із звернення до Колосян: „Нехай слово Христове оселяється у вас рясно, в усякій премудрості; навчайте та напоумляйте один одного псалмами, славослов'ями, піснями духовними, співаючи з благодаттю в серцях ваших Господові!” (Колосян 3:16).

Джерельні приписи

1. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. В 2-х томах / Пер. с нем. – Т. 2 / А.Шопенгауэр. – Минск: Попурри, 1999.
2. Павлов И.П. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных / И.И. Павлов. – М.: Наука, 1973.
3. Симонов П.В. Происхождение духовности / П.В. Симонов, П.М. Ершов, Ю.П. Вяземский. – М.: Наука, 1989.
4. Ботвинова А.В. Духовность и гуманизм в открытом обществе (социально-философский анализ): дис. ...д-ра филос. наук / А.В. Ботвинова. – М.: РГБ, 2005.– 362 с.
5. Платон. Сочинения. В 4-х томах. – Т. 2.
6. Юнг К.Г. Сочинения. В 2-х томах. – Т. 1 / К.Г. Юнг. – М.: Наука, 1966.
7. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. – СПб.: Университетская книга; 1998. – 447 с.
8. Основи викладання мистецьких дисциплін. – К., 1998. – 183 с.
9. Катехизис. – К., 1991. – 516 с.
10. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления / Е.М. Орлова. – М., 1984. – 302 с.
11. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість / Анатолій Іванович Іваницький. – К., 1990. – 336 с.
12. Корній Л. Історія української музики. – Т. 1 / Л.Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. – 314 с.
13. Музыкальная энциклопедия. – Т. 2. – М., 1974. – 960 с.
14. Шостакович Г. Чи можна двічі увійти в одну й ту ж музичну течію? / Г.Шостакович // Музика. – 1992. – Вип. 6. – С. 26-30.
15. Петлій Л. Проблеми формування художнього світогляду населення України / Л.Петлій // Науковий вісник ВДУ. – Педагогічні та психологічні науки. – 1998. – В. 2. – С. 19-21.
16. Поплавський М.М. Менеджер культури: Підручник / Михайло Михайлович Поплавський. – К.: МП „Леся”, 1996. – 416 с.: іл.
17. Поплавський М.М. Менеджер шоу-бізнесу: Підручник / Михайло Михайлович Поплавський. – К.; 1999. – 560 с.
18. История богослужебного пения / Сост. Б.Б. Лебедев / Полтавская епархия, г.Комсомольск, Миссионерское Духовное Училище Украинской Православной Церкви, 2004. – 255 с.

Резюме

Стаття присвячена дослідженню феномена духовності як одного із проявів внутрішньої (божественної) сутності людини через видові практики музичного мистецтва. Духовність розглядається як з точки зору світської науки, так і релігійності.

Ключові слова: дух, духовність, церковна музика, народна музика, класична музика, молодіжна музика.

Summary

The article is devoted to the phenomenon of spirituality as one of the manifestations of the inner (divine) nature of human species through the practice of musical art. Spirituality is considered both in terms of secular and ecclesiastical science.

Key words: spirit, spirituality, church music, folk music, classical music, youth music.

ВПЛИВ СУЧАСНОЇ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ НА ФУНКЦІОНУВАННЯ „ВІРТУАЛЬНОЇ” КУЛЬТУРИ

Сучасний етап розвитку цивілізації характеризується зростаючою роллю інформаційних і комунікаційних технологій, що є, на думку вчених Р.Абдєєва [1], Г.Воробйова [4-5], Є.Демиденка [7], М.Моїсєєва [16], глобальною інформаційною революцією, яка за своїми масштабами перевершує промислову (XIX ст.) та науково-технічну (середина XX ст.) революції.

Існуючі концепції розвитку суспільства доводять свою економічну спрямованість. Тому сучасне суспільство називають по-різному: „перехідне”, „інформаційне”, „інформаційна цивілізація”, „колективного розуму”, „пізнавальне” тощо. Безсумнівим у цьому переліку залишається одне – за інформацією визначається статус домінанти. Інформація в її найрізноманітніших формах здійснює потужний вплив на суспільне життя:

- створюється сучасна техніка для виробництва, зберігання й поширення інформації;
- виникає інформаційне середовище, що дає змогу оптимізувати функціонування виробництва, державних органів, управлінських структур, установ освіти, науки, культури;
- нові інформаційні технології входять у повсякденне життя людини, сучасні інформаційні системи стають невід’ємною її частиною.

Однак життя людини в інформаційному суспільстві перетворюється в існування у суперсимволічній реальності. Орієнтація особистості ускладнюється зростанням обсягів інформації, що циркулює в соціумі й впливає на особистість. З іншого боку, інфраструктура інформаційного суспільства дає людині можливості для творчого розвитку у зв’язку з доступом до всієї різноманітності знань та цінностей, що будь-коли існували, використання яких можливе лише людиною зі сформованими інформаційними потребами та уміннями, що включаються у поняття інформаційної культури. Отже, актуальність проблеми становлення особистості в інформаційному суспільстві виникає, з одного боку, з онтологічної значущості інформації у бутті, а з іншого – підвищення значення інформації у житті людини сучасного суспільства, в якому вона стала системоутворюючою цінністю.

У нинішніх соціокультурних умовах інформація розглядається як щось самостійне – поряд із такими категоріями, як матерія й енергія. Так, А.Урсул стверджує, що інформація є не просто властивістю чи атрибутом матерії й усіх її систем, а відіграє важливу роль у „житті” цих систем, у природі взагалі [22; 6]. Багато фактів і виявлених закономірностей свідчать на користь пріоритетів інформації над речовиною й енергією: все більше заміщуючи матеріально-енергетичні ресурси або істотно їх доповнюючи, інформація допомагає кардинальним чином змінити структуру соціальної діяльності.

Найбільш загальне визначення терміна „інформація” подають філософи, якими вона визначається як „... відбиття розмаїтості в будь-яких об’єктах і процесах живої й неживої природи” [24; 222].

Людство за час свого існування виробило духовні й матеріальні цінності у вигляді наукових досягнень, світоглядних поглядів тощо. Вони представлені як знання, що найчастіше „губиться”, не використовується. Адже для того, щоб стати надбанням суспільства, знання повинне бути перетворене в інформацію, відчужене від свого носія, відображене в символічній формі й зафіксоване на матеріальному носії. Інформація (на відміну від знань) не пов’язана з конкретною особистістю, вона однаково досяжна для всіх, хоча можливості перетворити її в знання у кожного власні, оскільки вони спираються на індивідуальний досвід. Інформаційно-когнітивний процес містить два аспекти: перетворення особистісного знання в інформацію й наступне відтворення, видобуток цього знання з інформації, хоча в пізнавальному ланцюжку слабкою ланкою є невміння індивіда знаходити потрібну інформацію і використовувати її.

Отже, маємо справу з новим соціальним явищем, наслідки якого важко оцінити. Інформаційна революція народжує новий вид людської спільності – інформаційне співтовариство, збагачує людську культуру значущим елементом – інформаційною культурою. Цей термін уперше ввів у науковий обіг Г.Воробйов. Для нього характерне розуміння інформаційної культури як уміння використовувати інформаційний підхід, аналізувати інформаційну ситуацію й робити інформаційні системи більш ефективними. Складність визначення цього феномену полягає у тому, що згадане явище виникло на базі двох понять: „інформація” й „культура”.

Відомо, що інформація й культура – феномени, що мають багато загальних рис. До них відносять їх глобальність, універсальність, що виражається в наявності у них зв'язків із найрізноманітнішими формами людської життєдіяльності. Інформація й культура пронизують різні способи людської діяльності, забезпечуючи їй такі характерні риси, як творчий характер, цілеспрямованість тощо. Інформація і культура взаємо зумовлюються: культурні процеси реалізуються через інформаційні і навпаки. Культура ефективно впливає на людину і суспільство через механізм збирання й поширення інформації про середовище, в якому вона функціонує, й про саму культуру. Нарешті, інформація й культура утворюють органічну єдність у процесі освіти. Культура й інформація є єдиним цілим.

У науковій літературі пропонується значна кількість визначень інформаційної культури. Так, у роботі В.Мілітарєва й І.Яглома [14] зустрічається визначення інформаційної культури як сукупності знань про методи подання інформації й умінь застосовувати їх на практиці для формулювання й розв'язання змістових завдань.

По-іншому до цього підходить Е.Семенюк: „Інформаційна культура – ступінь досконалості людини, суспільства або певної його частини у всіх можливих видах робіт з інформацією: її одержанні, накопиченні, кодуванні й переробці будь-якого виду, створенні на цій основі якісно нової інформації, її передачі, практичному використанні” [21; 3]. У визначення Б.Семеновкера: „Інформаційна культура – сукупність інформаційних можливостей, доступних фахівцеві в будь-якій галузі діяльності в момент розвитку цивілізації” [20; 11-15]. Отже, більшість визначень охоплює сукупність усього, що включається в інформаційну діяльність, спрямовану на задоволення інформаційної потреби. Таким чином, однією із найважливіших соціальних функцій інформаційної культури є створення розвиненого механізму саморегуляції інформаційного суспільства, що народжується. А для успішної реалізації зазначеної соціальної функції інформаційної культури необхідно сформувати в суспільстві й в особистісній структурі людини відповідні потреби та способи їх відтворення, підтримки й стимулювання.

Категорія „потреба” – одне з фундаментальних понять сучасної науки, що має сукупність значень, які утвердилися в рамках тієї або іншої галузі. У загальному вигляді потреба визначається філософами як „нестаток чого-небудь необхідного для підтримки життєдіяльності й розвитку організму людської особистості, соціальної групи, суспільства в цілому” [24; 499].

В основі виникнення потреби лежить діяльність. У процесі цілеспрямованої діяльності виникають і задовольняються потреби, визначається їх предмет. Потреба виникає як внутрішній стан суб'єкта, що відбиває реальну розбіжність між об'єктивними умовами його життєдіяльності й суб'єктивними можливостями. А.Маргулісом потреба розглядається як негативний, незадовільний стан щодо зовнішнього світу. На його думку, вона є вираженням суперечності й ядром мотивації, програмування поведінки суб'єкта [11; 4]. Кінцевим результатом цих дій повинне бути зняття окреслених дослідником суперечностей та невизначеності. Оскільки без участі в інформаційній взаємодії з іншими людьми особистість не може існувати й відбутися, постає питання про виникнення й розвиток соціальної потреби в інформації або інфопотреби. В.Коган, В.Уханов, Г.Щербицький та ін., визнаючи значущість інформаційної потреби, визначають її як „мегапотребу”, тому що реалізація усіх інших передбачає задоволення потреби в інформації. „Реалізація всіх інших потреб: у праці, освіті, дозвіллі, культурних і наукових благах тощо – як обов'язкова умова припускає

попереднє задоволення потреби в інформації” [8; 54].

Існує значна кількість визначень інформаційної потреби. Наприклад, „інформація необхідна для досягнення мети” [3; 57], „властивість окремої особи, колективу або будь-якої системи, що відображає необхідність одержання інформації, яка відповідає характеру дій або роботи, що виконуються” [там само].

Для освіти ближче визначення інформаційних потреб О.Кузнєцова: „Інформаційна потреба – потреба в знанні, властива кожному суспільству, що виражає його індивідуальність та одержує конкретне відображення у формі інформаційних запитів” [9; 23]. В.Полонський, диференціюючи інформаційні потреби працівників освіти, керівників освітніх установ, НДІ, відповідальних працівників міністерств і відомств, учених, вчителів, відносить цей вид потреб до особливої сфери пізнавальної й практичної діяльності, внутрішнього переживання людини [19; 71].

Психологами, зокрема М.Мирімановою, інформаційна потреба розуміється як необхідність „в одержанні певних порцій інформації з того, що може бути надане інфосередовищем” [15; 4]. Увага в цьому визначенні надана одержанню необхідної інформації із загальних „запасів” і ігнорується діяльність із виробництва нової інформації. Але ж саме одержання принципово нової інформації є результатом інформаційної потреби, що виникла.

Низка інших дослідників як основний момент формування інформаційних потреб розглядають психологічну модель чи образ. На думку Д.Блюменау, „інформаційна потреба є актом усвідомлення недостатності наших знань для побудови психологічної моделі об’єкта, моделі, що відбиває рівень наших уявлень про даний об’єкт” [2; 8]. Представники діяльнісного підходу в інформації – Р.Гіляревський, В.Маркусова, О.Чорний, стверджують, що інформаційна потреба – усвідомлена необхідність в інформації для розв’язання поставленого завдання за розробленим планом [6; 5]. Г.Щербицький із цього приводу відзначив, що „діяльність – вихідний пункт реалізації потреб пізнання, а отже, і вихідний пункт потреби в інформації. Діяльність є тим „входом”, через який здійснюється реалізація потреб суб’єкта в інформації” [25; 47].

Згідно позиції Н.Маркової, інформаційну потребу доцільно розглядати в ширшому сенсі: „як потребу в комплексі відомостей, що доповнюють первісне значення, за допомогою якого суб’єкт інформаційного впливу вирішує проблему, що виникла перед ним у процесі взаємодії із навколишньою реальністю й розв’язання якої пов’язане з підтримкою його діяльності в доступному для огляду проміжку часу на оптимальному рівні, у рамках соціуму, професійної діяльності” [12; 139].

Частина дослідників пов’язують інформаційні потреби із потребою у науковій або іншій спеціальній інформації. Так, на думку Т.Федорової, інформаційна потреба є внутрішнім станом суб’єкта, що відбиває дефіцит наукової інформації, необхідної для використання в науковій або науково обґрунтованій діяльності [23; 54]. Т.Муранівський вважає, що „під інформаційною потребою варто розуміти властивість людини або певної системи (наприклад, виробничого або управлінського процесу тощо), яка відбиває необхідність регулярного одержання й використання інформації, що забезпечує ефективне функціонування цієї системи” [17; 4].

При безлічі думок про сутність інформаційних потреб головною проблемою залишається розкриття механізму їхнього формування й функціонування. Вивченню цього вектору присвятили роботи вже згадані Р.Гіляревський, Н.Зинов’єва, В.Коган, В.Маркусова, А.Соколов, О.Чорний та ін.

Засобом задоволення інформаційних потреб є комунікація, що включає безпосередню або опосередковану взаємодію суб’єктів. Формування інформаційної потреби можливо здійснювати через виховання й освіту, спеціально орієнтовану сферу дозвілєвої діяльності, професійну діяльність; індивідуально, колективно, дистанційно тощо. Проте формувати інформаційну потребу як соціальну потребу особистості найбільш ефективно можливо через систему освіти, стратегічним завданням якої є стимулювання здатності й мотивації людини

до самоосвіти, самодетермінації.

Звернення до освіти як соціокультурного явища зумовлюється переконанням у тому, що саме в системі освіти, підсумком функціонування якої є соціально „підготовлена” особистість, можна найбільш повно закласти інформаційну потребу особистості. Виходячи із вищевикладеного, при розв’язанні проблеми інформаційної потреби необхідно врахувати три компоненти:

- людина (споживач інформації), яка формує власні завдання;
- світовий фонд наукової інформації (інформаційний масив), у якому зосереджена необхідна інформація;
- інформаційна система, відповідний пристрій – посередник між споживачем та інформаційним масивом.

Щодо навчального процесу, у ньому важливе значення мають інформаційні засоби:

1. комп’ютерні навчальні програми – електронні підручники, тренажери, лабораторні практикуми;
2. навчальні системи на базі мультимедіатехнологій, побудовані з використанням персональних комп’ютерів, відеотехніки, накопичувачів на оптичних дисках;
3. інтелектуальні й навчальні експертні системи, що використовуються в різних предметних галузях;
4. розподілені бази даних за галузями знань.

Важливе місце в навчанні повинні зайняти сучасні засоби телекомунікацій, до яких входять електронна пошта, телеконференції, локальні й регіональні мережі зв’язку, а також електронні бібліотеки, розподілені й централізовані видавничі системи. Однак використання нових інформаційних технологій і засобів у навчанні не повинне виключати підготовку фахівців у реальному предметному напрямку. Неприпустима заміна реальних фізичних явищ модельним поданням їх на екрані комп’ютера. Досліджуючи особливості інформаційної діяльності, Д.Матрос та інші вчені вказують, що інформаційне середовище стає ефективним за наявності в ньому властивості комфортності для споживача інформації, а для цього необхідно створити сприятливі умови для взаємодії інформаційної системи й фахівця. Таким чином, людський фактор входить у систему діяльності як основний компонент забезпечення будь-якого процесу [13; 25].

Починаючи з середини XX століття, у надрах культури здійснюються процеси розмежування різних напрямів. На відміну від класичної „аристотельської” культури, культура сучасного інформативного суспільства стає змішаною і перетворюється на фрагментарну, уривчасту, уламкову. Людина, що увібрала своєрідність такої культури, – інформомана, знає про все, але структурність її мислення обмежена [10; 58]. Тому масова комунікація, як особливий вид соціального спілкування, що здійснюється в масштабах усього суспільства, виступає умовою суспільного і культурного розвитку. Вона повинна мати потужний виховний ціннісно-орієнтаційний потенціал і соціальну зумовленість, оскільки спрямовується на задоволення потреб і запитів різних суспільних верств. За допомогою її засобів набувають масового тиражування моральні, естетичні цінності та соціальні норми. У систематизованому вигляді масова комунікація відображає не лише панівні світоглядні уявлення і суспільний настрій, а й культуру суспільства.

Актуальним стає дослідження переваг і недоліків сучасної інформаційної культури, її ціннісно-орієнтаційного потенціалу, а також ролі ЗМІ у вихованні та соціалізації молоді. У молодіжному середовищі все більшого значення набувають електронні ЗМІ, в яких неабияку роль відіграють культурні форми, котрі традиційно вважались дозвілєвими, розважальними – кіно, телебачення, відео, комп’ютерні ігри тощо. Така ситуація певною мірою пояснюється рівнем технічного розвитку суспільства, а „відступ” сучасної молоді, наприклад, від книги на користь телебачення свідчить про суттєві зміни в ціннісних орієнтаціях підростаючого покоління.

Однак спілкування молоді зі ЗМІ має багатоаспектний характер. Молодь бере активну участь у різних формах подібного спілкування, проте, насамперед, як засобу емоційної

релаксації, прагнучи знайти в ЗМІ діалогічне спілкування з довіреною особою, справжніми наставниками і товаришами. Проте сучасна індустрія розваг (масова культура) нерідко спрямовує ЗМІ на формування в молоді як духовної, так і соціальної апатії. Певна річ, що розповсюдження відео- і телепродукції створило нову ситуацію у формуванні ціннісних орієнтацій молодих людей, а також культури поведінки і мовлення підлітків. І якщо в минулому цей процес залежав від реальних умов нашого життя, то приклади сучасного життя, що пропагуються у відеотеках і відео залах, є досить ідеалізованими і не відповідають можливостям родин більшості населення. Водночас юнаки та дівчата, на жаль, ще не здатні усвідомити цієї суперечності. Окрім того, розвиток техносфери, водночас породжуючи нові можливості дозвіллевой діяльності, сприяючи створенню відповідних умов аксіологічного виховання учнівської молоді, збагаченню її культурного, словникового запасу, оволодінню широким колом інформації, формує аудиторію пасивного споживача (глядача, слухача).

Чи стане молода людина, як споживач продукції масової комунікації, активним творцем цінностей культури, залежить від багатьох чинників, у тому числі й:

1. індивідуального життєвого й культурного досвіду особистості;
2. ціннісних орієнтацій підлітків у сфері духовної і матеріальної культури;
3. якості інформації;
4. умов, за яких молодь сприймає і користується ЗМІ.

Сучасна інформаційна культура виступає засобом навчальної діяльності. Адепти нової соціологічної теорії „інформаційного суспільства” відводять засобам масової комунікації визначальне місце у системі суспільних відносин, оскільки вони перетворилися на необхідний елемент повсякденного життя.

У зв'язку з прогресуючою „технологією життя”, початком „комп'ютерної ери” не припиняються дослідження проблеми виховання молоді. Нові технології, насамперед, мікроелектроніка, все активніше застосовуються майже в усіх типах навчально-виховних закладів, у сфері дозвілля молоді. Так, „медіа-освіта” – напрям у педагогіці, представники якого виступають за вивчення молоддю закономірностей масової комунікації, робить головними завданнями підготовку нового покоління до життя в сучасних інформаційних умовах, сприймання й розуміння різної інформації, усвідомлення наслідків її впливу на молоде покоління.

Серед завдань інформатизації освіти молоді, поряд з універсальними (розвиток інтелектуальних здібностей, гуманізація й доступність утворення), визначається і низка специфічних – комп'ютерна грамотність, інформаційне забезпечення утворень (бази знань і даних), індивідуалізоване утворення на основі нових комп'ютерних технологій навчання.

Незважаючи на зростання значущості освіти, виховна роль вітчизняної школи зменшується. Індустріальне, а нині вже й постіндустріально-інформаційне суспільство, зменшило вплив традиційних інститутів виховання. На зміну їх прийшли спочатку тоталітарно-ідеологічні організації, а потім на базі електронних ЗМІ вирости „масова культура”, „індустрія розваг” тощо. Процес соціалізації молодого покоління випав з-під контролю спеціалізованих виховних інститутів, які здійснювали її упродовж століть. Результати цього явища настільки руйнівні, що бездуховність, ціннісна аморфність, аморальність тощо сьогодні загрожують процесу виховання молодого покоління.

Філософи, соціологи, культурологи, педагоги й психологи, відтворюючи таку ситуацію, піднімають проблему суперечності між культурою і цивілізацією у тому розумінні, що науково-технічний прогрес не супроводжується відповідним культурним, моральним, гуманітарним розвитком людства. Сучасна практика індустріально-інформаційної цивілізації засвідчує: неспеціалізовані соціальні структури, що ґрунтуються на використанні засобів масової комунікації та управлінні в корпоративно-ринкових цілях, неспроможні здійснювати функцію виховання молодого покоління достатньо ефективно. Вступ людства в еру інформаційної цивілізації змінює виробничі технології, включаючи й духовне виробництво, але він не змінює сутності процесу виховання: формування людини людиною в межах спеціально створених для цього соціальних інститутів. На думку В.Когана, формалізоване

виховання дає формалізовану людину, спрощене виховання – спрощену людину, інформаційне виховання – „інформаційну людину”, „комп’ютерне” виховання – „комп’ютерну” людину [8; 50].

Це проблема сучасного світу. Адже культ знань, що виступає центром соціалізації та культури молоді, заступається цінностями іншого гатунку. У суспільній, а особливо в молодіжній свідомості, він замінюється нині іншим культом – „модною” інформацією.

Інформація стає одним із предметів споживання, набуває „товарної” цінності та якості, престижності й загальнодоступності тощо. Молода людина, що володіє так званою „престижною” інформацією, а під нею розуміється, наприклад, особисте життя популярних у даний час політичних лідерів або естрадних „дів”, нерідко авторитетніша в колі однолітків, ніж людина освічена, вихована, духовно багата. І ця тенденція не випадкова, бо зумовлена культурним рухом у суспільстві, переважно інформативним характером сприйняття культури.

Таким чином, характеристика впливу інформаційної культури на „віртуальну” доводить наступне:

- розвиток цивілізації характеризується зростаючою роллю інформаційних і комунікаційних технологій, що осмислюється вченими як глобальна інформаційна революція, яка за своїми масштабами й наслідками перевершує промислову (XIX ст.) та науково-технічну (середина XX ст.) революції;

- суспільство зіштовхнулося із новим соціальним явищем, наслідки якого важко оцінити. Інформаційна революція, у свою чергу, сформувала новий вид людської спільності – інформаційне співтовариство, збагативши індивіда новим значущим елементом – інформаційною культурою;

- зважаючи на такий перебіг подій, сучасне українське суспільство класифікують як „перехідне”, „інформаційне”, „інформаційна цивілізація”, „електронне”, „колективного розуму”, „пізнавальне” тощо. Безсумнівно у цьому переліку залишається одне – за інформацією визначається статус домінанти;

- життєдіяльність людини в інформаційному суспільстві перетворюється в існування у суперсимволічній реальності. Орієнтація особистості ускладнюється різким зростанням обсягів інформації, що циркулює в соціумі й впливає на особистість. Інфраструктура інформаційного суспільства дає людині можливості для творчого розвитку у зв’язку з доступом до різноманітності знань та цінностей, що будь-коли існували;

- молоде покоління зламу XX-XXI століть стало поколінням електроніки і ЗМІ. У такому контексті виховання культурних і моральних цінностей молоді майже повністю „випало” з-під контролю спеціалізованих виховних інституцій, що здійснювали її упродовж століть. Результати цієї обставини виявляють переважно руйнівні ознаки, загрожуючи соціальному становленню сучасної молоді, перетворивши їх на справжніх інформоманів – хворих на нестримне нагромадження інформації, що сприймається як „товарна цінність”, а за своєю суттю замінює культуру;

- в умовах зростаючої ролі інформаційної культури змінюються й сучасні умови життя і діяльності підлітків, особливо у великих містах, що, в свою чергу, призводить до змін орієнтирів сучасного інформаційного способу життя. Молода людина, що володіє маловідомою широкому загалу, „престижною” інформацією – авторитетніша в колі однолітків, ніж людина освічена, вихована. І ця тенденція не випадкова, адже вона зумовлена культурним рухом у суспільстві, переважно інформативним характером сприйняття культури;

- інформація стала продуктом споживання, набула „товарної” цінності та якості, престижності, загальнодоступності. Вона справляє значний вплив на всю культуру в цілому. Наділяючи різні культурні явища певною нейтральністю, роблячи основну ставку на видовищність, сучасна інформаційна культура пливає на процес формування „віртуальної” („екранної”) культури, не вимагаючи від людини витрат розумової енергії, почуттів, волі тощо.

Джерельні приписи

1. Абдеев Р. Философия информационной цивилизации / Р.Абдеев. – М.: Владос, 1994. – 336 с.
2. Блюменау Д. К уточнению исходных понятий теории информационных потребностей / Д.Блюменау // Науч. и техн. информ. – Сер. 2. – 1986. – № 2.
3. Бониц М. Научное исследование и научная информация / М.Бониц. – М.: Наука, 1987.
4. Воробьев Г. Молодежь в информационном обществе / Г.Воробьев. – М.: Наука, 1990. – 265 с.
5. Воробьев Г. Твоя информационная культура / Г.Воробьев. – М.: Молодая гвардия, 1999. – 303 с.
6. Гиляревский Р. Научные коммуникации и проблема информационной потребности / Р.Гиляревский, В.Маркусова, А.Черный // Науч. и техн. информ. – Сер. 1. – 1993. – № 9.
7. Демиденко Э. Историческая поступь культуры: Земледельческая, урбанистическая, ноосферная / Под ред. Э.С. Демиденко. – Брянск, 1994. – 192 с.
8. Коган В. Человек в потоке информации / В.Коган. – Новосибирск: Наука, 1981.
9. Кузнецов О. Информационные системы для руководителей / О.Кузнецов. – М.: Экономика, 1973.
10. Лалл Дж. Мас-медіа, комунікації і культура: глобальний підхід / За ред. О.Гриценко. – К.: К.І.С., 2002. – 264 с.
11. Маргулис А. Социальные потребности как детерминанта человеческой деятельности / А.Маргулис. – М.: Наука, 1985.
12. Маркова Н. Социокультурные основания процесса формирования личностной структуры человека в условиях становления информационного общества: дис. ...канд. культурологии: 26.00.01 / Н.Маркова. – Кемерово, 2003.
13. Матрос Д. Управление качеством образования на основе новых информационных технологий и образовательного мониторинга / Д.Матрос, Д.Полев, Н.Мельникова. – М.: Педагогическое общество России, 1999.
14. Милитарев В. Информационная культура эпохи НТР / В.Милитарев, И.Яглом. – Новосибирск: Наука, 1990. – 189 с.
15. Мириманова М. Информационная потребность как психологическая проблема / М.Мириманова // Науч.-техн. информ. – Сер. 1. – 1987. – № 4.
16. Моисеев Н. Человек и ноосфера / Н.Моисеев. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 351 с.
17. Мурашевский Т. Теория и практика научно-технической информации. Информационные потребности: Учеб. пособие / Моск. гос. ист.-арх. ин-т. – М., 1985.
18. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования / Под ред. Е.С. Полат. – М.: Академия, 1999.
19. Полонский В. Научно-педагогическая информация: Словарь-справочник / В.Полонский. – М.: Новая школа, 1995.
20. Семеновкер Б. Информационная культура: от папируса до компактных оптических дисков / Б.Семеновкер // Библиография. – 1994. – № 1.
21. Семенюк Э. Информационная культура общества и прогресс информатики / Э.Семенюк // НТИ. – Сер. 1. – 1994. – № 7.
22. Урсул А. Модель устойчивого развития цивилизации: информационные аспекты / А.Урсул // НТИ. – Серия 2. – 1994. – № 12.
23. Федорова Т. Теория информационных потребностей и практика их удовлетворения в сфере исследований культуры / Т.Федорова // Информация и научные исследования культуры: Сб. науч. тр. / АН СССР, НИИ культуры. – М., 1988.
24. Философский энциклопедический словарь. – 2-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1989.
25. Щербицкий Г. Информация и познавательные потребности / Г.Щербицкий. – Минск: Изд-во БГУ, 1983.

Резюме

Акцентується на розвитку інформаційної культури суспільства, її специфіці та впливах на функціонування „віртуальної” культури. Проблема аналізується на теоретико-методологічному рівні, у науковий обіг впроваджуються нові категорії, що остаточно не проаналізовані і потребують дослідження.

Ключові слова: віртуальна культура, суспільство.

Summary

At statt uvaga avtoriv akcentut'sya on osoblivostyakh rozvitku kul'turi suchasnogo suspl'stva, specife that plivakh on funkconuvannya kul'turi. Zaznachena problem of analzut'sya y on teoretiko-metodologchnomu rvn, adzhe at naukoviyy obbg at our o'clock of vprovadzhuyut'sya nov fakhov kategor, scho remaining sche not proanalzovan potrebuyut' pogliblenogo dosldzhennya.

Key words: virtual culture, society.

КУЛЬТУРНЕ ЖИТТЯ ЕТНІЧНИХ СПІЛЬНОТ У КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНОЇ СПЕЦИФІКИ ДОНЕЧЧИНИ

Цілісне усвідомлення самодостатності і специфічності національної культури неможливе без дослідження її локальних осередків, всебічного вивчення культурних надбань окремих регіонів держави. Відштовхуючись від ідеї процесуальності культури як явища, що розгортається в історичному і суспільному просторі, регіональний напрям досліджень дозволяє відтворити її специфіку у системі локалізованих географічних координат і скласти наукове уявлення про культуру певного регіону як своєрідну складову національної культури. Локальне скупчення певних народностей створює специфіку культури різних регіонів України, що органічно вписується у загальну національну культурну панораму. Одна із яскравих ознак української культури ХХІ століття полягає у глобальному інтегративному процесі, в якому „відбувається зміщення різних етносів та етнічних культур” [18; 35].

Особливе місце у вивченні типів регіональних утворень повинні посідати не тільки регіони з яскравими етнохудожніми особливостями, що суттєво відрізняють їх культуру від загальнонаціонального інваріанту, але й з характерними рисами суміжності, спричиненими специфікою територіального положення, природних, історичних, геополітичних та інших факторів, які породжують ситуацію перехресного впливу та взаємодії різних етнокультурних традицій. Усе це значно ускладнює дослідження таких регіонів і потребує ретельної розробки методологічних засад. Саме тому культура Донецького краю знаходиться лише на початковому етапі свого вивчення і ще не отримала системного прояву. До цих пір не визначений характер взаємовідношень геополітичного та культуроморфічного чинників у геосоціокультурній динаміці Донбасу; не проаналізовані передумови функціонування різних національних чинників у соціокультурних процесах краю; не виявлені взаємозв'язки української та інших національних культур на території Донецької області; не знайдені домінантні типи етнокультурних діалогів краю тощо.

Усвідомлюючи необхідність всебічного вивчення специфіки регіональної культури Донеччини, Г.Агаркова пропонує розглядати формування її регіонального культурного образу у *міфорелігійному, історико-героїчному, трудовому, персональному* планах, де просторовий і часовий виміри тісно переплітаються [1; 94]. До зазначених вважаємо за доцільне додати *соціокультурний, етнонаціональний та суспільно-становий плани*, без яких неможливо скласти уявлення про культуру Донецького регіону. Специфічність кожного з цих планів може стати предметом окремого дослідження. У межах статті автор ставить за мету розкрити особливості етнонаціонального плану Донеччини в історико-культурному аспекті, відтворивши хронологію появи на її землях певних народностей і проаналізувавши форми їх сучасного культурного життя.

Складність вивчення специфіки етнонаціонального плану Донецького краю полягає не лише в етнічній строкатості регіону, але й у необхідності враховувати усі вказані вище культурні плани, сукупність яких і створює культурний образ шахтарського регіону. Вивчаючи механізми формування регіональної ідентичності на прикладі Донеччини, Г.Агаркова зазначає, що „символічне „збирання” місцевих локусів у завершені, міфопоетичні образи малих культурних універсумів обумовлене не лише формальною наявністю адміністративно-територіальних меж, але й природною психологічною потребою відчувати себе у межах обжитого, впізнаваного дому з своєю власною, регіональною історією та системою культурних знаків” [1; 95]. Цю систему у культурному образі Донецького краю створюють представники понад 130 націй і народностей, серед яких українці (56,9%) та росіяни (38,2%) складають суттєву більшість – 95,1%. Представниками етнонаціональних

меншин регіону є греки – 1,6%, білоруси – 0,9%, татари – 0,4%, вірмени – 0,3%, євреї – 0,2%, молдавани – 0,1% та ін. – 1,4% народності [9].

Підвалини етнонаціонального плану регіонального образу культури Донеччини заклали українці та росіяни, які першими заселили степову зону. Поява на теренах краю представників інших національностей і народностей, пов'язана з початком видобування кам'яної солі у XVII ст., що принесло регіону економічне зростання і гучну славу.

Побудова великих солеварних заводів і потреба у робочій силі спричинила у другій половині XVII ст. значне збільшення населення краю за рахунок стихійної міграції. У період великого економічного піднесення на території сучасної Донеччини з'являються греки та вірмени з Криму, євреї та німці з Європи, угорці, болгари, поляки, серби. „Культури різноманітних народностей, які населяли цей регіон, протягом століть зливалися й асимілювалися. Особливо інтенсивно процеси асиміляції відбувалися в останні століття, коли процес заселення Донбасу етнічними українцями проходив найбільш інтенсивно. Інші народності переймали українські звичаї, вірування, тип житла і одночасно робили вплив на українську культуру, привносячи елементи своїх національних особливостей” [12; 152]. Пік стихійних міграцій в межах України припадає на період 50 – середини 80-х рр. XVII ст. і призводить не лише до значного збільшення населення Степової України, але й до інтенсифікації процесів взаємовпливу різних етнічних традицій, спочатку в межах слов'янських, а потім – більш віддалених культур. Чужинці починають активно заселяти південь України, зокрема територію сучасної Донеччини, після укладення Белградського договору між Росією та Туреччиною.

Друга переселенська хвиля розпочинається у 1721 році, коли на Донеччині було знайдено вугілля. Наприкінці XVIII століття розпочинається його промислове видобування, що спричинило значний приріст населення за рахунок емігрантів. Окрім того, після зруйнування Запорізької Січі і встановлення контролю над процесом заселення регіону, з 1776 року царська влада розпочинає масову роздачу земель. На території Кальміуської паланки Запорізької Січі виникає місто Маріуполь, мешканцями якого стали грецькі переселенці з Криму. Губернатор В.Чортков, який 13 вересня 1780 р. відвідав Маріуполь, повідомляв Г.Потьомкіну, що греки „с усердием” взялися за своє облаштування і на той час вже зайняли понад 500 з відведених їм під заселення 600 ділянок” [13; 21]. Так на теренах краю опинились кримські греки, що склали вагомую частку його населення і здійснили безпосередній вплив на формування автообразу культури Донеччини.

У XIX ст. приплив переселенців різних національностей спричинила низка соціально-економічних та політичних факторів: поява великих фабрично-заводських підприємств; виникнення нових міст і розвиток торгівлі; скасування кріпацтва і розвиток капіталістичних відносин; становлення металургійної та металообробної промисловості; будівництво залізничної мережі. Сучасний Донецьк у значній мірі зобов'язаний своєму заснуванню іноземним переселенцям. У 1868 році англійський підприємець Джон Х'юз (Юз) підписав із російським урядом угоду про побудову при верхів'ях річки Кальміус металургійного заводу (нині Донецький металургійний завод) і вже наступного 1869 року прибув до с.Олександрівки, щоб розпочати будівництво. Біля металургійного комбінату закладаються шахти Новоросійського товариства і виникає селище Юзівка, яке швидко перетворюється на великий промисловий центр Півдня Російської імперії. У пошуках кращої долі сюди приїждять переселенці з багатьох губерній Російської імперії, що були носіями різних типів національних культур. „Переписи населення свідчать, що за самоідентифікацією етнічні українці становили і становлять більшість в українській частині Донбасу. Так, згідно з переписом 1916 року питома вага українців в етнічному складі краю становила 53,22%, росіян – 34,18%, греків – 5,12%, німців – 2,19, євреїв – 1,97% тощо” [5; 33]. Отже, біля витоків формування етнонаціональної специфіки культури Донецького краю знаходилися представники українського і російського (у переважаючій більшості) народів, до яких наприкінці XVIII-XIX ст. приєдналися греки та вихідці із Західної Європи. Слід також вказати на існування значної єврейської громади на теренах Донецького краю.

Приведені статистичні дані засвідчують, що і на початку XX, і на початку XXI ст. Донеччина була і залишається багатонаціональним регіоном із „безконфліктним, інтегративним типом розвитку міжнаціональної взаємодії” [9; 31], що уможливило право вважати цей регіон мультикультуральним. Принцип мультикультуралізму засновується на „принципах свободи від етнічних забобонів і стереотипів, вихованні поваги і терпимості між різними етнічними групами і меншинами, відмови від ксенофобії і шовінізму, пошуку засобу інтеграції і включення у суспільство, а не виключення із нього” [18; 38].

На території сучасної Донецької області представники грецького, польського, єврейського, німецького, білоруського, вірменського та інших етносів, об'єднані у національно-культурні товариства, займаються не тільки збереженням, а й популяризацією традицій своєї культури через різноманітні заходи: Дні національних культур, фестивалі, вшанування пам'ятних дат, святкування релігійних урочистостей та ін.

Грецька спільнота, що за кількісними показниками складає третю за чисельністю національну групу, завжди вирізнялась соціокультурною активністю. Про творчі можливості грецької діаспори говорять різноманітні заходи, що мають великий резонанс не лише серед греків, але й широкого загалу мешканців краю. Головні форми культурної діяльності грецького товариства – фестивалі (фестиваль грецької культури „Мега юрти”, Всеукраїнський фестиваль грецької пісні пам'яті Тамари Каци, народної творчості греків Приазов'я; звітні концерти національних художніх колективів; творчі вечори діячів культури.

Відкритий фестиваль грецької культури „Мега юрти” започатковано у 1988 році Донецьким обласним науково-методичним центром і грецькими об'єднаннями. З 1995 року відповідальною за проведення фестивалю стала Федерація грецьких об'єднань України за участю місцевих органів влади, закладів культури та меценатів. На сьогодні „Мега юрти” (з грецької – „велике свято”) проводиться один раз на два роки. Це не тільки свято грецької культури, але й акція єднання народу, тому що на фестиваль приїжджають працівники грецьких консульств і гості з інших країн. На думку організаторів проекту, „фестиваль спрямований на задоволення потреб зростаючого інтересу суспільства до історії своєї культури, збереження культурних традицій греків Приазов'я, сприяння розвитку загальнолюдських і грецьких духовних цінностей, зміцнення міжнаціональних відносин, заохочення молодого покоління до найкращих культурних досягнень рідного народу, стимулювання у молоді інтересу до вивчення історії та культури греків України” [11; 3].

Це свято культури проходило у с.Сартана (1988 р.), с.Велико-Новоселівка (1989 р.), м.Маріуполь (1990-1991 рр.), Бугас – Сартана – Велико-Новосілка – Стила – Урзуф – Кременівка (1993 р.), с.Старобешеве (1995 р.), Красна Поляна – Старобешеве – Чермалик – Новоянисоль – Бугас (1995 р.), с.Кременівка (2001 р.), с.Ялта (2003 р.), с.Старий Крим (2005 р.), с.Старомлинівка (2007 р.) та с.Гранітне (2009 р.). У 2005 році фестивалю надано ім'я заслуженого працівника культури, поета, прозаїка, перекладача, композитора, „патріарха грецького національного руху” [17, 3] Патрічі Доната Костянтиновича.

У 2009 році фестиваль пройшов вже удвадцять і був присвячений декільком подіям: 230-річчю переселення греків із Криму до Приазов'я; 65-й річниці визволення Донбасу від фашистів; пам'яті Доната Патрічі, котрий і став ініціатором проведення цього фестивалю. Саме фестиваль співпав із християнським святом – Днем святих Олени та Костянтина (13 червня). Учасниками фестивалю стали 32 грецьких об'єднання, серед яких понад 40 найкращих національних колективів, майже 100 майстрів народної творчості, 100 спортсменів із 8 областей України, Криму та далекого зарубіжжя.

Інтерес учасників і глядачів привертає Всеукраїнський фестиваль грецької пісні пам'яті Т.Каци, вперше проведений у 2000 р. з ініціативи товариства грецької молоді та за підтримки Федерації грецьких товариств у Маріуполі. У цьому заході взяли участь 60 співаків, більшість з яких виконували пісні грецьких композиторів. У III Всеукраїнському фестивалі грецької пісні пам'яті Т.Каци (2004 р.) взяли участь вже 84 виконавця з 8 областей України і

м. Владикавказ віком від 18 до 40 років; до яких долучились шість ансамблів грецьких товариств України і грецьких молодіжних організацій.

Якщо попередні фестивалі проходили „під знаком скорботи про видатну співачку, то в нинішньому звучали життєствержувальні патріотичні і ліричні пісні” [2; 2]. IV Всеукраїнський фестиваль грецької пісні пам’яті Т.Каци (2006 р.) і надалі розширює свою географію, зібравши у Маріуполі виконавців із багатьох районів Донецької області, Бердянська, Мелітополя, Херсона, Запоріжжя, Харкова, Одеси, Ізмаїла, Львова, Києва та Ростова-на-Дону.

V відкритий фестиваль грецької пісні Т.Каци (2008 р.) зібрав у Палаці культури „Іскра” (м.Маріуполь) учасників з України, Росії, республік Білорусь, Казахстан та Узбекистан. До складу журі входили заслужена артистка Росії, лауреат чисельних конкурсів Людмила Шемчук; лауреат міжнародних конкурсів, заслужений працівник культури України Любов Ушкало; радник з питань освіти при Генеральному консульстві Греції в Маріуполі Павлос Капидис; викладач з Греції Христос Катцикас; редактор музичних програм Донецького обласного державного телебачення Л.Васіна. Продемонстровані більш ніж сто номерів, довели, що фестиваль став „зразком ідеального тандема національних традицій та сучасних музичних тенденцій” [15; 4].

Регіональний фестиваль „Традиції та обряди греків Приазов’я” вперше проведено у 2008 році напередодні Нового року у Старобешевському Центрі культури та дозвілля ім. П.Ангеліної. Організатором свята виступила Федерація грецьких товариств України. Головне завдання фестивалю, за висловом голови Федерації О.Проценко-Пічаджи, – „передати національні обряди й традиції молоді” [7; 4]. Окрім зустрічі з художніми колективами Старобешевського району, відвідувачів фестивалю очікували виставка народної творчості та етнографічний куточок грецької хати. Фестиваль відкрила грецька театральна студія (с.Сартана), яка показала обряди викликання дощу „Тири-тири, врески”, сватання та фрагменти грецького весілля.

Художній колектив Волновахського Центру національних культур з 13 на 14 січня провів обряд колядування „Каланда”. Театральний колектив із Кас’янівки Володарського району представив обряд „Талака” (вечорниці), в якому представлено побут грецького села. Народний ансамбль „Бір тайфа” (с. Старий Крим) влаштували „Кримське грецьке весілля”, до якого було залучено й відвідувачів. Народний ансамбль „Ілюс” із с. Чермалик Тельманівського району продемонстрував обряд викликання дощу. Фольклорний колектив з Новомлинівки Розівського району Запорізької області показав елементи з обряду „Сирний тиждень”. Учасники ансамблю ворожили відвідувачам, бажали врожаю та здоров’я. Донецьке міське товариство греків ім. Ф.Станбулджі влаштували обряд „Арту”, сутність якого у „поклонінні землі-матінці, проханні багатого врожаю на все, що росте на землі, приплоду всякій животині й домашній птиці” [7; 4]. Народний ансамбль „Езгиляр” (с. Старобешеве) представив літній обряд Івана-Купали – „Ай-ин”. Грецький колектив із с.Урзуф Першотравневого району, що вперше брав участь у заходах Федерації, показав обряд „Народження дитини”. Загалом 10 художніх колективів Донецької і Запорізької областей показали головні традиційні обряди грецького життя. Жвавий інтерес, який викликав захід у глядачів і самих учасників, зміцнив представників Федерації грецьких товариств України у думці про необхідність і доцільність регулярного проведення такого свята.

Активно діє на Донеччині і польська діаспора. Традиційно „товариство бере участь у різноманітних заходах Донецька та області, загальноукраїнських фестивалів, фестивалів польської культури в Україні та Днях польської культури в різних регіонах України” [4; 5]. Одним із заходів діаспори є традиційний фестиваль „Польська осінь у Донбасі”, який вперше проведено у 2001 р. у рамках III Міжнародного фестивалю Донбасу „Золотий скіф”. На відміну від заходів грецького товариства, фестиваль польської культури має потрійне спрямування: класичне, фольклорне і духовне.

Класичну лінію фестивалю „Польська осінь у Донбасі” представлено у концертній залі Донецької філармонії, де прозвучали твори Шопена, Пендерецького, Шимановського, Єльського, Лютославського, Мікутського у виконанні учениць коледжу при Донецькій музичній академії (Ліани Панієвої, Ганни Пристромської та Ганни Максимової), студентів і викладачів Донецької музичної академії (фортепіанного дуету у складі народного артиста України, професора Станіслава Саварі та його студентки Ірини Кравчук; доцента Людмили Шершньової та викладача Альбіни Оришук). Також ансамблем „Івушка” Донецької музичної академії були виконані польські народні пісні.

Проте, виразніше фольклорна лінія представлена у виступах польської танцювальної групи ансамблю „Радість” шахти ім. Засядька, самодіяльних колективів Донецької області – народні вокальні ансамблі „Сілона” (м. Торез) та „Нива” (м. Докучаєвськ). Вокально-інструментальний ансамбль „Stella Maris” парафії св. Йосифа в Донецьку продемонстрував зразки народного і традиційного польського релігійного співу, що у своїй основі також спирається на фольклорні джерела.

II фестиваль польської культури у Донбасі проведено у рамках міжнародної виставки „Бізнес – Польща. Донецьк – 2003”. У фестивалі взяли участь солісти Донецької філармонії А.Братусь та Є.Лебедев, солістка Донецького оперного театру А.Усова, камерний оркестр студентів Донецької музичної академії (диригент М.Очосальський) та багато ін.

Із 2004 року фестиваль „Польська осінь у Донбасі” проводять щороку. Якщо у 2004 р. у заходах фестивалю брали участь гурти й артисти з Донецька та Луганська, то вже у 2006 році учасниками стали „кращі колективи й виконавці, лауреати українських, польських організацій Донецької, Харківської, Луганської й Житомирської областей” [14; 1]. У гала-концерті фестивалю 2007 року учасниками стали гості з Харкова, Луганська, Житомира, Запоріжжя, Дніпропетровська. Останній фестиваль, присвячений 90-й річниці незалежності Польщі, отримав ім’я керівника товариства польської культури Донбасу, одного з ініціаторів його проведення – Рішарда Зелінського, який пішов із життя навесні 2008 року.

Доброю традицією стали мистецькі зустрічі з творчістю Ф.Шопена в Донецьку та Макіївці. У Донецькому обласному художньому музеї восени кожного року проходить концерт за підтримки об’єднання поляків Донецька (у жовтні 2008 р. відбувся вже сьомий концерт із творів Шопена). Участь у ньому беруть молоді музиканти і лауреати міжнародних конкурсів із Маріуполя, Харкова, Одеси. Вони з’їжджаються, що б „порадувати своєю грою не тільки на фортепіано (найулюбленішому інструменті Шопена), а й на віолончелі, домрі, здивувати вокалом тутешню публіку” [19; 12].

У Макіївці на фестиваль музики Ф.Шопена збирає молодих музикантів обласне об’єднання польської культури „Полонія”. Ідея проведення цього фестивалю належить заступнику голови об’єднання Ірині Ердман. Зазвичай захід влаштовують у березні, присвячуючи дню народження Шопена (у 2009 р. фестиваль пройшов у п’яте). Серед музикантів цього разу були вихованці обласної спеціалізованої музичної школи-інтернату для обдарованих дітей (що існує при Донецькому музичному училищі) Олександр Шмигін та Ольга Горюнова. Також у фестивалі брали участь учні Макіївських музичних шкіл та студентка Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Ольга Домнікова.

Донецький обласний єврейський культурно-просвітницький центр „Алеф”, заснований у 1989 році, на сьогодні представлений такими культурними програмами: три єврейські недільні школи; дитячий хор хлопчиків „Пирхей Донецьк”; танцювальний колектив „Сімха”; дитячий клуб „Цивот Гашем”; колектив інструментальної єврейської музики; центр образотворчої творчості для дітей і підлітків; театральний гурток ім. Шолома Алейхема; щорічний фестиваль дитячої творчості „Висхідна зірка”; фестиваль єврейської книги; проведення національних свят у містах Донбасу; клуб єврейської інтелігенції [6; 3]. Із переліку акцій єврейського центру можна зробити висновок, що спрямуванням його діяльності є виховання підрастаючого покоління у дусі вірності національним традиціям.

Донецьке обласне національно-культурне товариство німців „Відергебурт” зареєстровано восени 1989 року. Від „Відергебурт” („найчастіше з його ініціативи і за його

підтримкою) відокремлюються і легалізуються відразу декілька типів німецьких громадських організацій (молодіжні, ветеранські, культурні, земляцтва, недільні школи тощо)” [3; 91]. Так, у 1993 року відкрито першу німецьку недільну школу, кількість яких зростає протягом останніх років. На базі деяких із них виникли перші колективи художньої самодіяльності, що швидко отримали визнання серед аматорів і фахівців. Наприклад, у 1994 році фольклорний ансамбль „Едельвейс” став лауреатом Кримського фестивалю.

З 1994 року функціонує Донецький обласний центр німецької культури „Дольче квелле” („Німецьке джерело”). Головні форми його діяльності – проведення фестивалів німецької культури та організація виступів німецьких артистів для мешканців міста; а головна мета – популяризація надбань національного мистецтва серед населення краю.

Активним об’єднанням Донеччини є й обласне товариство грузинів „Руставелі”. За висловом начальника відділу у справах національностей ОДА С.Кузнецової, „в багатонаціональному Донбасі проживає понад 7 тис. представників грузинського народу” [8; 2]. Мета об’єднання, за висловом його президента, заслуженого працівника фізичної культури і спорту України Й.О.Мачаваріані – „захист соціальних і економічних інтересів співвітчизників, сприяння відродженню національної самосвідомості, гідності, духовності, культури, народних традицій та звичаїв грузинів” [16; 3].

У 2008 р. вже вдруге проходив конкурс „Знавці історії Грузії”. Мета цього конкурсу – „зміцнення дружніх зв’язків між грузинським й українським народами, пропаганда культури Грузії серед молоді Донбасу та ін.” [8; 2].

Міст дружби „Україна – Грузія” (березень 2008 р.) проходив у рамках благодійної акції „Діти – дітям” у п’яти містах України (Донецьк, Дніпропетровськ, Запоріжжя, Харків та Київ). Акція, яку складав концерт дитячого хореографічного ансамблю „Шеджибри”, (Тбіліський державний театр опери та балету ім. З.Паліашвілі) і лауреата державної премії Грузії фольклорного хору хлопчиків „Мартве”, спрямована на допомогу дітям-сиротам і дітям із малозабезпечених родин. Восени цього ж року проведено відповідний благодійний тур українських колективів у Грузії.

Дитячий конкурс „Ані-Бані” для дітей віком до 12 років вперше проведено навесні 2008 р. Діти з Донецька і Харкова змагалися у чотирьох номінаціях: „Читання і письмо”, „Вокал”, „Інструментальний жанр”, „Танець”. За умовами конкурсу учасники повинні були продемонструвати два номери, які б представляли культури Грузії та України. Підсумки конкурсу підведені у жовтні: кращою у двох номінаціях „Читання і письмо”, „Вокал” стала харків’янка Цира Берулава, а в інших номінаціях перемогли представниці Донецька Оксана Черганцева („Інструментальний жанр”) та Тамара Курашвілі („Танець”).

Підсумовуючи історико-культурний огляд життя національних меншин Донеччини, можна стверджувати, що етнічна строкатість, притаманна регіону, виявляється у різноманітних формах художньої творчості. Пограничне географічне положення Донецького краю сприяє процесам міжкультурного діалогу, підвищує інтеграційну динаміку, породжує асиміляцію і універсалізм в етнокультурних моделях способу життя. „Притаманно це, перш за все, тим регіонам та етносам (суперетносам), котрі знаходяться на „стику”, „пограниччі”, „помежев’ї” культур (зокрема, слов’янських). Якраз тут, на „кордонах” національних культур і відбувається, за М.Бахтінім, їхня „зустріч” і „діалог”, здійснюється загальнолюдська функція інтеграції народів, геополітичного „Заходу” і „Сходу”, „Півночі” і „Півдня” [10; 10-11]. Балансування та взаємне доповнення етнокультурних компонентів додає низку суттєвих рис до формування культурної специфіки шахтарського регіону.

Джерельні приписи

1. Агаркова Г. Міфотворчі механізми регіональної ідентичності (на прикладі формування культурного образу Донеччини) / Ганна Агаркова // Схід. – 2007. – № 6. – С. 92-95.

2. Всеукраинский фестиваль греческой песни памяти Тамары Кацы / Служба новостей „ПР” // Приазовский рабочий. – 2004. – 17 нояб. (№ 172).

3. Дингес Ю.О. Відродження етнічної ідентичності німців України / Ю.О.Дингес. – Донецьк: Апекс, 2006. – 316 с.
4. Дні польської культури Донбасу / Організаційний комітет ТПКД // Поляки Донбасу. – 2001. – 22 черв. (№ 6). – С. 5-6.
5. Заблоцький В. Декілька слів про донбаський менталітет / Віталій Заблоцький // Схід. – 2004. – № 6 (спецвипуск). – С. 32-33.
6. Келерман Ю. За законами Тори / Юрій Келерман // Донеччина. – 2008. – 1 квіт. (№ 23).
7. Кобець Л. „Каланда” та інші обряди грецького народу було представлено на регіональному фестивалі „Традиції та обряди греків Приазов'я” / Людмила Кобець // Донеччина. – 2008. – 15 січ. (№ 3).
8. Кудрявцева С. Прояви знання о родине Шота Руставелли – и побывай в Грузии / Светлана Кудрявцева // Наш дом. – 2007. – 23 мар. (№ 12).
9. Кузнєцова С. Багатокультурна палітра Донеччини / Світлана Кузнєцова // Схід. – 2004. – № 6 (спецвипуск). – С. 31-32.
10. Личковах В.А. Універсализм і регіоніка у сучасній етнокультурології / В.А. Личковах // Україна: шляхи культурного розвитку та формування духовної цілісності: матеріали Першої міжнарод. наук. конф., 18-19 трав. 2006 р. – Чернігів, 2006. – С. 7-17.
11. Лісовенко М. Грецьке свято у Донбасі / Микола Лісовенко // Урядовий кур'єр. – 2009. – 18 черв. (№ 107).
12. Мезіна Н.М. Особливості народних звичаїв українського населення Донбасу / Н.М. Мезіна // Наука. Релігія. Суспільство. – 2004. – № 4. – С. 151-155.
13. Пірко В. Найдавніші міста Донеччини (міфи і реальність) / Василь Пірко // Схід. – 2004. – № 6 (спецвипуск). – С. 19-22.
14. Польська осінь у Донбасі-2006 / Ирина Клементьева, Анатолий Диканов и др. // Вечерний Донецк. – 2006. – 1 нояб. (№ 161).
15. Помазан В. Греческая песня требует греческой души / Виктория Помазан, Анатолий Балджи // Приазовский рабочий. – 2008. – 10 дек. (№ 186).
16. Порицкая О. Сила в дружбе и знаниях / Оксана Порицкая // Вечерний Донецк. – 2008. – 11 нояб. (№ 166).
17. Соболевская Я. Эллинський колорит / Яна Соболевская // Жизнь. – 2009. – 16 июня (№ 85).
18. Суконкина Т.Н. Феномен мультикультурализма в современном обществе / Т.Н. Суконкина // Практична філософія. – 2008. – № 4. – С. 35-38.
19. Чернышова Н. Сюрприз от Шопена / Наталья Чернышова // Донбасс. – 2008. – 22 окт. (№ 194).

Резюме

Відтворивши хронологію заселення Донецького краю представниками різних народностей, розкрито зміст, мету, спрямованість й основні форми діяльності грецьких, польських, єврейських, німецьких і грузинських національно-культурних товариств, які збагачують культурну специфіку регіону етнокультурними компонентами.

Ключові слова: регіоніка, етнонаціональний план, діаспора, фестиваль, етнічність, мультикультуралізм, інтеграція.

Summary

Having reflected the chronology of Donetsk area settlement by the representatives of different nationalities the author reveals the content, intention, direction and the main forms of Greek, Poland, Jewish, German and Georgia nationally-cultural associations activity which enrich the cultural specificity of the region by ethnocultural components.

Key words: region problematics, ethno-national plan, diaspora, festival, ethnicity, multiculturalism, integration.

ПОЛІЕТНІЧНІСТЬ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ПІВДЕННО-СХІДНОГО РЕГІОНУ УКРАЇНИ

Культура регіону будь-якого рангу унікальна. Своєрідність регіональних культурних традицій складається з географічних, економічних і соціальних особливостей території. У регіональній культурі відбивається соціально-історичний досвід людей, що живуть на даній території, представників різних соціальних груп, національностей, віросповідань. Упродовж багатьох століть на регіональному рівні йде процес взаємовпливу, взаємозбагачення, але не злиття різних культур. Зрозуміти особливості різних регіональних культурних процесів неможливо без аналізу культурних явищ території в динаміці з врахуванням конкретних історичних ситуацій та поліетнічності складу населення.

Процеси розвитку музичної культури Південного Сходу України і, зокрема, Приазов'я неодноразово були у полі зору досліджень українських вчених: М.Данілевського, Д.Яворницького, А.Крилової, С.Орлянського, Г.Довженок, В.Борісенко та інших. Останніми роками з'явилися аспектні і панорамні дослідження регіональної культури України. Л.Кияновська [4] Т.Кирєєва [3] Т.Мартинюк [6], що значно поповнили розвиток регіоніки як актуальної сфери сучасної української музичної історії, формують якісно новий рівень розуміння явищ в культурному розвитку регіонів країни. Та все ж українська історія культури периферійних регіонів, невеликих міст, поселень, сіл в даний час залишається маловивченою. Сучасна інтерпретація культури України передбачає багатозначність відкриття нового культурного простору з перспективами периферії, меншин, з урахуванням автономних локальних моделей розвитку. Південно-східне Приазов'я належить до їх числа.

Складність феномену культури криється в його відомій множинності: бути одночасно формою існування окремих етносів, народностей, соціумів і створювати поле для їх взаємного співіснування. Ключ до розуміння цього полягає в унікальності тих історичних, природно-кліматичних, геополітичних умов і чинників, під впливом яких формувалася українська культура. Не можна забувати, що українська державність виникла і розвивалася в безперервних війнах за існування і виживання самого народу. Саме тому ідеї Батьківщини і Держави, Патріотизму виступають як вищі цінності в нашій культурі. Слід підкреслити, що, пройшовши через всі історичні катаклізми і принісши багаточисельні жертви, українська культура і її народ продемонстрували життестійкість і вірність своїм основним етичним цінностям, провідним серед яких є загострене почуття Правди і Соціальної справедливості. І, нарешті, не можна не сказати про унікальну поліетнічність і багатоконфесійність української культури. В Україні століттями успішно співіснували християнство, іслам, буддизм, іудаїзм, лютеранство і цілий „блок” протестантських течій. Наша країна – загальний простір для життя представників багатьох народів, де не може бути місця міжетнічним та міжконфесійним протиріччям. Навпаки, в результаті тривалої історичної взаємодії з іншими народами Україна сформувалася як складна поліетнічна система цивілізації з самобутньою багатонаціональною культурою.

Таким чином, спочатку об'єднуючись на поліетнічній, багатоконфесійній основі, народи України сформували унікальний соціально-економічний простір, забезпечили життєздатність і надзвичайну різноманітність своєї матеріальної і духовної культури, створили яскраве і самобутнє мистецтво, що стало їх загальним надбанням і національною гордістю.

Звертаючись до культури України, потрібно виділити декілька площин дослідження, що набувають у сучасній соціокультурній ситуації особливу актуальність: Україна як багатонаціональна єдність (з акцентом на розгляді проблем міжкультурної комунікації), Україна як багатоконфесійна країна (з акцентом на толерантне ставлення до представників іншої, ніж твоя власна, системи вірувань), Україна як загальний простір для життя

представників багатьох народів (з акцентом на територіальній єдності, що історично склалася). Домінантою аналізу в будь-якій з названих площин повинне стати уявлення про єдність різноманіття, необхідність подолання міжетнічних і міжконфесійних протиріч, цінність кожної культури, що виникла на території величезної країни.

Уявлення про культуру України, як складної гетерогенної системи, тісно зв'язаних між собою елементів, призводить до того, що її можна описати як цілісність, що історично склалася, взаємозв'язок і взаємообумовленість елементів якої наводять до визнання множинності існуючих моделей культурного розвитку. Проте, такої історії культури України до цих пір немає. При всій різноманітності конкретних досліджень (від опису культур окремих народів або окремих соціальних груп, проблем міжкультурних зв'язків різного рівня, способів організації соціального життя до аналізу соціально-психологічних особливостей представників того або іншого співтовариства, їх політичних або економічних переваг) залишається відчуття відсутності єдності в уявленні про культуру України як цілісності.

Останнім часом одним із способів осмислення культури країни стає звернення науковців до вивчення окремих регіонів, що може стати основою міждисциплінарного дослідження. В зв'язку з цим більш глибоке вивчення понять „регіональна культура”, „етнокультура”, „поліетнічність”, на думку автора статті, дозволяє розширити кордони дослідження і охарактеризувати специфіку окремих регіональних спільностей. Проблеми внутрішньої регіоналістики зачіпають всі галузі гуманітарного знання і можуть послужити одією із підстав для створення сучасного інтегрованого знання як про окремі регіони країни, так і про Україну в цілому. Також звертається увага на те, що новий рівень аналізу регіональних систем пов'язаний з осмисленням етнокультурних відмінностей, які є складовою частиною більш широкої проблематики набуття регіональної ідентичності і формування регіональної самосвідомості в сучасній Україні. Регіональна історія посилює самовідчуття людини всередині конкретної культури, ідентифікує індивіда з історичним минулим, акцентує ідею „коренів”.

До речі, регіоналістика, як окрема галузь суспільствознавства, покликана осмислити передумови формування окремих регіонів. Вона активно розвивалася саме в Росії у другій половині 1990 – початку 2000-х років, а з середини 1990-х зміцнює позиції і в Україні. Вказуючи на причини розвитку російської регіоналістики, російські фахівці підкреслюють: „Вона бере певний реванш у тих предметних сферах, які раніше були закриті для науково-дослідного пошуку...”, а саме: реального федералізму, територіальних асиметрій, регіональних депресій, міжбюджетних відносин, зовнішньоекономічної регіональної діяльності, „некерованої міграції населення, етнополітичних конфліктів тощо” [8; 22].

Необхідно відзначити сталу тенденцію зростання інтересу до проблем регіонів. Вона повністю ідентифікується із загальною тенденцією, яка виразно проявилася в поступальному розвитку світового історіографічного процесу кінця XX століття й зумовлена актуалізацією вивчення регіональних культур та їхнього взаємовпливу. Те саме стосується й аналізу їхнього впливу на локальні об'єкти соціоетнічних, геополітичних та історико-культурних чинників. Вагомість регіональних інтересів у процесі функціонування українських державних інституцій обумовлена насамперед глибокими економічними, культурними, психологічними відмінностями між різними регіонами України. Так, є Україна як єдине державне утворення, але й, водночас, є етнографічні регіони: Слобожанщина та Галичина, Донбас і Волинь, Буковина й Закарпаття. Є український народ, і є народи, що проживають в Україні.

Пропонована робота присвячена дослідженню становлення культури південно-східного регіону України. Край надзвичайно складний для вивчення, наукової інтерпретації подій культурно-історичного життя в ретро- і перспективі, а також у плані реального пошуку, відродження інформації про культуру регіону. Історики, історики музики, історики культури вважають цей край малорозвиненим у порівнянні з іншими областями України. Головним стає осмислення основних тенденцій культурного розвитку крізь призму дослідження її

джерел, оскільки „культури без коріння, без генетичної лінії не існує” [5; 5]. Унікальною особливістю вітчизняної культури є те, що українська нація ніколи не була етнічно однорідною.

Приазов'я – регіон, в якому проживають представники понад 100 різних етносів. У цій ситуації важливого значення набуває вивчення історії, стилістичних проявів культурного „обличчя” краю, дослідження процесів культурних взаємозв'язків і взаємного впливу всіх етносів, що проживають у рамках єдиної території.

Маріупольський могильник (неоліт), скіфські кургани (епоха бронзи і заліза), залишки поселень Середньовіччя, свідoctва про існування Кальміуської паланки (архіви Запорізького війська), готи, гуни, активність міграційних процесів – життя в цьому краї то зникає, то відроджується. Історичні процеси показують, що Приазов'я – важливий у стратегічному плані регіон для багатьох народів світу – не мало єдиної лінії культурного розвитку і до XVIII століття зберігало імідж „Дикого поля”, території, вільної від законодавчої і виконавчої влади.

XVIII-XIX століття – час активнішої колонізації, пов'язаний з культурним освоєнням території греками, жителями Криму. В цей же час тут знаходять батьківщину, можливість розвиватися козаки, а також німці, італійці, шведи, татари, серби та ін. „...В 1751 году сербы под предводительством Хорвата заняли земли в Елизаветградском уезде – Новая Сербия, в 1753 году Шевач и Прерадович заселили Бахмутскую область – Словяносербия... Полковник молдавского гусарского полка Зверев в 1771 году разновременно вывел из Молдавии молдаван и волохов свыше 15 тысяч обоего пола и расселил их в 15 селах” [10; 32].

Поліетнічність краю, як закономірний результат заселення і освоєння вільних територій, призводить до бажання відновити модель своєї батьківщини в нових історичних умовах. Про це свідчать відповідні назви сіл, селищ, міст, річок. На карті Приазов'я з'являються такі назви, як Урзуф, Крим, Ялта, Кальчик, що викликає аналогію з Кримом, а фольклор греків зберігає генетичний зв'язок з архаїчними пластами древньої культури. Необхідність співіснування в рамках єдиної території формувала механізми соціокультурної комунікації. Як наслідок цього процесу відбувається поступове врегулювання взаємин між національними общинами на побутовому рівні (їжа, одяг, речі). Об'єднуючими стають господарська діяльність і християнство як основний ідеологічний чинник. Заселення околиць Маріуполя починається з XVIII століття. Багаточисельні війни і затвердження величі Росії сприяли залученню вихідців із різних європейських регіонів: „В видах экономических и политических их нужно было заселить и образовать таким образом населенные переходы к Черному и Азовскому морям и русскими и иностранными выходцами” [10; 25]. „История Приазовского края уходит в глубокую старину. Еще со времен Киевской Руси предпринимались попытки заселения этого региона, когда русские земли простирались от Киева до Тьмутаракани, на пути русичей встречались города Донец и другие. Из оставшихся скурых исторических сведений известно, что на этих землях развивались народные обряды и обычаи, древнерусская культура. Однако край оказался под властью монголо-татар, с конца XV в. под набегами Крымской Орды, дальше Турции, лишь в конце XVI в. началось новое широкое освоение этих земель, и украинцы возвращаются. Музыкальная культура, их традиции становятся основой „сильнейшего развития спирали культурного прогресса” [10; 57].

Активніший процес заселення території південно-східної України почався в другій половині XVII століття. XVIII століття додало нових рис у культурну специфіку регіону. Разом з українцями і росіянами тут з'являються південні слов'яни, греки, німці, євреї, які активно освоюють Північне Приазов'я. На початку XIX століття в Маріуполі з'являються італійці, що займаються хлібною торгівлею. Аж до II половини XIX століття територія Донбасу була заселена досить слабо. У 1863 р. на тій частині сучасної Донецької області, яка входила до Єкатеринославської губернії, проживало майже 200 тисяч осіб.

Новий етап у розвитку культури Донбасу настав наприкінці XIX століття. За відносно короткий термін створені об'єкти матеріальної культури, якісне зрушення сталося й у сфері духовної культури.

Важливу роль у формуванні культури відіграли міста краю. До 1861 року в Донбасі було три міста-повітів: Маріуполь, Бахмут (Артемівськ), Славяносербськ (Луганськ), волосне місто Слов'янськ. Число міських жителів різко зросло. Так, якщо в Маріуполі в 1892 р. проживало 17825 осіб, то в 1917 році число городян збільшилося до 100 тис., Луганська з 20,4 тис. осіб у 1897 р. до 61 тис. у 1914 р., Юзовки з 16,4 тис. у 1870 р. до 55 тис. у 1917 році.

Етнічний склад населення був вельми строкатим, проте серед городян переважали росіяни. Характерним в цьому відношенні є національний склад жителів Юзовки: у 1917 році тут проживали представники 37 національностей, серед них росіяни складали 58%, євреї – 18,1%, українці – 12,9%, далі йшли поляки, білоруси, вірмени, татари. Аналогічна національна структура населення характерна й для Маріуполя, Луганська. У цей період різко збільшилося населення заводських селищ Юзовки, Горловки, Єнакієво, Алчевська та ін., що отримали статус міста лише в 1917 році. У відносно короткий термін тут створена мережа навчальних закладів, що включала початкові школи: міністерські, церковно-приходські, земські. Активно в цьому напрямі працювали Бахмутське, Маріупольське, Славяносербське земства повітів. Велику роль у розробці оригінальної методики відіграв педагог-новатор барон Н.Корф.

У Маріуполі завдяки енергії Ф.Хартахая – історика, педагога, публіциста, що працював у журналі „Сучасник”, відкриті в січні 1876 року Александровська чоловіча гімназія, а в квітні 1876 року – Маріїнська жіноча. Ф.Хартахай став першим директором чоловічої гімназії. Цей навчальний заклад закінчили такі відомі у вітчизняній науці люди, як Г.Челпанов – психолог, логік, філософ, Д.Айналов – учений-візантієвед, М.Хаджінов – селекціонер, академік ВАСГНІЛ.

У зазначений вище період широкий розвиток отримав любительський театр. Вчителі, чиновники, купці, робітники створювали драматичні колективи. Наприкінці 90-х років робітники залізничної станції Лозова-Павловка побудували на свої кошти народну аудиторію, в якій виступав любительський театр. На Юзовському металургійному заводі в 1896 році за ініціативою робітників організовано музично-драматичний гурток. На початку XX століття в Юзовці за ініціативою директора заводу А.Свіцина побудовано великий літній театр „Аудиторія”, де працювали два драматичні колективи – російський та український, а також хор та оркестр духових інструментів.

Справжнім театральним центром Донбасу став Маріуполь. У цьому місті працював єдиний в дореволюційному Донбасі професійний театр. Його створення пов'язане з ім'ям В.Шаповалова.

На початку XX століття в Маріуполі з'являється цирк-театр, що належав братам Яковенко. Цікаво, що в місті склалася така традиція: якщо в цирку-театрі працювала українська трупа, то в концертній залі – російська. Вистави давалися і в ресторані готелю „Континенталь” (оркестр і циганський хор), а в літній час у міському саду традиційно звучала симфонічна музика; у кінотеатрах „Ілюзіон” і „XX століття” демонструвалися новітні фільми. У місті постійно гастролювали професійні музиканти, співці, артисти балету. Наприклад, лише в 1917 році до найбільш крупних культурних подій міста можна віднести балетний вечір за участю Ю.Седової (прими-балеріни Імператорських театрів) і С.Рижкова – зірки Петроградського Імператорського театру, концерт піаністки С.Ельстон, скрипаля Р.Піруччо-Вінницького, співця В.Ніжановського. У грудні 1916 року в Маріуполі пройшла третя виставка малюнків і картин, присвячена пам'яті земляка А.Куїнджі. Виходячи з цих фактів, важко зрозуміти, чому старий Маріуполь фігурує в історичній літературі як провінція.

На початку XX століття в містах Донбасу стали виходити газети і журнали, друкуватися книги. Так, у Бахмуті з 42 тисячним населенням друкувалося 5 газет, із них 4

щоденних. Старішою була „Народна газета” – земський орган (1906-1919 рр.). Приватні особи друкували щоденну вечірню газету „Донецьке слово” (замість закритого в 1911 р. „Бахмутського листка”), „Бахмутську копійку” 1913-1915 рр.), „Бахмутський кур’єр” (1913 р.), „Бахмутське життя” (1914-1916 рр.). У місті видавався літературно-художній, науковий, гумористичний тижневик „Сфінкс” (з 1912 р., видавець Е.Калашнікова). Редактором-видавцем щомісячного учнівського журналу „Проблиски” (з 1916 р.) був викладач Бахмутського реального училища А.Кобалевський. Вийшли три номери, в яких надрукував свої праці майбутній учений-філолог А.Фінкель. У Маріуполі друкувався журнал „Першопів” (1910-1914 рр.), у 1906-1917 рр. виходила газета „Маріупольське життя”. У Луганську – журнали „Юний Ізраїль”, „Квітник Іудеї”, газети „Донецька мова” (1906 р.), „Донецьке життя” (1909-1914 рр.), „Луганський листок” (1915-1916 рр.).

Піонером справи книговидавництва в Донбасі став Бахмут, де в 1898 році в друкарні М.Крамарева побачила світ книга викладача музики і співу Н.Чернявського „Донецькі сонети”, що друкувалася українською мовою. Пізніше опубліковані історико-статистичний опис Бахмутського повіту й історичний нарис діяльності Бахмутського земства за 40 років.

Друкувалися книги й в Маріуполі: у 1911 році вийшла збірка віршів Д.Лухманова „На суші і на морі”, брошура „Старий і новий Маріуполь” та ін.

Наприкінці ХІХ століття в Луганську створена стаціонарна бібліотека. У колиски масової бібліотечної справи в Маріуполі стояли такі видатні діячі російської культури, як А.Серафимович і М.Рубакін. Ініціатором створення бібліотеки в Маріуполі був А.Серафимович, який працював тут кореспондентом ростовської газети „Приморський край”. 16 листопада 1902 року Маріупольська Дума постановила відкрити громадську міську бібліотеку. Перед спеціально обраною комісією постало питання про її комплектування. Каталог складений М.Рубакіним, який за своє життя зібрав дві бібліотеки в 230 тисяч томів, написав 280 науково-популярних книг, склав і розіслав 15 тисяч програм із самоосвіти.

Таким чином, у даний період у Донбасі йшов активний процес формування культурного середовища. Його своєрідність полягала в тому, що культурні процеси протікали на українсько-російському ґрунті та базувалися на потужному пласті слов’янських культур – російської й української.

Починаючи з кінця 70-х років ХІХ століття, російська культура поширилася в містах і заводських селищах. У значній мірі цьому сприяв національний склад міського населення, в структурі якого переважали росіяни. Серед них були не лише шахтарі і металурги, але й лікарі, інженери, вчителі – освічені люди, які прагнули передати свої знання і навички на новому місці проживання. Багато хто з них виступав ініціаторами відкриття шкіл, бібліотек, сприяли розвитку духовної культури південно-східної України.

Помітну роль у культурній специфіці регіону відіграли євреї. Можна погодитися з висловом О.Субтельного, що освічені євреї, як правило, говорили російською і сприяли розвитку не стільки єврейської, стільки російської культури [1; 85].

Значну роль у розвитку освіти, медицини та мистецтва відіграли представники греків Приазов’я – А.Хартахай, В.Шаповалов, маріупольський мільйонер Д.Хараджаєв (член піклувальної ради Маріупольської жіночої гімназії), купці П.Регир, І.Лікаки, голосний Маріупольської міської Думи Г.Псалті. Саме Г.Псалті був ініціатором створення в місті протитуберкульозного санаторію для бідних, заклав міський сад, стояв у витоків створення нинішнього краєзнавчого музею. Всі ці люди мали добру освіту – закінчили вищі навчальні заклади в Росії або Європі.

Українська культура досить широко представлена і в сільській місцевості, а також у північній частині Донбасу. Відособлено в культурному плані жили німецькі колонії південно-східної України: вони досить активно вступали в господарські контакти з представниками інших етносів, але прагнули зберігати традиційну духовну культуру.

Тривале спільне мешкання представників різних націй в регіоні сприяло взаємному проникненню культур. Цей процес знайшов віддзеркалення в мові: російська мова жителів Приазов’я несе на собі відбиток впливу української мови, а українське населення

використовує в мові російські слова, терміни. Ці процеси характерні і для мови греків Приазов'я, які використовують російські і українські слова і терміни. У свою чергу в українських і російських селах, що стикаються з грецькими, запозичуються грецькі назви, термінологія. Слід зазначити, що у південно-східній частині України склався своєрідний поліетнічний культурний регіон, завжди відкритий для діалогу різних культур. Шанобливе, терпиме ставлення до культурної специфіки різних регіонів України, поза сумнівом, сприятиме консолідації народу України, допоможе швидше здолати щонайгострішу соціально-економічну і духовну кризу і реалізувати завдання будівництва розвиненого демократичного суспільства.

Джерельні приписи

1. Белецкий М., Толпыго А. Национально-культурные и идеологические ориентации населения Украины // Полис. – 1998. – № 4.
2. Воропай О.В. Звичаї нашого народу / О.В. Воропай. В 2-х т. – Т. 1. – К., 1995. – 103 с.
3. Кіреєва Т.І. Музична історіографія Східної України. – М.; Д., 2002. – 301 с.
4. Кияновська Л.О. Сильова еволюція Галицької музичної культури XIX-XX ст. – Л.; К., 2002. – 335 с.
5. Мариуполь и его окрестности. – Мариуполь, 1892. – 184 с.
6. Мартинюк Т.В. Історико-теоретичні аспекти регіональної музичної культури (Запоріжжя) / Т.В. Мартинюк. – Мелітополь, 2003. – 491 с.
7. Павлюк С. Особливості та динаміка сучасного процесу етнічної самоідентифікації українців: до питання теорії етносу / С.Павлюк // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 3.
8. Попова Т.Н. Проблемы категориального аппарата историко-региональных исследований в современной российской историографии // Записки исторического факультета. – Вип. 11. – Одеса, 2001.
9. Українська художня культура: Навчальний посібник / С.Грица, Н.Корнієнко, Т.Липова, І.Ляшенко та ін. / За ред. І.Ляшенка. – К.: Наукова думка, 1996. – 415 с.
10. Хараджаев Д.А. Мариуполь и его окрестности / Д.А. Хараджаев. – Мариуполь, 1892. – 157 с.

Резюме

Науковий інтерес до питань історії, теорії розвитку культури як соціального феномену, регіональних особливостей становлення культури України, відродженню забутих сторінок культурного життя регіонів, вивчення їх еволюції значно зростає в дослідженнях останніх років. Актуальність цих питань посилюється у зв'язку з тенденціями і перспективами державного розвитку багатонаціональної культури і мистецтва.

Ключові слова: культура, регіон, поліетнічність, регіональна культура, етнокультура.

Summary

Scientific interest to the questions of history, theory of development of culture as social phenomenon, regional features of becoming of culture of Ukraine, considerably grows the revival of the forgotten pages of cultural life of regions, study of their evolution in research of the last years. Actuality of these questions increases in connection with tendencies and prospects of state development of multinational culture and art.

Key words: culture, region, polietnichnist', regional culture, etnokul'tura.

СУЧАСНИЙ ЕТАП ДОСЛІДЖЕНЬ ЗАХІДНОГО ПОЛІССЯ ЯК ПІДСУМКОВИЙ ЩОДО СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНИХ ДАНИХ (1990-2009 рр.)

Різномасштабні дослідження музично-етнографічного фольклору Західного Полісся були розпочаті ще у ХІХ столітті. Серед дослідників ХІХ-ХХ століття слід відмітити таких відомих етнографів, як З.Доленга-Ходаковський, О.Кольберг, П.Чубинський, М.Костомаров, В.Кравченко, Леся Українка, К.Квітка, К.Мошинський і Ф.Колесса, Ю.Цехміїструк, М.Толстой, В.Гошовський, Ю.Сливинський, О.Ошуркевич. Результати зібраних ними матеріалів відомі через їх власні публікації та наукове опрацювання цих матеріалів сучасними дослідниками.

Пропонована робота має на меті узагальнити й систематизувати здобутки музично-етнографічної науки в регіоні, визначити дослідницькі пріоритети та перспективи розвитку етномузикології. Свою увагу зосередимо на дослідженнях останніх двадцяти років.

Наприкінці ХХ століття, коли фольклористика досягла високого рівня у методиці збирання та опрацювання експедиційних матеріалів, цікавий своєю „консервативністю й виразною діалектною колоритністю” [11; 239] західно-поліський регіон стає об’єктом активної збирацької та дослідницької роботи.

Надзвичайно плідною роботою етнофілологічного спрямування цього періоду є праця співробітників Полісько-Волинського Народознавчого Центру (ПВНЦ) НАН України, на чолі з проф. В.Давидюком, висвітлена у численних наукових доробках та кандидатських дисертаціях.

З-поміж дослідницьких установ, працівники яких зробили вагомий внесок у фіксацію, вивчення та дослідження традиційної музичної культури цієї території, чільне місце, в останнє 20-річчя, належить Проблемній Науково-Дослідній Лабораторії Музичної Етнографії (надалі – ПНДЛМЕ) при Львівській національній музичній академії ім. М.Лисенка на чолі з проф. Б.Луканюком. Збирацька, дослідницька робота поліських музичних матеріалів львівськими етномузикологами втілена в наукових доробках, зокрема – „Обрядові пісні Верхньоприп’ятської низовини (мелотипологія-мелогеографія-культурогенез)” – дисертація Юрія Рибак [12], „Скрипкова народна музика західнополіської традиції” магістерська робота Вікторії Ярмоли [14], „Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень Західного Полісся та західної Волині” Богдана Луканюка та Ліни Добрянської [8].

Серед сучасних науковців-дослідників західно-поліської традиційної музики найвагоміший здобуток належить представникові львівської етномузикологічної школи рівненчанину Ю.Рибаку. Від 1996 року він систематично обстежує територію Верхньоприп’ятської низовини, що розташована у межах кількох адміністративних районів: Ратнівського, Камінь-Каширського, Любешівського, частково Шацького, Любомльського та Старовиживського. Записані ним експедиційні музичні матеріали 1996-2002 років стали базою для дисертаційного дослідження [12]. Майже 20 статей Ю.Рибак демонструють опрацювання пісень різних календарно-обрядових жанрів західно-поліського фольклору: зимові, весняні, постові, юр’ївські, жнивні, весільні наспіви та ін.

Від 1984 року розпочинаються дослідження Західного Полісся київськими етномузикологами під керівництвом І.Клименко. Із 1987 року вона досліджує народно-вокальну творчість Пінщини. Спираючись на власні експедиційні записи та матеріали, надані фондом ПНДЛМЕ львівської консерваторії, починаючи з 1992 року дослідниця пише низку робіт про календарно-обрядові жанри – зимові, весняні, купальські, жнивні та весільні типи пісень. Найґрунтовніше І.Клименко дослідила жнивні мелотипи і у 2001 році захистила кандидатську дисертацію „Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип’яті” [6].

Наскільки ж опрацьований фольклор цих теренів та якими методами?

Пріоритетним завданням етномузикології сьогодні визнано ареальні дослідження. Першим етапом якого є дослідження типів обрядових наспівів, другим – межі поширення цих типів. Накопичення таких досліджень дасть можливість створити атлас музичних діалектів України. Більшість робіт Ю.Рибак, І.Клименко – це ґрунтовні доробки для майбутнього атласу¹.

Окремим об'єктом у дослідженні народнописенної спадщини Західного Полісся Ю.Рибак стали лірницькі пісні. Книга „Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивчення лірницької традиції” [9] є чи не єдиною розвідкою про репертуар, побутування та музичні особливості репертуару лірників на Волині. Записи, впорядкування і примітки етнографа О.Ошуркевича.

Стаття Ю.Рибак про сліпих західно поліських гармоністів змушує переглянути скептичне, стереотипне ставлення до гармошки як другорядного традиційного інструмента [13].

Цікаве дослідження Ю.Рибак про наявність у піснях верхньоприп'ятської території „стабільного нелогічного цезурування”. Автор звертає увагу на те, що це явище проявляє себе тут як специфічний виконавський прийом, а не як типологічна властивість окремих форм [10;17]. Дане зауваження досить важливе для фольклористів-виконавців з огляду на те, що специфіка та особливості поліської манери співу вивчені недостатньо².

Що стосується інструментальної традиційної культури цього регіону то в порівнянні з пісенною, вона досліджена та обстежена значно менше.

Київському етномузикологові М.Хаю належать праці про обрядову та не обрядову інструментальну традицію [18; 19]. До перших віднесемо роботу про інструментальну музику, що звучить у весільному обряді, до других – розвідка про пастуші награвання.

Серед молодих дослідників слід відзначити й теоретичні надбання представниці львівської етномузикологічної школи, рівненчанки В.Ярмоли. Її праці присвячені вивченню західно-поліської інструментальної традиції [14; 20]. Головною її роботою є магістерська „Скрипкова народна музика західнополіської традиції”, виконана під керівництвом Б.Луканюка. Тут дослідниця розкриває основні риси функціонування скрипки у народній поліській інструментальній музиці, її конструктивні особливості, виконавську техніку, прийоми гри та орнаментику. У праці робиться спроба жанрового поділу репертуару та аналізу властивих йому формоструктур.

У роботі „Ріжкові награвання Якова Любежанина” [20] досліджується досі маловивчена тема архаїчної ріжкової музики – різновиди ріжків, умови побутування, їх репертуар та виконавські прийоми.

Цікавим дослідженням є й стаття М.Бабич про традиційну клезмерську музику, що побутувала на Західному Поліссі до початку Другої світової війни [1]. На основі експедиційних записів автора у кількох районах Рівненської області подаються висновки щодо виконавського складу та репертуару клезмерських капел.

У руслі когнітивного напрямку етномузикології виконані роботи І.Федун, де досліджується вербальна поведінка традиційних музикантів-ансамблістів [15], взаємозв'язки між виконавцями та слухачами у західно поліських ансамблях [16] та паралелі між традиційною інструментальною музикою Західного Полісся і Литви [17].

Важливу інформацію для подальших досліджень західно поліського регіону містять публікації етномузикологів про архівні матеріали. Так, Л.Добрянська описує волинсько-рівненську частину фондів Львівської ПНДЛМЕ, що є однією із найбільших в Україні фоновібрань народної музики, записаної на території Волинської та Рівненської областей [2; 125]. Період 1996-2002 років приніс, як зазначає автор, основну частку волинсько-рівненської колекції – понад 6 600 записів із 136 населених пунктів. Така продуктивність стала можливою завдяки цільовій програмі „Західне Полісся” (з підпрограмою „Верхньоприп'ятська низовина”), що здійснювалася під керівництвом Ю.Рибак. Також у цей період свою власну програму „Народна інструментальна музика Західного Полісся” виконувала І.Федун. Отже, станом на 2004 рік колекція Львівської ПНДЛМЕ складала понад

11 тисяч записів, що є п'ятою частиною усіх західноукраїнських записів. Найбільші внески до колекції зробили Ю.Рибак (у співпраці із Л.Добрянською, Л.Лукашенко, А.Поточняком, І.Федун) та О.Ошуркевич. Головна увага при збиранні музичного фольклору приділялася вокальній музиці, особливо її обрядовій частині.

Стан західно-поліського архіву, зібраний київською групою етномузикологів, описаний І.Клименко [3]. Музичний фольклор Західної України у фондах ІМФЕ ім. М.Рильського проаналізований О.Копил [16]. Перші західно-поліські матеріали, що зберігаються на магнітних стрічках інституту, датуються 1949 роком [16].

Результати рівненських дослідників, фольклористів лягли в основу серії збірників „Етнокультурна спадщина Полісся”³, присвячених різноманітним аспектам традиційної культури поліщуків. Багато розвідок збірника презентують дослідження західно-поліського музичного фольклору.

Ще одним важливим напрямом, що популяризує збирацьку діяльність фольклористів, етномузикологів і стимулює пісенну та інструментальну традицію Західного Полісся, є видання CD-дисків. Тут варто відмітити 7 проектів автентичної музики Рівненського Полісся В.Ковальчука (де вміщено багато західно-поліських матеріалів); мистецьке агентство Арт-Велес в особі Т.Грималюка – 8 проектів серії „Моя Україна. Берви” (2001-2003, 2005, 2009 рр.), в яких вміщено чимало зразків різножанрової народної західно-поліської автентичної музики; Ю.Рибак (1 власний проект „На нашій юлоїци”: Традиційна музика західного Полісся) та 1 – за матеріалами О.Ошуркевича „Поліський лірник: Традиційні лірницькі пісні західного Полісся”) (2004 р.) [4].

Територія Західного Полісся досліджується вже понад два століття. Кількість музичних одиниць, зібраних його етнографами й етномузикологами, що зберігається у Львівському, Волинському (м. Луцьк), Київських архівах та кількість публікацій із аналітичними опрацюваннями цих архівів, вказує на ґрунтовний рівень вивчення музичної культури вище означених теренів. Але й тут існує чимало „відкритих” питань та ще не досліджуваних тем. Здебільшого це пояснюється увагою до найдавніших календарно-обрядових жанрів, що приховують у собі елементи архаїчного мислення та характерні риси певних „культурних діалектів”, дослідити які і поставили собі за мету львівські, київські та рівненські вчені. Від початку 1990-х років українська етномузикологія поповнилася багатьма працями типологічних, мелоареологічних досліджень, що покликані визначити діалектне групування етнічної традиції. Як зазначив Ю.Рибак, „за допомогою визначення географічних закономірностей у побутуванні цих діалектів, сподіваємось, згодом стане можливим охарактеризувати історичні особливості формування етнічних груп, визначити напрямки їх культурних взаємо контактів та реконструювати закономірні властивості національної музичної традиції” [11; 246]. Але жанровий спектр цього регіону не обмежується календарною обрядовістю. Дуже мало робіт присвячено дитячому музичному фольклору⁴. На дослідження чекають не обрядові пісні, серед яких – самобутні ліричні пісні, поза церковні духовні пісні⁵. Невідомі на сьогодні й роботи по такому мало чисельному жанру, як жартівливі пісні. Окремим „острівцем” є недоторкана тема поліських танців в аспекті етнохореології – хоча й в етномузикологічному аспекті вона вивчена недостатньо. Не розробленими залишаються питання збору та систематизації фактів про склади клезмерських капел та виконувану ними музику. Цікаві результати, на наш погляд, могли би принести ґрунтовні дослідження західно-поліської манери співу – тобто виконавський аспект традиції.

Отже, етнографічно-музичні матеріали Західного Полісся приховують у собі ще багато невивченого та чекають на своїх дослідників у різних напрямках етномузикології.

Примітки

¹ „Поява такого атласу дозволила би не просто ввести у науковий обіг зафіксовані збирачами артефакти, що походять з віддалених історичних епох (цю функцію більш-менш задовільно виконують нотні публікації та упорядковані фоноархіви), але – що найголовніше

– подати ці факти у географічно систематизованому вигляді, що створює можливість їх залучення до спільної слов'язознавчої проблематики” [5; 107].

² Невелика розвідка про особливості традиційного вокального виконавства на Західному Поліссі зроблена Боярською Н., Гапон Л. Особливості традиційного вокального виконавства на Західному Поліссі // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 192-197.

³ Збірка „Етнокультурна спадщина Полісся” виходить з 2001 року, на сьогодні має 7 випусків.

⁴ Ковальчук В., Абрамович В., Гапон Л. Колискові пісні // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2001. – Вип. 1.

⁵ Хоча у цьому жанрі були роботи про лірництво та його репертуар [8].

Джерельні приписи

1. Бабич М. Клезмерська традиція Південної Пінщини (Рівненсько-Пінське Полісся) / М.Бабич // Динаміка фольклорного виконавства / Матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору – Рівне, 2009. – С. 28-33.

2. Добрянська Л. Волинсько-рівненські матеріали у фондах ПНДЛМЕ / Л.Добрянська // Етнокультурна спадщина Полісся / Упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне: Перспектива, 2004. – Вип. 5. – С. 125-152.

3. Клименко І. Архів аудіозаписів українського фольклору в лабораторії музичної етнографії / І.Клименко // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. – К., 2004. – Вип. 2. – С. 338-357.

4. Клименко І. Дискографія // Електронна версія на DVD до книги: Ірина Клименко, Олена Мурзина. Київська Лабораторія етномузикології. 1992-2007. – К., 2008.

5. Клименко І. Купальсько-петрівські мелотипи Прип'ятського Полісся: Матеріали до атласу музичних діалектів / І.Клименко // Проблеми етномузикології: Зб. наук. пр. / Упоряд. О.І. Мурзина. – К., 1998. – С. 107-136.

6. Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті: дис.канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / І.Клименко. – К., 2001. – 176 с.

7. Копил С. Фольклор Західної України у фондах ІМФЕ ім. М.Рильського / С.Копил // III конференція дослідників народної музики червоно руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Ред.-упоряд. Б.С.Луканюк. – Львів, 1992. – С. 84-100.

8. Луканюк Б. Спроба мелотипології весільних ладканок і пісень Західного Полісся та західної Волині / Б.Луканюк, Л.Добрянська // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 95-108.

9. Рибак Ю. Музичні особливості лірницьких пісень (на матеріалі репертуару І. Власюка) // Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впоряд. і прим. О.Ф. Ошуркевича; нотні транскрипції Ю.П. Рибак. – Рівне, 2002. – С. 14-19.

10. Рибак Ю. Нелогічні віддихи в західно поліських піснях / Ю.Рибак // Динаміка фольклорного виконавства / Матеріали науково-практичної конференції до 30-річчя кафедри музичного фольклору. – Рівне, 2009. – С. 16-22.

11. Рибак Ю. Новітні етномузикознавчі дослідження на Західному Поліссі / Ю.Рибак // Фольклористичні зошити / Упоряд. В.Ф. Давидюк. – Луцьк, 2004. – Вип. 7: Матеріали наукової конференції „Фольклор і сучасна культура”. – С. 239-248.

12. Рибак Ю. Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенез): дис. ...канд. мист.: 17.00.03 / Ю.Рибак. – Львів, 2005. – 188 с.

13. Рибак Ю. Поліські сліпі гармоністи // Етномузика. – Львів, 2008. – Число 5: Збірка статей та матеріалів на честь 100-ї річниці експедиції для фонографування дум / Упор. І.Довгалюк, Ю.Рибак. – 192 с. – (Наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка. – Вип. 22). – С. 69-90.

14. Тринчук В. Скрипкова народна музика західно поліської традиції / В.Тринчук: Магістерська робота. – Львів, 2004. – 155 с. (Препр. / ЛДМА ім. М.В. Лисенка).
15. Федун І. Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся / І.Федун // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 109-124.
16. Федун І. Взаємозв'язки між виконавцями та слухачами у традиційній інструментальній музиці / І.Федун // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2006. – Вип. 7. – С. 228-235.
17. Федун І. Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви / І.Федун // Фольклористичні візії (учні – вчителів І.В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. ст. і матер. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 53-64.
18. Хай М. Весільно-обрядова інструментальна музика українців / М.Хай // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2006. – Вип. 7. – С. 92-131.
19. Хай М. Українська інструментальна музика пастушої культури // Там само. – С. 200-227.
20. Ярмола В. Ріжкові награвання Якова Любежанича / В.Ярмола // Етнокультурна спадщина Полісся / Ред.-упоряд. В.П. Ковальчук. – Рівне, 2006. – Вип. 7. – С. 251-261.

Резюме

Розглядаються особливості досліджень Західного Полісся представниками львівської та київської наукових шкіл.

Ключові слова: Західне Полісся, етномузикологія, народне мистецтво.

Summary

The features of researches of Western Polissya are examined by the representatives of l'vivskloy and Kievan scientific schools

Key words: Western Polissya, etnomuzikologiya, folk art.

ОБРАЗИ МІСЬКОЇ МОДИ В ҐЕНДЕРНОМУ АСПЕКТІ

У сучасній культурі вкорінюється образ нецілісного, розрізненого та децентрованого світу. Значною мірою на цей процес впливає урбанізм, роль якого, на думку П.Гуревич полягає в тому, що „з більшістю оточуючих нас людей ми вступаємо у відносини обмеженої участі. Свідомо чи несвідомо, але будуємо наші відносини з іншими людьми за функціональним принципом <...> застосовуємо модульний принцип до людських відносин. Тим самим створюємо особистість, схожу на предмети одноразового використання: Модульну Людину” [2; 9]. Функціональність, модульність та фрагментарність у людських відносинах породжує проблему відчуженості, яка гостро стоїть у сучасному соціумі.

Костюм, насамперед, є ключовим засобом у створенні іміджу, виражаючи найвищу міру єдності з образом особистості, невіддільність від неї. Але найголовніше, костюм є візуальним позначенням внутрішнього змісту образу особистості, тобто, знаком її сутності. Це визначає вибір костюма, що відповідає не тільки зовнішньому образу, але й образу життя людини в характерному для нього костюмі, у якому знаковим, промовляючим є кожний елемент, навіть дрібний і, на перший погляд, незначний.

С.Валіуліна доповнює цю тезу ще одним поняттям – середовище: „Костюм існує невідривно від людини й середовища – це поєднуюча оболонка із зовнішнім світом, перехідне кільце. Середовище впливає на свідомість, поведінку людини. Одяг вбирає у себе зовнішні сигнали середовища. Але одяг також вбирає й внутрішні прояви носія костюма. Через костюм людина не тільки одержує інформацію ззовні, але й повідомляє інформацію оточенню. За допомогою одягу вона пристосовується до оточуючих її умов, як природних, так і соціальних” [1]. У даному контексті костюм виконує функцію ідентифікації й адаптації, підкоряючи нове середовище, перетворюючи „вороже” оточення на „своє”.

У статті аналізуються праці С.Валіуліної, П.Гуревич, О.Лагоди, М.Нестерової, І.Халєєвої, у яких „костюмні сценарії” розгортаються на тлі ґендерних і соціокультурних змін в Україні. Отже метою розвідки є дослідження костюмного образу в міському середовищі сучасної України.

Костюм диктується ґендерною роллю. Можна погодитися з думкою І.Халєєвої, що ґендер – „міждисциплінарна інтрига, в основі якої переплітається безліч наук про людину, її не тільки біологічну, а й соціально і культурно зумовлену специфіку, інтрига як сукупність обставин, подій та вчинків, центром яких є людина, особистість” [5; 10]. Ґендерні образи в костюмі є наслідком характерного для сучасної культури інтересу до людського тіла і тілесності. Вони виражаються в підкресленні характерних ознак маскулінності /фемінінності в костюмі, або, навпроти, стилі унісекс, що нівелює статеві розходження. З одного боку, чоловічі й жіночі образи, символіка чоловічого і жіночого, опозиція чоловіче/жіноче у візуальних стереотипах, створюваних костюмом, на початку ХХІ ст. трансформувалися в унісексуальний стереотип. З іншого боку, усе більше дизайнерів починають пропагувати у своїх моделях „героїчний” образ сучасної жінки – міської амазонки – вольової, активної та рішучої [4].

Розглянемо сучасні костюмні образи міського середовища, узагальненою характеристикою яких є театральність. Одяг для городянина набуває значення театрального костюма, який сприяє перевтіленню, змінює образ і поведінку. Часто „театральний” костюм городянина набуває статусу прем'єрного показу. Прем'єри відбуваються в різних сферах життя городянина: випускний бал, одруження, зустріч випускників, перехід на нову роботу, посаду, прем'єрний показ костюмів на курорті, залучення до субкультури тощо.

У міському середовищі, на думку С.Валіуліної, можна виокремити наступні типажі: яппі, метросексуал, бобо, суперечний споживач, підліток, студент соціальний, it girl, копір, конспіратор, екстремал, протестант, трекінг, мімікрон, старий, дружина, домогосподарка,

маргінал [1]. Оскільки обсяг статті не дозволяє детально проаналізувати кожен із названих образів, зосередимося на найтипівіших із точки зору гендерних відносин. Кожна з цих груп має характерний костюм, який розвивається на основі узагальненої моделі міського костюма.

Останнім часом в українських ЗМІ все частіше з'являється інформація про молодих людей, які заробили свій перший мільйон у 18-20 років, які ведуть активний образ життя міського професіонала, ліктями й стрілками на брюках пробиваючи собі шлях до успіху. Мова йде про яппі. Вони аполітичні, досить цинічні, прагматичні та презирливі у ставленні до менш успішних людей (невдах, так званих, лузерів). Не мають шкідливих звичок, переймаються своїм здоров'ям, слідкують за фігурою, відвідують фітнес-центри.

У костюмі справжні яппі надають перевагу діловому стилю. Їх гардероб складається з дорогих речей: строгі костюми з легким флером недбалості, сукні, сорочки з натуральних тканин консервативних кольорів. Мінімум прикрас – запонки з діамантовим пилом або антикварний хронометр, але навіть цей мінімум не схвалюється, тому що не можна виставляти своє багатство напоказ, щоб не наражатися на небезпеку. Єдина прикраса, яка дозволяється – обручка.

Оскільки яппі цінують час, велике значення має годинник, переважно золотий фірми „Rolex”. Його доповнює ручка з злотим пером, якою підписуються мільйонні угоди. Даниною англійській аристократичній традиції є парасолька-тростина; інші аксесуари – мобільний телефон (смартфон), ноутбук та новинки ІТ-індустрії – найновіших моделей, ексклюзив відомих фірм. Взагалі особиста техніка є важливим елементом яппі стилю. Отже костюм яппі – вітрина успішної людини, яка знаходиться на верхньому щаблі соціальної ієрархії. Але ця дорога упаковка не більше, ніж маска. В інших сферах життя яппі не так успішні, як у бізнесі. Зворотню стороною багатого життя стають самотність, відсутність справжніх друзів і родини.

Яппі стримано ставляться до випадкових сексуальних зв'язків, подружніх зрад, розірванню шлюбної угоди, що не заважає їм визнавати інститут сім'ї. Для жінок яппі характерною є так звана „серійна моногамія” – послідовність декількох нетривалих шлюбів. Вважають традиційне розуміння жіночності й мужності безглуздом і вульгарним, тож їх гендерні ролі є невизначеними. Гендерні відмінності презентуються виключно в ситуації еротичного залицяння.

Термін „метросексуал” (metropolitan sexual) увів у 1994 році англійський журналіст Марк Сімпсон для позначення „нових чоловіків” із витонченим естетичним смаком, що живуть у метрополіях, є активними споживачами наймоднішої продукції та витрачають багато часу і грошей на вдосконалення свого зовнішнього вигляду і образу життя. Цей образ є протиставленням образу мачо. Вважається, що метросексуалізм – не нове явище, а сучасна інтерпретація дендізму, який був вельми популярним у ХІХ ст. До денді належали тільки чоловіки, що виступали проти стандартизації чоловічого тіла. За їх незвичайним і в силу цього зухвалим костюмом стояла не просто потреба виділитися з маси, але й свідомий естетизм, бажання зробити своє тіло більш виразним і експресивним, перетворити його у витвір мистецтва, що руйнувало традиційний канон раціональної й стриманої маскуліності.

Метросексуал – сучасний модник. Його характеризує зв'язок із міською культурою, споживання та нове визначення сексуальної орієнтації. Він має пристрасть до екстравагантних нарядів, сережок (зазвичай однієї сережки у вусі), каблучок, рожевого манікюру. Є головним споживачем косметики для чоловіків (не обмеженої лосьйоном для гоління): усіх цих зволожуючих і омолоджуючих кремів, усяких автозасмаглів і навіть декоративної косметики, яку зараз випускає Жан-Поль Готье. Це поширена лінія помад для чоловіків, тону для шкіри, олівців для брів тощо. До речі, деякі жінки надають перевагу саме чоловічій декоративній косметичці, тому що вона більш натуральна і не впадає в очі.

Сучасна модна тенденція – надати чоловічій моді більше кольорів – торкається метросексуалів у першу чергу. Нині в моді немає суто чоловічих кольорів, а втім, і суто жіночих. У чоловічому костюмі присутня яскравість, навіть деяка строкатість. Популярними стають рожеві, лілові та бузкові кольори: рожеві облягаючі футболки й джинси, прикрашені

стразами, рожеві сумки й навіть туфлі, бузкові сорочки й краватки. Ця тенденція якомога більше підкреслює рафінованість і витонченість образу метросексуала.

В одязі метросексуала присутні коштовні тканини, які традиційно вважаються суто жіночими: шовк, атлас, оксамит, парча, мереживо тощо. Все це нагадує чоловіків бароко в засліплюючих шовкових костюмах золотистого рожевого і блакитного кольорів, бантах, рюшах та мереживі з великою кількістю прикрас.

Метросексуали досить легковажні й не квапляться заводити сім'ю, але жінки цінують їх галантність, романтичність і церемонність. Вони розуміють жінок і ставляться до них із повагою. В обивательському середовищі метросексуалів асоціюють із геями. Але це не так. Незважаючи на деякі риси жіночої поведінки, їхня сексуальна орієнтація здебільшого залишається традиційною. Нині в Україні метросексуалів не так багато, але їх кількість зростає з кожним днем.

Першою it girl стала Клара Боу, яка у 1927 р. зіграла головну роль у фільмі з красномовною назвою „It”. Він розповідав про долю простої дівчини, яка завдяки своїй привабливості опиняється у центрі божественного життя Америки з його спокусами й інтригами. Героїня фільму не була розкішною красунею, але її образ мав щось інтригуюче, дуже привабливе. Ця її загадкова якість одержала назву „it” – аналог сучасного визначення харизматичної особистості.

Пізніше it girl стали називати молодих сексуальних жінок, оточених підвищеною увагою і плітками. Вони є кумирами свого покоління, іконами стилю, вони диктують моду, яка, як відомо, виникає в колі еліти й з метою цю еліту виділити. It girl одягаються за останнім словом моди, при цьому воліють до провокаційних нарядів у стилі гламур: обожнюють skinny-джинси і туфлі на шпильці бежевого кольору, але з шипами, сумочки від Chanel і знамениті жакети від Balmain. Взагалі it girl мають слабкість до модельного взуття, якого у них дуже багато; до кожного вбрання у цієї дівчини є пара модних брендових чобітків від світових дизайнерів. У прикрасах надають перевагу дорогій біжутерії, а не коштовностям. Доповнювати образ може маленька „дамська” собачка з вигадливою стрижкою в гламурному костюмчику.

Останнім часом it girl вражає змінила свою характеристику. Тепер вона працює в серйозній кампанії на відповідальній посаді, безпосередньо пов'язана з її функціонуванням та іміджем (у даному контексті It означає Information technology). Це ділова, впевнена у собі, самостійна жінка 20-40 років. Одягається завжди продумано: на роботі надає перевагу брюкам і брючному костюмові. Взуття носить зручне, красиве та дороге, обов'язково на підборах – декілька додаткових сантиметрів зросту не завадять. Таке взуття завжди привертає увагу і підсилює впевненість у собі. Макіяж дуже легкий за типом „природна краса”, з підкресленням найкращих вад обличчя.

Маргінал знаходиться на межі різних соціальних груп, систем, культур і відчуває вплив їхніх зразків, норм, цінностей, які часто суперечать одна одній, тому він їх відхиляє і стверджує власну систему норм і цінностей. У соціокультурному аспекті маргінальність – граничний стан людини між соціальними групами, що впливає не кращим чином на його психіку. Однак маргіналізація не завжди призводить до „спадання на дно”. Маргінальні елементи вдаються до спроби повторного вбудовування в соціальну систему. Це призводить до формування нових суспільних угруповань, які борються з іншими угрупованнями за місце в соціокультурному просторі.

Маргінал не має постійної роботи, не сплачує податки, мандрує автостопом і живе, наприклад, на яхті, тобто це людина, що уникає контактів із соціумом, такий собі „вільний художник”. Оскільки маргінал не поділяє деякі сучасні цінності на зразок гламуру, пафосу та життя напоказ, його костюм відрізняється скромністю, що робить його непомітним.

Крайній рівень маргінальності втілює бомж. У його костюмі спостерігаємо прояв того, як річ стає знаковою формою певної світобудови. Пластиці костюма бомжа властива роздробленість, „клаптевість”, обшарпаність та забрудненість. Одяг не має кольорів, залишаючи відчуття чогось грязно-сірого, при цьому антиестетичність костюма

сприймається в іронічному аспекті. „Клаптевість” є ознакою втрати цілісності внутрішнього змісту. Забрудненість одягу може також позначати щирі переживання і символізувати руйнування духовної гармонії, входячи в систему пластичних символів руйнування й смерті.

На тлі сучасних соціокультурних проблем у дизайні одягу сформувалися абсолютно нові, відмінні від традиційних, образи андрогінної, маргінальної особи, яку характеризують відсутність визначених вікових, статевих та соціальних ознак. Дані образи, що сформувалися в авангардній моді, згодом проявили себе і в *haute couture* та *pret-a-porter*, набули типових ознак і вплинули на формування нових стилів у дизайні костюма, таких як панк, клошарний тощо.

Студент надає перевагу модному, але не дорогому одягу, наприклад, джинсовому. Футболки, куртки пістрявлять написами на англійському, малюнками, фото. Взуття у спортивному стилі: кросівки, кеди. Головне вбрання не актуальне, хіба що бейсболка чи спортивна шапочка.

Дівчата також обходяться мінімумом головного вбрання і то лише в холодну пору року. Недорогий, але стильний одяг доповнюється колготками яскравих кольорів із вигадливим малюнком. Не рідкістю для студенток є доглянуті довгі нігті, які прикрашають стразами, на яких виписують рослинний орнамент, космічний пейзаж або, навіть, портрети чи сюжетні сценки.

Дуже важливий аксесуар – мобільний телефон, він може коштувати значно більше, ніж увесь костюм. Актуальні також плеєр, навушники, ноутбук, тека та досить велика містка сумка, де обов’язково можна знайти книги, конспекти та багато канцелярських речей. Сумка може бути прикрашена шарфом, хусткою, намистинками або брелоками. Студенти, як прогресивне покоління, намагаються наслідувати моду, але без фанатизму, тобто не витрачаючи на неї багато часу і коштів.

Домогосподарка – це професія, стиль життя і стан душі. Важко навіть перерахувати види робіт, які вона виконує: закупка і приготування їжі, прання, прасування, прибирання і дизайн інтер’єру, догляд за дітьми й родичами похилого віку, лікування, дрібний ремонт, а часом і зовсім не дрібний, роботи в саду і на городі, догляд за тваринами – цей перелік можна продовжувати до безкінечності. Незважаючи на велику кількість сучасної побутової техніки, праця домогосподарки залишається важкою і забирає увесь час без залишку. Дотепер вважається, що жінка, яка не ходить на роботу, – не працює, а „сидить вдома”. Позиція домогосподарки – одне з улюблених питань феміністської критики, яка вважає подібний стан рабською залежністю жінки від чоловіка, що призводить до руйнування її особистості. Що ж утримує жінку на домогосподарській роботі? Щоб відповісти на це питання слід зрозуміти, що позитивна реалізація особистості відбувається в умовах особистої свободи, але коли втрачаються зв’язки, які надавали відчуття захищеності й впевненості, то ця втрата перетворює свободу на тяжкий тягар, вона стає джерелом сумнівів, а життя втрачає смисл. Тоді виникає бажання позбавитися такої свободи, бігти від неї в нові узи, підкоритися, аби врятуватися від невпевненості навіть ціною свободи. Невипадково, що нині домогосподаркою може бути жінка лише забезпеченого чоловіка, в іншому разі жінка повинна працювати, щоб утримувати себе, а часто й в усю родину.

Типовий вигляд домогосподарки – халат, тапки і безневинний пучок волосся на голові – у сучасному контексті дещо застарів. Від минулого образу залишилися хіба що пристрасть до яскравого макіяжу і справжніх золотих прикрас, наприклад, золота обручка взагалі є головним символом домогосподарки. Ще одна красномовна відзнака – фартух.

Образ „підлітка” мають люди різного соціального статусу, сімейного стану і віку. Це так звані „одвічні підлітки”. Підлітка можна впізнати по ході – легкій і невимушеній; крок – швидкий і впевнений, руки, зазвичай, тримає в кишенях. У розмові використовує сленгові словця. Костюм для нього має найважливіше значення, тому що це не просто одяг, взуття, зачіска, аксесуари, а знак приналежності до своєї „зграї”. Підліток надає перевагу зручному і легкому одягу, що не заважає рухам; обожнює джинсовий і спортивний стилі: різноманітні

джинси, спортивні штани, широкі штани, капрі, бріджі, спортивні спідниці, футболки, майки і под. Взуття вибирають також зручне на низьких підборах або зовсім без них: кросівки, кеди, балетки, босоніжки, сланці й багато чого іншого. Символом „підлітка” є Mp-3 плеєр із навушниками, що свідчить про його захоплення музикою. Взагалі костюм підлітка здебільшого визначають різні музичні напрями. Привертають увагу прикраси „підлітків”: браслети, ланцюжки, фенічки, каблучки, ошийники, напульсники, сережки, тощо. Вуха зазвичай пробиті в декілька місцях, щоб носити 3-5 сережок водночас, а на додаток ще й сережку в носі. Майже всі підлітки невдоволені своїм тілом, тому намагаються постійно його вдосконалювати на свій смак і розсуд, починаючи від фізичних вправ (тренажери, бодібілдинг, спорт, танці) і закінчуючи татуванням і пірсингом.

Костюмні сценарії у середовищі підлітків розгортаються за різними напрямками, додаючи мальовничості цьому яскравому образу. Наприклад, підлітки „модниці й модники” майже увесь свій час витрачають на полювання на модну річ. Існує визначений ритуал, який проводиться в декілька етапів: 1) розглядання найпопулярніших модних журналів у пошуках чогось надзвичайного; 2) експедиція по магазинам; 3) місце дії – у дзеркала, де нова річ повинна знайти своє місце в ансамблі з іншими речами; 4) демонстрація модної речі; 5) розповідь про інтригуючі пригоди, якими супроводжувався весь процес.

Можна зробити висновок, що на створення костюмного образу впливають численні фактори, найвпливовішими з яких, на думку О.Лагоди, є соціокультурні; суспільно-економічні та комунікативно-ідентифікаційні. Перші включають гендерні, соціальні та культурні особливості в художньо-образних вирішеннях костюма, які знайшли відображення у розвитку молодіжної моди, явищі унісекс; продемонстрували вплив вуличної моди та різних субкультур.

Суспільно-економічні особливості відобразили прогресивно-технологічні та глобалізаційні процеси в костюмі, екологізацію суспільної думки та стурбованість людства проблемами загрози тероризму, війн тощо. Вони реалізовані через використання нових волокон і тканин з новими якісними характеристиками, що домінують в дизайні одягу в урбаністичному та мілітарі-стилях, авангардній та альтернативній моді, сприяли поглибленню процесу демократизації одягу взагалі.

Комунікативно-ідентифікаційні особливості полягають у виникненні проблем, обумовлених спричиненням винищенням не лише соціокультурних орієнтирів, але й етнічних коренів, національних традицій в костюмі. Маємо дизайн одягу західноєвропейського зразка, де насправді національна ідентифікація відсутня, а перевага надається концептуальності. Така ситуація на межі XX-XXI ст. демонструє тотальний інтерес до культур народів світу, які ще не втратили свого національного обличчя. Дизайн одягу дедалі активніше пропагує етно- та фольк- стилі в чисельних образних вирішеннях костюма [3].

У сучасному українському костюмі домінують саме комунікативно-ідентифікаційні особливості художньо-образних вирішень. Завдяки тому, що мистецтво костюма в Україні, розвиваючись у межах декоративно-прикладного мистецтва, збагачене та переосмислене в сучасному контексті, значною мірою зберегло національне забарвлення, вітчизняний дизайн одягу вирізняється з поміж інших у світі.

Перспективним напрямом дослідження запропонованої теми може бути порівняння традиційного і сучасного, побутового і театрального костюмів як соціокультурного явища.

Джерельні приписи

1. Валиулина С.В. Формирование городского костюма и образов городской моды [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vestnik.ssu.samara.ru/gum/2007_web_1/cult. – Загл. с экрана.

2. Гуревич П.С. Распад социальных связей / П.С. Гуревич // Философия и культура. Институт философии РАН. – 2009. – № 1 (13). – С. 5-9.

3. Лагода О.М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця XX – початку XXI століття: дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.07 „Дизайн” / О.М. Лагода. – Харків, 2007. – 275 с.

4. Нестерова М.А. Тенденции современной моды в аспекте телесности / Мария Александрова Нестерова // Рынок легкой промышленности. – 2008. – № 56. – 8 июля.

5. Халеева И.И. Гендер как интрига познания / И.И. Халеева // Гендер как интрига познания: сб. ст. / Московский гос. лингвистический ун-т, лаборатория гендерн. исследований; сост. А.В. Кирилина. – М.: Изд-во „Рудомино”, 2000. – С. 9-18.

Резюме

Розглядається костюм, що має ключове значення у створенні типових образів сучасної міської моди. На цьому тлі висвітлюється специфічність гендерних відносин в Україні.

Ключові слова: костюм, образ, гендер, гендерні відносини, маскулінність, фемінінність.

Summary

Concerned costume has key value in creation of typical image of urban fashion. Peculiarity of gender relations in Ukraine highlights on this background.

Key words: costume, image, gender, gender relations, masculinity, femininity.

СПОРІДНЕНІСТЬ ІЗ ПРИРОДОЮ ЯК СКЛАДОВА СВІТОГЛЯДНОЇ ПОЗИЦІЇ НІНИ МАТВІЄНКО

Важливою компонентою світоглядної позиції Ніни Матвієнко, що знаходить свій прояв у творчості, виступає відчуття зв'язку з природним середовищем, що притаманне традиціоналістському світобаченню. Це є однією з ознак того, що спрямованість творчості співачки має народний характер, оскільки для українського менталітету притаманна названа властивість. Пропонована стаття має на меті висвітлити як елементи природи накладаються на світобачення співачки і відображаються в її творчій діяльності.

Висвітлення філософської позиції Н.Матвієнко (зокрема, натурфілософських переконань) не знайшло ще належного аналізу. Проте існує чимало джерел, які дозволяють „реконструювати” цю позицію і співвіднести її з особливостями українського характеру. Багато первинних відомостей міститься в особистих нотатках та листах співачки у збірці „Ой виорю нивку широку”, публікаціях Р.Новаковича, О.Мельника, Г.Дацюк, О.Чекан, В.Скуратівського та інших авторів, які присвячували статті творчості цієї української співачки, намагаючись розкрити особливості її мистецької особистості.

Поліський край – батьківщина Н.Матвієнко, з економіко-географічної точки зору далеко не найрозвинутіший в Україні. Тож у подібних місцевостях зберігаються прояви традиційної ментальності. Це стосується і пісенної культури. З цього приводу слушним є зауваження В.Скуратівського: „І до сьогодні традиційний поліський мелос зберігає чи не найдавніший пласт нашої прадавньої культури” [26; 4]. Таке ж розуміння притаманне і самій співачці, яка констатує, що на її батьківщині „склалася окрема пісенна ментальність, живий пласт праслов'янського фольклору” [18; 14]. Звичайно, що в середині ХХ ст., коли майбутня співачка перебувала ще в юних літах, патріархальність місцевого укладу була більш виразною і все це не могло не вплинути на формування її як особистості.

На наш погляд, неабияку роль у процесі формування особистості співачки на ранніх етапах її життя відіграли перекази з української демонології, про русалок та мавок, якими нібито насичений навколишній світ; які, за твердженням А.Пономарьова, в українському середовищі набули найбільшої довершеності [29; 13]. Цю ж думку розвиває й О.Стражний, який, характеризуючи риси українського національного характеру, вказує: „Предки українців завжди обожнювали сили дикої природи: священним почиталося все, що в ній „живе” – мавки, лісовики, упирі, русалки, духи, вурдалаки, потерчата та інші містичні мешканці з усіма їх законами та причудами. Це сформувало в думках українців відчуття того, що в природі можливе переплітається з неможливим. Живучи в системі двовір'я, вони підспудно оточені містичними дивами” [27; 313].

Походячи з традиціоналістського селянського середовища Н.Матвієнко успадкувала означені риси українського характеру. Про це свідчить сама співачка: „Мавки, русалки, лісовики, давні свята, обряди, традиції Полісся – той світ, в якому я виросла, і все те – надзвичайно рідне і зрозуміло мені! В дитинстві почувалася такою ж мавкою, бо зростала серед квітів і трав. Пам'ятаю, на зелені свята, ми з друзями каталися на гойдалках, влаштовували різні ігри, забави. Кожен знав, що в цей час у житті гуляють русалки. Ми так хотіли їх побачити, але батьки не дозволяли і до жита підходити, бо мавки потягнуть і залоскочуть до смерті! І ми вірили” [14; 43]. У зв'язку з цим у співачки навіть зараз час від часу виникає ототожнення себе з міфологічними персонажами поліського фольклору – мавками й русалками [21; 5]. В цьому вона проявляє себе як „сковородинівська людина”, що характеризується В.Хримою як така, що „у своїй душі шукає кращого світу як надкомпенсату за дійсність, за реальний світ” [30; 14].

Зважаючи на те, що враження дитинства знаходяться у підсвідомості дорослої людини і нашарування подальшого життєвого досвіду виступають раціональним додатком до цього

підґрунтя, не дивно, що це визначає стиль діяльності та мислення. У випадку зі співачкою це міркування бачиться ще чіткішим, адже, за її визнанням, вона була „трохи засинтементальною” [17; 105], ніж її брати, сестри та однолітки, що слід розуміти, що їй притаманне більш чутливе сприйняття дійсності.

Така традиціоналістська атмосфера зумовила й перебіг творчого шляху геніальної землячки Н.Матвієнко Лесі Українки, творчість якої багато в чому конкретизувала творче становлення Ніни Митрофанівни. Співачка визнає: „Коли я читаю Лесю Українку..., завжди дивуюсь співзвучності з моїм життям” [21; 5]. Про цю співзвучність розповідає не тільки сама виконавиця, а й ті, хто писав про її творчу діяльність. Наприклад, О.Мельник описує свої враження так: „Коли слухаєш радіовиставу „Лісова пісня” Лесі Українки, відчуваєш: це монолог поетичної душі, мовлений на одному диханні, це унісон сердець Мавки і Ніни Матвієнко” [18; 14]. Усе це й зумовило узагальнення, що прозвучало з вуст співачки: „А я така є, містична. Інколи чую це все. Інколи хочу більше жити там, ніж тут... хочу в житті бути, в інший світ перейти, в інший вимір” [22; 16].

Можна припустити, що з цією містичністю пов’язане усвідомлення себе як явища позачасового, такого, що існує завжди. В одному з ранніх інтерв’ю вона зробила зізнання: „Я древлянка по землі, а за духом – княгиня” [12]. Є усі підстави стверджувати, що означене притаманне Н.Матвієнко з раннього віку в силу згаданої вище її підвищеної чутливості. У одному зі своїх листів вона розповідає, що „чула, як говорять стовпи” і „бачила наяву полчища воїнів, чула ляскання щитів, стогін землі. То йшли князі” [17; 105]. Два останні висловлювання співачки є свідченням спорідненості виконавиці народних пісень зі своїм краєм, його споконвічними звичаями і традиціями, її потреби відстоювати своїм мистецтвом високі моральні цінності, притаманні тому середовищу, з якого вийшла. Отже, не дарма одна зі статей про Н.Матвієнко має назву „Її голос з глибини віків” [10].

З відчуттям спорідненості з рідною землею пов’язане притаманна співачці ностальгія за батьківщиною. Це неодноразово підкреслювалося в присвячених їй публікаціях. Найбільш красномовно це відчуття ілюструє нотатка Ніни Матвієнко, написана тоді ще молодою виконавицею під час повернення з закордонних гастролей: „Слава тобі радосте, повертаємося додому, на милу Батьківщину. Не хочу ні мексиканських ананасів, ні солодких канадських огірків, ані зманливих паризьких парфумів. До-до-му хочу!” [11; 24].

Якщо взяти біографічні відомості про українську поетесу та українську співачку, у Н.Матвієнко є певні переваги перед першою. Справа в тому, що Леся Українка походила з високих кіл української інтелігенції і контактувала із селянським середовищем як зовнішнім суб’єктом, оскільки навіть у дитинстві відвідувала села з виховною метою, для ознайомлення майбутньої письменниці з народним життям, виховання в ній відчуття національної свідомості [13; 48]. Що ж стосується Н.Матвієнко, то вона виступала часткою цього середовища і таким чином зазнала від нього навіть більшого впливу, ніж її велика землячка.

Містичність, усвідомлення позачасового характеру своєї творчості, наявність у свідомості й підсвідомості співачки образів української міфології – все це становить не тільки внутрішній світ співачки, але й відображується в її творчості. Така спрямованість Н.Матвієнко має велике значення у справі піднесення національної свідомості. Слушною в цьому аспекті є точка зору М.Поповича: „міфологеми відіграють суттєву роль у процесі її (України – Ю.П.) духовного становлення. Міфологеми консервативного характеру, орієнтовані на минуле виходять із уявлень про відродження вічного національного чи соціального духу, воскресіння, перехід через смерть-сон нації, яка прокидається” [4; 32].

Прикладом відображення особливостей природно-міфологічного світосприйняття Ніни Митрофанівни є масштабне музично-сценічне дійство „Золотий камінь посіємо”, що відбулося на честь 50-річного ювілею співачки у березні 1998 року і стало апофеозом її мистецької діяльності. У постановці (6 картин, що відтворюють віхи історії) співачка формує алегоричні образи, кожному з яких притаманні ті чи інші пісенні твори, що уособлюють ту чи іншу епоху. „Княгиня, скіфська жриця, мати-земля, – відзначала оглядач культурних

подій столиці України М.Іваненко, – ці шляхетні образи безпосередньо пов'язані з українською історією і культурою” [9; 16].

Ідея вистави – переконати слухачів, що при зміні епох „сутність народу залишається незмінною” [16; 142]. Це виявляється, в першу чергу, у тому, що „спільним знаменником надзвичайно строкатого дійства був неповторний тембр виконавиці, що різні за походженням мелодико-інтонаційні звороти адаптував до загальноукраїнської, кожному зрозумілої формули національного” [31; 29]. Таким чином, Н.Матвієнко у означеній постановці виступає органічним символом її творчої особистості, яка проявилася у цьому музично-сценічному дійстві у повному обсязі, в усіх площинах творчої обдарованості.

Творчій діяльності Н.Матвієнко, як і творчості Лесі Українки, притаманна романтично-екзистенціальна спрямованість, що характеризується наявністю міфологічних мотивів, ідеєю спорідненості людини з природою, антропологічною „наповненістю” природи [2; 385]. „Я більше живу з природою, ніж з людьми” – казала вона якось [3; 9].

Відчуття тісної спорідненості з природою виступає типовою рисою української традиціоналістської ментальності. Підкреслюючи це, О.Бандурка й В.Друзь констатують: „Близькість до природи проявляється в поетичній „українській душі”, її мелодійності і співучості” [1; 207]. Або „мало є народів у світі, які пов'язані з природою так близько, як народ український – від матеріальних виявів (вишивки, квіти навколо хати і в хаті) до духовних (мораль, пісні, релігія)”, – підкреслював інший [34; 376].

Враховуючи названий аспект, можна стверджувати, що Н.Матвієнко є типовою представницею українського етносу, і навіть не тому, що її батьки були етнічними українцями, а тому, що її становлення відбувалося у традиціоналістському українському середовищі. Звичайно ж, це наклало свій відбиток на творчу спрямованість співачки, на її світобачення та особисте самоусвідомлення.

Про те, що природа виступає джерелом натхнення творчої особистості виконавиці свідчить той факт, що Н.Матвієнко у своїх виступах і не тільки пісенних, а й пресі, особистих записах, постійно звертається до образів, пов'язаних із природою, приміряючи їх на себе. „Колись могла покинути все і помчати туди (в поля – Ю.П.)..., погратися в полі з вітром. Я була метеликом” [3; 9]; „Я частіше відчуваю себе зачиненим у будку цуценям, що чекає, коли його випустять на волю”; „Відчуваю себе деревцем, його листочком” [24; 21]; „Я риба. Я хочу плавати у чистій воді” [21; 5]. Одного разу на запитання: „З ким із братів наших менших вона себе асоціює?”, співачка відповіла: „З лисицею” [5]. При цьому природні образи співачка приміряє не тільки на себе, а й на навколишнє середовище, наприклад: „Київ так стомився від жару, що став схожий на пса з висолопленим язиком” [7; 7]. І подібних образних порівнянь Ніна Митрофанівна використовує багато.

Те ж стосується й ставлення співачки до пісні: „Народна пісня в моїм понятті – ніби журавлик в небі; якщо вхопишся за його пісенну ниточку, то й сама станеш журавликом і злетиш у небо. От треба тільки повірити в журавлика” [10]. Такі ототожнення можливі тільки у людини, наділеної неабиякою фантазією і яка пропускає через свою душу народну міфологію. Саме таким чином можна охарактеризувати особистість української співачки. Ототожнюючи пісню з живою істотою, виконавиця переконана, що в пісні наявна душа. „Пісня – також плоть, адже від плоті людської вона народжується. І у неї є душа”, – аргументує свою точку зору на природу пісні співачка [19; 15].

Якщо спрямувати погляд на фольклорний репертуар співачки, то неважко помітити, що в ньому проглядається така риса її світоглядної позиції, як відчуття спорідненості з природою. Прикладом можуть служити пісні „Ой летів же сизий голуб”, „Ой горе тій чайці”, „Од поля до поля виросла тополя” тощо [17; 374, 401, 440]. Саме екзистенціальними й природоорієнтовними настроями проникнуті побутові пісні з репертуарної підбірки співачки. Мабуть підбірка була б іншою, якщо б не така спрямованість її мислення. В одному зі своїх творів видатний російський письменник К.Паустовський писав: „А що виховує широту духу, як не ця дивовижна природа!” [23; 20]. Ці слова стосуються й самої Н.Матвієнко.

Взагалі, екзистенціальність притаманна українській пісні. Вона впливає з такої особливості українського національного характеру, як емоційність. З цього приводу Є.Опацький відзначав: „Українці відрізняються емоційною вдачею, себто, в їх житті емоції відіграють велику роль і навіть переважають над інтелектом і волею” [20; 36]. Так само визначав особливості українського національного характеру Д.Чижевський, наголошуючи на таких рисах, як емоційність і сентиментальність, чутливість і ліризм [32; 19]. Аналогічної точки зору дотримуються і представники вітчизняної етнопсихології. Р.Додонов, серед рис української ментальності називає перевагу емоційності над раціональністю, почуття над інтелектом, „серця” над „головою”, амбівалентний характер внутрішнього світу, що виражається у поєднанні активного і пасивного психологічних типів. При цьому підкреслює перетворення емоційності і самозаглибленості у соціопсихічну константу, типологічно втілену в українській селянській психології [8; 223]. З названими авторами солідаризується і А.Полякова, яка виділяє серед рис українців чутливість, відкритість до широким емоційним переживанням, фантазійність та інші психологічні явища емоційного характеру [25; 13]. Врешті ці та подібні твердження складають „кордоцентричну” концепцію національного характеру українців.

Звичайно ж, твердження „кордоцентристів”, якщо їх застосовувати до всіх сторін українського буття, можна розцінювати як спірне. Але стосовно української музичної та пісенної культури воно справедливе, адже народна пісня відрізняється співучістю, що є похідним від особливого емоційного стану українця. Це твердження співзвучне з точкою зору В.Додонова, який, розглядаючи питання впливу етнічної ментальності на мистецтво, відзначає її властивість надавати митцю величезний вибір образів, можливість вирішень ситуацій, мисленнєвих зв’язків. На думку дослідника, можливість розпредмечення творів мистецтва визначається етнічною ментальністю, оскільки митець „інтуїтивно вхоплює відповідні його етносу ментальні уявлення, втілюючи їх у свої творах” [8; 166-167] (це стосується і Н.Матвієнко, яка як митець створює форми подачі пісенного матеріалу). Виходячи з того, що народній пісні притаманний „кордоцентризм”, М.Шлемкевич так описує особливості української пісні: „В українському світі без спротиву співучість, пісенність приглушує уявність, зміст. Звідси це цікаве явище. Наша пісня була досі предметом музейного збирання і сердешного захоплення. Ще не маємо глибших естетично-критичних аналіз. Коли ж вони появляться, можна сподіватись, що вони підкреслять дивне явище: музичний зміст наших пісень значно глибший і багатший, ніж словесний, поетичний, уявний. Тому наші маршові мелодії, пісні, що доторкають звуком того, що біль і вітха, радість і смуток – такі мелодії не раз мусять вдовольнитися словами про кочовиків, гусенят, решітка, судачки і про інші речі домашнього вжитку, поза які уява не виходила” [33; 113]. Виходячи з наведеної думки, можна стверджувати, що екзистенціальність української народної творчості впливає з того, що їй притаманна емоційна забарвленість, що породжує таку естетичність мелодійного забарвлення пісні, що змістовна її сторона відходить на другий план. А за цієї умови стає необов’язковим звертатися до інших категорій життя, що виходять за межі повсякденного буття.

Повертаючись до творчої діяльності Н.Матвієнко, можна припустити, що творчість землячки, якою вона захоплюється, певною мірою вплинула й на лексику співачки. Численні її висловлювання образні, скрашені метафорами і виступають зразком українського мовлення. І все це поєднується з поетичним сприйняттям рідної природи. Друг Н.Матвієнко, львівський журналіст Р.Дідула, що тривалий час листувався із нею і мав змогу переконатися в її літературних здібностях, відзначив: „якби вона (Ніна Матвієнко – *Ю.П.*) присвятила себе красному письменництву – ..., ми мали б у літературі славне ім’я, може, не менше, ніж має в собі її пісенне мистецтво” [17; 14]. До прикладу доречно навести уривок з літературної справи тоді ще майбутньої співачки, що належить до часів, коли вона навчалася у 9 класі Коростенської школи-інтернату (1963 р.). „Ой, як дихати хочеться на всі груди, як співати хочеться, танцювати і радіти, бо прийшов мій довгожданий день весни! – писала учениця Н.Матвієнко у шкільній газеті. – Серце забилося в грудях скоріше, кров заграла в душі, наче

гармошка. Дівчата пожвавішали, личка рум'янцем зайшлися. А сонечко всміхається і молодому, і маленькому, і старому. Голоси зливаються у дзвінкий голос струмочка. Я люблю дивитися як берези, прокинувшись навесні, починають ворухити в повітрі голим віттям, як простягають до вікон гілки... Поринути б ген-ген у колодязну блакить небозводу. Туди, де сонце людям горить, де роєм зірки сяють. Крила б! Увесь світ облетіла б! А вітерець-жартівник, вже тепленький, розчісує мені коси, зацілює розгарячілі щоки, зазирає в очі. Давайте-но зазирнем вранці в ліс. Яка краса! Ліс був наповнений тихим шепотом і пташиним свистом. Молоді березки соромливо свіtilo крізь ліщинник білим тілом. Кожна рослинка хоче зрости вище від своїх подруг. пнеться у гору до сонця. На галявині точилася війна між рослинами за сонячний промінь, світло, за життя. Десь високо вгорі сміялася чиста блакить” [17; 124].

Наведений уривок свідчить не тільки про вишуканість літературного стилю 16-річної Ніни, але й про те, що в ньому проглядається духовне єднання з природою. Такі думки можуть бути притаманними людям особливого духовного складу, таким, що відчують навколишнє середовище як гармонічний живий організм. Саме таке відчуття притаманне людям, вихідцям із традиційного середовища.

Узагальнюючи наведені міркування з приводу літературної вправи юної Н.Матвієнко, звернемо увагу на те, що уривок виступає ілюстрацією того, що українському менталітетові притаманний паралелізм зображення життя природи та людини, органічний зв'язок природного та соціального. „Природа тут наповнюється символами життя і підноситься над... поетизацією зовнішнього буття тим, що виступає резонатором людської душі” [15; 83]. Йдеться про характерну для традиціоналістського світогляду українців анімізацію усього, що оточує людину. З цього приводу В.Сушко відзначала: „Все те, що сучасна людина сприймає як різні пласти свідомості, людина традиційної культури мала за окремі анімізовані постаті, кожна з яких свого часу мала виразні характерні риси і відповідала за певні почуття і стосунки” [28; 55]. Таким чином, Н.Матвієнко, як носієві традиціоналістських поглядів на світ, судячи з наведеного уривку, притаманне наділення душею (інакше кажучи, людськими властивостями) усього оточуючого середовища.

З усвідомленням нерозривного зв'язку з природою пов'язане екологічне мислення співачки. „Від навколишнього смороду мені стискає груди, стає страшно, бо важко дихати, – говорить Ніна Матвієнко в одному з інтерв'ю. – Люди не думають, що буде завтра. Хочеться крикнути: „Схаменіться” [24; 21].

Тож у світоглядній позиції Ніни Матвієнко та її творчості міститься пласт традиціоналістського народного світобачення, що ґрунтується на гармонійному сприйнятті навколишнього середовища, відчутті себе як невід'ємної частки природи і, нарешті, тенденції до анімізації (наділенні людською душею) оточуючих предметів природного походження. Це знаходить відображення у спрямованості її творчої діяльності, про що свідчить тематика багатьох пісень її репертуару, а також її ставлення до роботи в інших галузях мистецтва. Її погляди співпадають з уявленнями спеціалістів про особливості українського народного свідомості і виступають ілюстрацією їх висновків.

Джерельні приписи

1. Бандурка А.М. Етнопсихология / А.М. Бандурка, В.О.Друзь. – Х., 2000.
2. Бичко А.К. Історія філософії / А.Бичко. – К., 2001.
3. Будько Є. Ніна Матвієнко: „Привожу з мандрівок себе” / Є.Будько // Міжнародний туризм. – 2001. – №. 4.
4. Грицук В. Міфотворчий голос Матвієнко / В.Грицук // Кіно. Театр. – 1998. – № 3.
5. Громов В., Олефир С. Ніна Матвиенко: „Я не должна была родиться” // <http://www.facts.kiev.ua>
6. Дацюк Г. Ніна Матвієнко: „Я лише тепер живу” / Г.Дацюк // Независимость. – 1999. – 25 сент.

7. Дідула Р. „Так боюсь недоспівати” / Р.Дідула // За вільну Україну. – 2001. – 18-19 травня.
8. Додонов Р.А. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов / Р.А. Додонов. – Запорожье, 1999.
9. Іваненко М. Ніна Матвієнко: жанрова молодість в день ювілею / М.Іваненко // Вечірній Київ. – 1998. – 17 бер.
10. Кагарлицький М. Її голос із глибини віків / М.Кагарлицький // Київська правда. – 1991. – 27 бер.
11. Климчук О. „А в тому саду чисто метено...” / О.Климчук // Ранок. – 1976. – № 3.
12. Климчук О. А за духом княгиня / О.Климчук // Україна. – 1990. – № 4.
13. Костенко А.І. Леся Українка / А.І. Костенко. – К., 2006.
14. Кравчук І. З піснею в серці / І.Кравчук / Сергій Кримський // Гетьман. – № 5-6. – груд. 2005-бер. 2006.
15. Кримський С. Архетипи української культури / Сергій Кримський // Вісник НАН України. – 1998. – № 7-8.
16. Кушнірук О. Нова концертна програма Ніни Матвієнко / О.Кушнірук // Народна творчість та етнографія. – 1998. – № 5-6.
17. Матвієнко Н. Ой виорю нивку широкою / Н.Матвієнко. – К., 2003.
18. Мельник О. Золоті ключі Ніни Матвієнко / О.Мельник // Освіта. – 1997. – 24 вер. – 1 жовт.
19. Новакович Р. Певица божьей милостью / Р.Новакович // Зеркало недели. – 1996. – 15 июня.
20. Опацький Є. Українська емоційність / Є.Опацький // Українська душа. – К., 1992.
21. Пастухов О. Ніна Матвієнко: „Я русалка і хочу бігати в чистому житті” / О.Пастухов // Столиця 2000. – 4 квіт.
22. Пастухов О. Русалка не вміє ходити по склу / О.Пастухов // Українське слово. – 2001. – 15-21 бер.
23. Паустовський К. Повесть о лесах / К.Паустовський // Собр. соч. В 3-х томах. – М., 1982. – Т. 3.
24. Петрова А. Нина Матвиенко: Хочу хоть на миг очутиться между небом и землёй / А.Петрова // Комсомольская правда в Украине. – 1999. – 6 янв.
25. Полякова А.С. К проблеме становления украинского национального характера / А.С. Полякова // Национальная психология и духовные ценности народа. – Донецк, 1994.
26. Скуратівський В. Пісня з вишитими рукавами / В.Скуратівський // Молодь України. – 1988. – 21 січ.
27. Стражний А. Украинский менталитет: иллюзии – мифы – реальность / А.Стражний. – К., 2008.
28. Сушко А.В. Поховальна обрядовість українців Слобожанщини ХІХ-ХХ ст.: дис...канд істор наук. – К., 2006. – 189 с.
29. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1992.
30. Храмова В. До проблеми української ментальності / В.Храмова // Українська душа. – К., 1992.
31. Чекан О. Одвічна жіночість / О.Чекан // Арт лайн. – 1998. – № 4.
32. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д.Чижевський. – Мюнхен, 1983.
33. Шлемкевич М. Душа і пісня / М.Шлемкевич // Українська душа. – К., 1992.
34. Штепа П. Московство, його походження, зміст, форми й історична тяглість / П.Штепа. – Дрогобич, 2005.

Резюме

Подано світоглядну позицію Народної артистки України Н.Матвієнко в контексті народної філософської традиції, відчуття спорідненості з природним середовищем.

Висвітлюються фактори, що сприяли формуванню у співачки такого ставлення до природи, відображаються прояви такого мислення як у її світоглядній позиції, так і творчій діяльності та художніх уподобаннях.

Ключові слова: світоглядна позиція; традиціоналістське середовище; українська ментальність; анімізація природи; кордоцентризм; „сковородинівська людина”.

Summary

The article represents the conception of world-view ideology of people's artist, Nina Matviyenko, in the context of folk philosophical tradition of sensational congeniality with natural environment. The article portrays the objective and subjective factors which contributed to development of such singer's attitude to nature; it depicts singer's specific thinking in world-view ideology as well as in creative activity and artistic taste.

Key world: view attitude; traditionalistic peasant environment; Ukrainian mentality; nature animism; cordocentrism; „skovorodynivska person”; mysticism.

ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ПІВДНЯ УКРАЇНИ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Результати аналізу широкого кола джерел свідчать, що за останні роки значно зросла увага до вивчення історії художньої культури в різних регіонах України. Адже звертаючись до осмислення культурних досягнень українського народу, ми зберігаємо, а точніше розпредмечуємо здобутки національної культури.

Метою даної статті є розгляд становлення та розвитку художньої культури Півдня України. Відповідно до цього поставлені такі завдання:

- визначити процес актуалізації Півдня України в наукових джерелах;
- проаналізувати стан розробленості даного питання;
- розкрити особливості художньої культури півдня України II половини XIX-початку XX ст.

Південь України з давніх часів був органічною складовою України і посідав особливе місце серед її історико-географічних регіонів. Тож і його джерельна база є достатньо строкатою.

Питанням історичного, соціально-культурного розвитку Півдня України присвятили свої праці українські історики кінця XIX – початку XX століття: А.Скальковський визначив етапи історичного розвитку минулого півдня України у XVI-XVIII ст., склав статистичний опис Новоросійської губернії та описав геополітичне становище на кінець XIX ст. [1].

Ф.Браун здійснив статистичні дослідження з економічного розвитку Півдня України [2]. Дослідження В.Кабузана „Заселение Новороссийской, Екатеринославской и Херсонской губернии в XVII – I пол. XIX века (1719-1858 гг.)” [3] містить статистичні дані про національний та соціальний склад населення краю.

На сучасному етапі розвитку української історіографії виділяються праці Д.Дорошенка, І.Крип'якевича, Н.Полонської-Василенко. В працях І.Крип'якевича привертають увагу карти з нанесенням кордонів України X-XVIII ст. Якщо південні кордони на картах XV-XVIII ст. співпадають із наявними в різних джерелах відомостями, то східні дещо відрізняються.

На початок XX ст. до складу етнічної території Півдня України входили Миколаїв, Херсон, Очаків, Одеса, Єлизаветград, Ольвіополь, Нова Одеса, Вознесенськ, Мелітополь, Нікополь, Кривий Ріг, острів Хортиця, Запоріжжя, Катеринослав. На цій підставі Б.Заставецький [4] відокремлює південний етногеографічний регіон, до складу якого входять Дніпропетровська, Запорізька, Миколаївська, Одеська, Херсонська області та Крим.

Серед аналізованих досліджень виділяється досить ґрунтовний історичний огляд у монографії В.Пірко „Заселення і господарське освоєння Степової України в XVI-XVIII ст.” [5]. У згаданій розвідці, серед іншого, є джерельна база стосовно заселення і господарського освоєння Степової України XVI-XVIII ст.

Нарис В.Могульського „Просвещение на Юге России в связи с общими мерами по образованию в царствование императрицы Екатерины II” – єдина дореволюційна праця з історії освіти на Півдні України.

Д.Багалій частково розглянув питання становлення освіти та культури Новоросійського краю наприкінці XIX ст. [6].

Певне місце в історіографії даної проблеми належить дисертаційним дослідженням: А.Мисечка „Український культурно-освітній рух на Півдні України 1900-1914 рр.” [7] та В.Кузьменка „Український культурно-національний рух у 90-х роках XIX ст. (на матеріалах Півдня України)” [8], в яких культурно-освітній процес регіону даного періоду пов'язується з добою активного розвитку.

О.Караульна розглядає українське національне відродження на Півдні України як початок процесу збереження та відродження національного фактора у культурі Південної

України кінця XIX – початку XX ст., що поєднує збирання спадщини, а також організаційну (коли виникають культурні організації – читальні, театри, бібліотеки, музеї, тощо та політичну діяльність – коли закладають партії й інші структури, що стимулюють участь народу у політичному процесі [9].

Проблеми історії художньої культури аналізованого терену висвітлюються в монографічних дослідженнях О.Ковальнової [10], В.Чистова [10], Н.Сапак [11], Н.Мельник [12], О.Караульної [9], в яких подана характеристика важливих етапів розвитку різних видів художньої культури регіону. Зокрема Н.Сапак [11] розглядає процес розвитку художнього життя кінця XIX – першої третини XX ст., пов'язаний із загальними закономірностями формування національної художньої культури. Південь України даного періоду науковець визначає територіальною близькістю трьох міст у межах Херсонської губернії та загальними тенденціями у розвитку культури: Одеси як центру південного регіону, Херсона та Миколаєва. Увага акцентується на системі підготовки в навчальних художніх закладах, зокрема Одеському художньому училищі, виставковій діяльності Товариства південноросійських художників, приватному колекціонуванню, музейному будівництву, творчій діяльності південноросійських художників.

Н.Мельник [12] досліджує архітектурні структури міст Херсону, Миколаєва, Одеси періоду кінця XVIII-початку XX ст. як вже сформованих комплексів, що є цінною історико-архітектурною спадщиною цієї території.

Існує чимало праць, в яких розглядається художня культура України взагалі, не відокремлюючи Південь та певні часові межі: Т.Анікіна „Історія художньої культури України” [13], І.Мар'яненко „Минуле українського театру” [14], З.Мороз „Український театр II половини XIX ст.” [15], К.Соколовська „Традиції українського національного театру II половини XIX-XX ст.” [16], І.Черничко „Українське театральне мистецтво II половини XIX – початок XX ст.” [17].

Окремі дослідники зосереджували свої пошуки на суто мистецтвознавчому матеріалі, прикладом чого є „Історія української дожовтневої музики”, в якій аналізується музична творчість місцевого композитора М.Аркаса як автора першого музично-драматичного твору „Катерина” за однойменним зразком Т.Шевченка.

Колективна монографія „Український драматичний театр”, розкрила шлях розвитку українського театру – від його витоків і до середини XX століття. Дореволюційний період становлення професійного українського театру пов'язаний з Південним регіоном; театральні трупі І.Карпенка-Карого, І.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського, П.Саксаганського тривалий час працювали у Миколаєві, Одесі та Херсоні, де відбувалось їх творче становлення й формування засад українського театру. Про це свідчать і мемуарні видання П.Саксаганського „По шляху життя”, С.Тобілевича „Мої стежки і зустрічі”, „Корифеї українського театру”, І.Мар'яненка „Минуле українського театру”.

Художня культура як предмет дослідження набуває більшої актуалізації. Так, народне мистецтво півдня України є одним із факторів еволюції культури нашої держави. В.Малина у науковій розвідці („Народне мистецтво Півдня України. Кінець XIX – поч. XX ст.: на матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей”) розглядає народну архітектурну творчість як мистецтво композиції різноманітних елементів, що огорожують простір. У виражальних засобах будівельної творчості міст цих теренів виявляє спільні риси з архітектурою „історичних стилів”. Науковець стверджує, що актуалізація спадщини у сучасних просторово-часових вимірах – формах побутування творів народного мистецтва в майбутньому визначатиме пластичну культуру українського суспільства [18].

І.Горбань розглядає фольклорну культуру болгарської діаспори кінця XIX – першої половини XX ст. [19].

Низка інших досліджень спрямована на обряди і традиційний фольклор болгарського населення Півдня України, визначення взаємовпливів між українською, болгарською і російською народнопоетичною творчістю: „Звичаї і пісні у болгар на Херсонщині (село Тернівка на Миколаївщині)” С.Цветка [20], „Нариси з історії фольклорно-музичної

спадщини Півдня України” О.Макаренко [21], „Музично-етнографічні записи та наукові дослідження фольклору Північного Причорномор’я (кінець XIX-XX століття)” С.Кириєнко [22].

Взагалі інтерес дослідників до процесів, що відбувалися на зазначених теренах у сфері освіти найбільш повно простежується в праці М.Мінц „Розвиток початкової освіти на Півдні України (1861-1917 рр.)” [23]. Спираючись на досвід роботи народних шкіл другої половини XIX – початку XX ст., у розвідці розкрито освітянські процеси, що відбувались на Півдні України даного періоду.

Територіальні межі дослідження, як уже зазначалося, охоплюють кордони Херсонської губернії другої половини XIX – початку XX ст. (сучасні Миколаївська, Одеська, Херсонська області, частини Кіровоградської, Дніпропетровської областей та республіки Молдова).

Частково питання розвитку музичної освіти та виховання в Херсонській губернії порушуються в роботах А.Желан [24], О.Петренко [25]. У руслі досліджуваної проблеми заслуговують на увагу статті О.Петренко [25]: „Зміст і форми мистецького життя в культурі Півдня України кінця XIX ст.”, „З історії музичної освіти на Півдні України” (друга половина XIX – початок XX ст.).

Становлення та розвиток музичної освіти відбувався в умовах поєднання двох соціокультурних напрямів діяльності у даній галузі. Як відзначає науковець, з одного боку – це набуття певної сукупності загальних знань із музики, з іншого – ґрунтовне опрацювання музичного мистецтва [25; 97]. Відповідно до цього музична освіта, як культурна інституція, включала в себе початковий етап навчання (початкові та середні загальноосвітні заклади) та етап цілеспрямованої професійної направленості (музичні школи, училища, консерваторії).

У II половині XIX ст. навчання музики і співу стає необхідним компонентом навчально-виховної роботи у середніх спеціальних закладах регіону, як це помітно у Миколаївському вищому початковому училищі ім. О.Пушкіна (1900 р.), Миколаївській чорноморській штурманській роті (з 1853 року уроки музики, церковного співу, танців, фехтування), залізничному, комерційному училищах, Олександрійській та Маріїнській гімназіях.

В організації музичної освіти краю мали значення створення музично-співочих, культурологічних товариств: „Просвіта” (1868 р.) у Миколаєві; „Товариства витончених мистецтв” та „Товариства аматорів музики” (1864 р.) в Одесі, а також „Товариства аматорів хорового співу” (1874 р.) і Миколаївського музичного гуртка (1876 р.).

Відкриття філій Російського Музичного товариства (РМТ) відбулось 31 жовтня 1891 р. у Миколаєві, а музичних класів – 1892 року. В Одесі відділення РМТ відкрито у 1884 р., Херсоні – 1885 року. Музичне училище у Миколаєві засновано 1900 р., а Музично-літературно-артистичний гурток – 1913 року.

На цей же період припадає розгортання приватного музичного навчання. У „Путівнику” за 1869 рік позначені адреси приватних вчителів музики: С.Бельвеса, А.Герземана, І.Буткевича, Плотнікова, Н.Альбертаці, вчителя співу Багатті.

На початку XX ст. у Миколаївському Першому вищому початковому 6-класному училищі введена посада вчителя музики (6 уроків на тиждень), дозволено (за Протоколом № 24 від серпня 1913 р.) „ввести ранкову молитву для учнів православного віросповідання, частину молитов читати, частину виконувати училищним хором, народний гімн співати усім учням”; окрім цього придбано 10 скрипок, набір духових інструментів для 40 осіб [26; 94]. Все це свідчить про достатній рівень музично-освітньої справи у регіоні, підтвердженням цього є дані про стан музичної грамотності на 1897 рік: Миколаїв – 45%, Херсон – 43%, Одеса – 42%, Очаків – 38%, Вознесенськ – 35% [9; 184-185].

Одеса на той час була помітним культурним центром не тільки Новоросії, а й всієї імперії. В Одесі перша музична школа заснована 1866 р. при „Товаристві красних мистецтв”; діяло тут і „Товариство аматорів музики”, „Курси композиції, генерал-басу та фортепіанної гри” (1854 р., засновник Кестлер). У 1886 році було створено музичні класи при Одеському

відділенні ІРМО на чолі з директором, професором Петербурзької консерваторії, піаністом Д.Климовим (1888 р.).

У 1804-1809 роках засновано перший театр в Одесі, а в Херсоні для міського театру у 1828 році виділено колишню будівлю генерала Ломбрі; у 1889 році відкритий новий театр. Перша театральна будівля на Миколаївщині – театр у Вознесенську, збудований у 1837 році з нагоди Всеросійських військових маневрів, що відбулися у червні-жовтні. Тут виступали трупа М.Єрохіна, М.Кропивницького (1902 р.), Рощина (1903 р.), П.Саксаганського (1906 р.), Колісниченка (1908 р.), Светлова (1914 р.).

У Миколаєві не було спеціально обладнаних театрів. Лише 1840 року на вул. Московській, № 5, у напівпідвальному приміщенні, що нагадував корабельний трюм, власник столярної майстерні І.Міллер, відкрив перший у Миколаєві приватний театр на 700 місць.

Південноукраїнські митці кінця XIX – початку XX ст. (літератори О.Пальма, В.Рюмін, Л.Дніпрова Чайка, С.Черкасенко, живописці Р.Судковський, О.Кухаревський, А.Ждаха, Є.Маковський) відігравали провідну роль у процесах розвитку художньої культури регіону.

Вагомим здобутком українського музичного мистецтва була і залишається творчість багатьох композиторів, а саме: М.Аркаса, автора опери „Катерина” за поемою Т.Шевченка; Г.Манілова, який на основі українського фольклору написав симфонії „Українська фантазія” та „Українські відгуки”; К.Біанки – автора опери „Вій” за твором М.Гоголя.

Активно розвивався український регіональний професійний театр, чому сприяла діяльність театральних труп визначних митців – М.Кропивницького, П.Саксаганського, М.Старицького, М.Карпенка-Карого, М.Садовського та ін., що протягом 30 років гастролювали на теренах Півдня, здійснюючи постановки відомих українських опер „Запорожець за Дунаєм”, „Наталка-Полтавка”, „Катерина”. Театральний гурток миколаївської „Просвіти” влаштовував різножанрові вистави української класичної драматургії: „Бондарівна”, „Сто тисяч”, „Мартин Боруля”, „Безталанна” тощо.

Узагалі розвиток музичного мистецтва на Півдні України припадає на 90-ті роки XIX ст. і пов’язаний з першим етапом становлення професійної школи.

Джерельні приписи

1. Скальковский А.О. Опыт статистического описания Новороссийского края / А.О. Скальковский. – Ч. 1. – Одесса, 1850.
2. Браун Ф.К. Черноморье. Сборник исследований по исторической географии Южной России (1852-1877) / Ф.К. Браун. – Кн. 1. – Одесса, 1879.
3. Кабузан В.М. Заселение Новороссии (Екатеринославской и Херсонской губернии) в XVII-I пол. XIX века (1719-1858 гг.) / В.М. Кабузан. – М.: Наука, 1976.
4. Заставецкий Б. Етногеографічне районування / Б.Заставецкий // Соціально-економічна географія України: сб. – Львів, 1995.
5. Пірко В.О. Заселення і господарське освоєння Степової України в XVI-XVIII ст. / В.О. Пірко. – Д.: Східний видавничий дім, 2004. – 224 с.
6. Багалій Д.И. Колонизация Новороссийского края и первые шаги его по пути культуры / Д.И. Багалій // Киевская старина. – 1889. – № 4-7.
7. Мисечко А.І. Український культурно-освітній рух на Півдні України (1900-1914 рр.): автореф. дис... канд. іст. наук / А.І. Мисечко. – Одеса, 1999. – 20 с.
8. Кузьменко В.Б. Український культурно-національний рух в 90-х роках XIX ст. (на матеріалах Півдня України): дис... канд. іст. наук / В.Б. Кузьменко. – Одеса, 1999. – 223 с.
9. Караульна О. Формування мистецької освіти Миколаєва наприкінці XIX – початку XX ст. / Історія. Етнографія. Культура. Нові дослідження / О.Караульна. – Миколаїв: Можливості Кіммерії, 2006.
10. Ковалева О.Ф. Очерки истории культуры Южного Прибужья: от истоков до начала XX века. – Кн. 1 / О.Ф. Ковалева, В.П. Чистов. – Николаев: Тетра, 2000. – 235 с.
11. Сапак Н.В. Художнє життя Півдня України кінця XIX – першої третини XX століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Н.В. Сапак. – К., 2006. – 239 с.

12. Мельник Н.В. Архітектура комплексів громадсько-житлової забудови міст півдня України кінця XVIII – початку XX ст. (на прикладі міст Херсону, Миколаєва, Одеси): дис... канд. наук з арх-ри / Н.В. Мельник. – Одеса, 2007.
13. Анікіна Т.О. Історія художньої культури України: метод. рекомендації / Т.О. Анікіна. – Луганськ: Альма-матер, 2007. – 28 с.
14. Мар'яненко І.О. Минуле українського театру / І.О. Мар'яненко. – К.: Мистецтво, 1953.
15. Мороз З.П. Український театр II половини XIX ст. / З.П. Мороз. – К., 1950.
16. Соколовська К.М. Традиції українського національного театру II половини XIX-XX ст. / К.М. Соколовська. – К., 1998.
17. Черничко І.В. Українське театральне мистецтво II половини XIX – початок XX ст. / І.В. Черничко. – К., 1999.
18. Малина В.В. Народне мистецтво Півдня України. Кінець XIX – поч. XX ст.: на матеріалах Миколаївської, Одеської, Херсонської областей / В.В. Малина. – Л., 1999.
19. Горбань І. Фольклорна культура болгарської діаспори у дослідженнях українських учених кінця XIX – першої половини XX ст. / І. Горбань // Проблеми слов'янознавства, 2000. Вип. 51. – С. 24-33.
20. Макаренко О.П. Нариси з історії етномузичної культури Півдня України: Навч. посіб. / О.П. Макаренко. – Миколаїв: ДПУ, 2001. – 168 с.
21. Кириєнко С.І. Музично-етнографічні записи та наукові дослідження фольклору Північного Причорномор'я (кінець XIX-XX століття): дис... канд. іст. наук / С.І. Кириєнко – К., 2003. – 216 с.
22. Мінц М.О. Розвиток початкової освіти на Півдні України (1861-1917 рр.): автореф. дис... канд. іст. наук / М.О. Мінц. – К., 2007. – 20 с.
23. Желан А.В. Становлення та розвиток музичної освіти в Херсонській губернії (кінець XIX – початок XX століття): автореф. дис... канд. пед. наук / А.В. Желан. – Л., 2008. – 19 с.
24. Петренко О.М. З історії музичної освіти на Півдні України (друга половина XIX – початок XX ст.) / О.М. Петренко // Вісник ДАКККіМ. – № 2. – К., 2007. – 166 с.
25. ДАМО. – Ф. 131, оп. 1, спр. 463, арк. 94.

Резюме

Висвітлено стан розробленості даної проблематики та аналіз наукових джерел, що дає змогу визначити особливості становлення художньої культури Південного регіону України.

Ключові слова: південь України, художня культура, мистецька діяльність.

Summary

In article the condition of a readiness of the given problematics and the analysis of scientific sources which gives the chance to define features of formation of art culture of Southern region of Ukraine is shown.

Key words: the south of Ukraine, art culture, musical art.

ЧИННИКИ СТАНОВЛЕННЯ ВІТЧИЗНЯНИХ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ (ДРУГА ПОЛОВИНА 60-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ)

Особливості становлення і розвитку радянських вокально-інструментальних ансамблів (ВІА) були предметом дослідження вітчизняних та зарубіжних учених. Так, у працях Л.Бубеннікової, Ю.Божка, Л.Мархасєва, М.Саркітова, Г.Скороходова, А.Троїцького, О.Феофанова, І.Чижової, Г.Шостака, В.Яшкіна розкриваються характерні особливості ВІА-стилю, визначаються жанрові та стилеві ознаки ВІА, виявляються відмінності вітчизняних ансамблів від зарубіжних, аналізуються проблеми інструментального складу, репертуару, виконавської майстерності. Однак, попри значну наукову та практичну значимість робіт науковців, присвячених дослідженню різних аспектів вокально-інструментального руху, питання щодо чинників становлення вітчизняних ВІА в сучасному мистецтвознавстві досі залишаються не достатньо висвітленими. Тому метою даної публікації є виявлення головних факторів, що вплинули на формування вітчизняних ВІА у другій половині 60-х рр. XX століття.

Перш ніж перейти до аналізу проблем становлення вітчизняних ансамблів, варто окреслити культурно-політичну ситуацію, що склалася в СРСР у 1960-х рр. Загальновідомо, що кінець 50-початок 60-х років XX століття отримав в історії назву хрущовської „відлиги”. Йому притаманна часткова лібералізація радянського режиму і поступове „національно-культурне пробудження” [9; 439]. У цей період відкрилася „залізна завіса”, якою СРСР був відгороджений від зовнішнього світу. Внаслідок лібералізації суспільного й культурного життя для радянського суспільства більш доступними стали гуманістичні цінності західної культури. У післявоєнний час країна була заповнена американськими і трофейними платівками, в кінотеатрах показували кінофільми з оркестрами Гленна Міллера, Каунта Бейсі („Серенада Сонячної долини”, „Штормова погода”) та європейською шлягерною музикою 1930-х років. Спостерігалось відродження й розвиток джазової музики; в цей час звучали мелодії всесвітньо відомих джаз-оркестрів Бенні Гудмена, Луїса Армстронга, Дюка Еллінгтона. У Києві (1962 р.), Донецьку (1967 р.), Дніпропетровську (1968 р.) відбувається відкриття джаз-клубів та проходять перші джазові фестивалі („Юність” у Дніпропетровську, 1968 р. та Донецький фестиваль джазової музики, 1969 р.). Учасниками цих заходів є творчі колективи Г.Гараняна, О.Козлова, Д.Голошокіна, В.Ганеліна, М.Левіновського [7; 11]. Все це мало величезний успіх у радянської молоді. М.Мейнерт зазначає, що починаючи з середини 50-х рр., музика в молодіжному середовищі почала виконувати особливу функцію, утворивши свого роду стрижень, навколо якого групувалися багато інших інтересів, а інколи формувалися моделі поведінки [5; 88].

Окрім нових впливів у сфері моди та музики, в Україні набули поширення твори відомих західних письменників – А. де Сент-Екзюпері, Е.Хемінгуей, А.Камю, Ф.Кафки та ін. Частішими стали поїздки за кордон туристичних груп, творчих колективів, окремих виконавців. У цей час відбулися гастролі Державного українського народного хору ім. Г.Верьовки у Федеративній Республіці Німеччині, Д.Гнатюка в Канаді, Державного ансамблю танцю УРСР у Франції, поїздка групи діячів української культури до США та Канади [1; 122-123]. Розширення зв'язків із зарубіжним світом, українцями за кордоном стимулювало розвиток вітчизняної культури.

Свободі мистецької творчості в СРСР сприяли історичні рішення XX з'їзду КПРС, а також партійні постанови „Про виправлення помилок в оцінці опер „Велика дружба, „Богдан Хмельницький” та „Від усього серця”, „Про виправлення помилок в оцінці творчості деяких композиторів Української РСР”. Хоча в цих документах обережно критикували сталінські методи управління художньою культурою. Лише у червні 1990 р. ЦК КП України відмінено

партійну постанову „Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва в Україні у зв'язку з постановою ЦК ВКП(б) „Про оперу „Велика дружба” В.Мураделі” від 28 травня 1948 року.

На початку 1960-х рр. радянська молодь прагнула посісти в суспільстві належне їй місце. Проте їй це не вдалося, тому що „відлига” невдовзі завершилася. 8 березня 1963 р. відбулася зустріч М.Хрущова з художньою інтелігенцією, на якій виявлено брутальне ставлення до творців мистецьких цінностей та розпочалася чергова кампанія проти шістдесятників – літераторів, художників, вчених, педагогів, студентів. Критика за „формалізм і космополітизм”, „відхід від марксизму-ленінізму” супроводжувалася заборонами публікувати твори шістдесятників, проводити літературно-мистецькі заходи, закриттям клубів творчої молоді [1; 131]. Зі слів В.Откидача, „це негайно призвело до виникнення протиріч між прагненням молоді до соціальної активності, пов'язаної з новаторством і ризиком, і посиленням консервативної охоронної тенденції, що ставала все більш явною в діяльності управлінського апарату всіх рівнів” [6; 121]. Тому романтична молодь займалася такими суспільно важливими справами, що не були предметом конкурентної боротьби між соціальними групами і поколіннями [6; 121].

Саме ця група не наймолодшої молоді утворила соціальне середовище, в якому виникла самодіяльна авторська пісня. А більш молодша і численніша група віддавала перевагу західному року. Творчість західних гуртів „Beatles”, „Rolling Stones”, „Animals”, „Led Zeppelin” тощо була важливим фактором, що зумовив появу нової форми музичної творчості, що отримала назву вокально-інструментальний ансамбль (ВІА). Перші платівки і магнітофонні записи британських біт- та рок-н-рольних гуртів, що через „залізну завісу” потрапили до України, спричинили революційні зміни у масовій музичній свідомості.

На думку вчених, роль гурту „Beatles” у зародженні радянського року неможливо переоцінити: вона була вирішальною. „Щасливі та природні голоси „Beatles”, що зливалися в гармонічному хорі, виявилися саме тим „своїм” голосом, якого чекало наше бунтівне нове покоління, але не могло саме придумати... Відповідь надійшла з Ліверпуля”, - зазначає А.Троїцький [8; 20]. Головне, чим захопила творчість цього гурту вітчизняну молодь була наявність гарної наспівної мелодії. Саме тому, на думку деяких дослідників, „Rolling Stones” в нашій країні ніколи не була реальним суперником „Beatles”, а малопомітні гурти щось на зразок „Smokie” ставали суперзірками [8; 20]. В країні почалася бітломанія - багато ВІА виконували пісні англійською мовою, копіювали одяг, зачіски, манеру триматися на сцені своїх західних кумирів. Перші твори ансамблів були швидше перекладами, ніж оригінальними композиціями. Однак, вітчизняні учені зазначають, що в процесі освоєння будь-якої культурної традиції наслідування є цілком закономірним і необхідним першим етапом [6; 125].

Зародження нової форми музичної творчості відбулося завдяки досягненням техніки, що зумовили появу та широке застосування електронної апаратури. Науково-технічний прогрес спричинив виникнення різних електроінструментів, що відзначалися яскравістю і новизною звучання. Колоритний фундамент оригінальних тембрів органу і синтезатора у поєднанні з електрогітарами та мікрофонним співом утворили нову звукову організацію. Новий комплекс художніх засобів виразності, видовишно-виконавська манера виконавців ВІА, простий та доступний репертуар сприяли широкому розповсюдженню жанру серед молоді, який впевнено увійшов до масового естрадного музикування на початку 60-х рр. і значно розширив горизонти творчих експериментів самодіяльних і професійних музикантів. У ньому виокремилися специфічні особливості, визначилися тенденції розвитку, з'явилися нові музичні форми, доступні для сприйняття, що здатні захопити оригінальністю та емоційною силою впливу [2; 8].

ВІА організовувались у робітничих клубах, армійській художній самодіяльності, сільських будинках культури, школах, студентському середовищі. Більшість учасників ансамблів не мали спеціальної музичної освіти, лише деякі 1-2 роки навчалися в музичній школі чи мали неповну середню музичну освіту. Чимало гуртів не бажали мати художнього керівника. Зачаровані звучанням своїх західних кумирів, вітчизняні виконавці бралися за

електрогітари, стихійно утворюючи нові ВІА, які, водночас, посилено регулювалися „зверху”.

Поширенню ВІА-руху сприяла простота освоєння музичних інструментів. Якщо в епоху біг-бенду – „великого оркестру”, так на Заході називали поширений в нашій країні в 1930-х рр. тип джазу, – вимагалася професійна (і досить ґрунтовна) підготовка, то в епоху біг-біту кожний, хто оволодів нескладними прийомами гітарного акомпанементу, міг стати учасником ансамблю. На початку 1960-х рр. в СРСР у продажу вже були чеські електрогітари, а бас-гітари виготовляли власноруч, експериментальним шляхом, використовуючи струни від роялю¹. Струни були жорсткими, тому для гри пальці обмотували ізоляційною стрічкою [8; 18].

Надзвичайно привабливим та доступним був і новий характер музикування, стиль виконання. Біг-біт приніс на естраду гострий синкопований ритм, посилений електроапаратурою, нескладні мелодії, інколи демонстративно примітивні, стереотипну гармонізацію, експресивну манеру співу. Учасники багатьох ВІА співали неприродно високими голосами – баритон і бас не використовувались. Тенор, що імітував дискант, тенор, що співав фальцетом, і просто тенор створювали особливе звучання, за допомогою якого учасники ансамблю протиставляли себе усьому, що існувало до них на естраді. Поява ВІА викликала неоднозначну оцінку діячів радянської культури і мистецтва, професійних композиторів, музикознавців, педагогів. Здебільшого їхні відгуки мали негативний характер, створилася навіть певна інерція неприйняття жанру ВІА, що не сприяло виробленню об’єктивних критеріїв і адекватної оцінки цього явища. Так, зазначалося, що з виникненням ВІА професія музиканта різко деградувала, вона стала надзвичайно доступною для всіх бажаючих спробувати свої сили у цій сфері. Однак, незважаючи на запеклі суперечки, вокально-інструментальні ансамблі мали успіх у публіки, особливо молодіжної і, завдяки гучності звучання, використанню техніки, допомагали освоювати „стадіонні” майданчики.

Радянська пісня в новому „біг-бітовому” аранжуванні увійшла до репертуару перших ВІА, що офіційно з’явилися на естраді. Це була вдало знайдена форма, що продовжувала лінію традиційної пісенної естради і водночас освоювала лексику привабливої для молоді рок-музики. І якщо з боку офіційного керівництва рок-гурти залишалися не лише невизнаними, але й ніби непоміченими, то ВІА на цьому етапі одержали підтримку. Міністерство культури СРСР у братніх країнах здійснювало закупівлю апаратури та музичних інструментів для колективів, їх гастролі проходили інтенсивно і приносили високі доходи, до того ж твори ВІА вільно звучали по радіо і телебаченню, колективи мали можливість випуску платівок на фірмі „Мелодія”.

Першим ВІА, що досяг успіху на концертній естраді, стали „Поющие гитары”. Колектив організовано 1966 року в Ленінграді. Керівником і учасником ВІА став випускник диригентсько-хорового відділення Ленінградської консерваторії А.Васильєв. На початку 1960-х рр. музикант працював в ансамблі „Дружба” під керівництвом О.Броневицького. Саме тут А.Васильєв засвоїв найкращі традиції колективу, в тому числі й театралізацію пісень. Основу ансамблю складали музиканти Є.Броневицький, О.Федоров, Ю.Соколов, Е.Бернштейн, солістка О.Федорова.

До складу ВІА „Поющие гитары” входило три гітари, орган та ударні інструменти. Цікавим є те, що тут А.Васильєв вперше використав власноруч зроблений ревербератор.

Першими творами, що прозвучали у виконанні ВІА „Поющие гитары”, були пісні А.Островського, А.Колкера, М.Таривердієва, А.Бабаджаняна. Керівник колективу здійснив аранжування цих композицій для інструментального складу рок-гуртів і вони вперше виконані на офіційній естраді. Зацікавленість викликали і нові перекладення старих пісень – „Тройка почтовая”, „Тонкая рябина”, що отримали схвалення не лише масової аудиторії, а й професійних композиторів. Ось рядки із першої рецензії на концерти ансамблю, написаної композитором Е.Колмановським. „Ансамбль „Поющие гитары” молодий у всьому... А головне, він молодий духом, творчим темпераментом, запалом. Ленінградців відрізняє

яскрава, емоційна манера виконання. Відчувається, що артисти ансамблю по-справжньому захоплені своїм мистецтвом. І цей настрій вони передають слухачам” [4].

У 1970-х рр. „Поющие гитары” стали на шлях театралізації, почали пошуки у напрямках бродвейського мюзиклу та рок-опери. У 1975 році на сцені студії Ленінградської консерваторії відбулася прем’єра зонг-опери „Орфей та Евредика”, написаної А.Журбіним спеціально для цього ВІА. Це була перша рок-опера, поставлена ВІА в нашій країні. Вистава у концертному виконанні ансамблю мала великий успіх.

В „Орфеї та Евредиці” поєднуються кілька різних стилів та жанрів. Епізоди-частини класичні: вступ, оркестрові інтерлюдії, фінал. Вони налаштовують на „античний” лад – це наслідування стилістики К.Монтеверді та Х.Глюка. Низка епізодів побудована на ритмах й інтонаціях, близьких до джазу. Але найбільш вагому частку в опері посідає рок-музика. Інколи вона перебільшена: три пісні у сцені змагання співаків є пародіями на рок-н-рол, італійський шлягер, хард-рок. У фіналі опери рок-музика наповнена експресією, яскравим мелодизмом. І, нарешті, окремий прошарок становить естрадно-масова музика, витримана в стилістиці пісень В.Соловйова-Сєдого, О.Пахмутової, М.Фрадкіна, а також епізоди в дусі студентської пісні під гітару [3; 84].

ВІА „Поющие гитары”, ставши на шлях театралізації, відкрили досить перспективний, на думку багатьох колективів, „театральний” напрям музичної естради. Створювати театралізовані програми та вистави з використанням світла, декорацій, балету, пантоміми почали чимало ВІА. Рок-опера „Красная шапочка” належить ансамблю „Голубые гитары” під керівництвом І.Гранова, естрадна опера „Алые паруса” А.Богословського за А.Гріном – ВІА „Веселые ребята” під керівництвом П.Слободкіна, рок-опера „Альтернатива” - ВІА „75” під керівництвом Р.Бардзімашвілі, рок-мюзик „Свадьба соек” - ансамблю „Иверия” під керівництвом А.Басілаї та ін.

Значною подією у творчості ВІА „Поющие гитары” стала поява платівки з піснями колективу, записаної на фірмі „Мелодія”. Це була перша платівка в історії запису радянських ВІА і її значення для подальшого розвитку ВІА-стилю важко переоцінити.

Потужне проникнення ВІА в молодіжне середовище, викликавши великий приплив самодіяльних музикантів, утворило русло „пісенних” ВІА. Зачинателем цього напрямку став ВІА „Веселые ребята”, що з’явився у 1967 року в Москві. Згодом у цьому напрямку продовжили працювати ВІА „Самоцветы” (1971 р.), „Пламя” (1977 р.). Колективи розвивали традиції радянської масової пісні, сучасної естрадної пісні, залучали до творчості нових молодих композиторів та поетів, створювали естрадні шоу-програми.

Ще одним колективом, творчість якого сприяла розвитку ВІА-руху в 1960-х рр. був ансамбль „Песняры” (1968 р.). Керівник ансамблю В.Мулявін розповідає історію появи колективу: „Наш ВІА „Песняры” народився через наслідування ансамблю „Beatles”. Але це наслідування не було зовнішнім, а мало на увазі розвиток лише ідеї, відкритої гуртом „Beatles”, яка творчо довела можливість відродження фольклору в сучасних ритмах рок-музики” [3; 85]. Важливою частиною концертних програм ансамблю було виконання національного фольклору, живих картинок із народно-побутових жартівливих сцен. „Песняры” першими ввели до складу ансамблю старовинні народні інструменти. До репертуару колективу входили білоруські пісні („Рушник”, „Купалинка”, „Косил Ясь конюшину”) та сучасна масова радянська пісня („Березовый сок” В.Баснера, „Беловежская пуца” О.Пахмутової). Значну увагу „Песняры” зосереджували на етнографічних композиціях, зборі народних пісень, старовинних народних інструментів, одягу, предметів побуту.

У 1970-х рр. ансамбль скоротив у репертуарі кількість пісень радянських композиторів і почав займатися постановками монументальних театралізованих вокально-інструментальних композицій, що тяжіли до форм кантати, ораторії, мюзиклу („Павлинка”, „Пинские шляхи”). Етапною стала театралізована казка на слова Є.Свтушенка „Ванька-Встанька” (1974 р.), побудована на російському фольклорі. Весною 1975 року відбулася прем’єра опери-притчі в семи картинах „Песня о доле” на текст поеми „Извечная песня”

Я.Купали, де об'єднані обрядово-хорові традиції та традиції народного театру. Вперше в опері-притчі використано матеріали фольклорних експедицій (старовинні плачі, ліричні та трудові пісні, обрядові хороводи), вводилася старовинна манера музикування на різноманітних народних інструментах (дудки, ліра, цимбали, тріскачки). Тут поєднувалися різні стилістичні пласти – естрадна пісня 1940-1950-х рр., міський побутовий романс, музика XVIII ст., рок-музика [10; 40].

Таким чином, головною відмінністю творчості ВІА „Песняры” стала фольклоризація, що виявилася у використанні оригінальних народних інструментів, застосовуванні старовинної манери виконання, виконанні композицій, побудованих на національному фольклорі.

Своєрідними особливостями ВІА було домінування ритму, велика гучність, електронні тембри, джазова гармонія. Так, ритм виявляється не лише в акцентуванні метричних долей такту, але й у самій мелодії, остинатності її мелодичних фігур, інтонаційних і секвенційних повтореннях, гармонії та формі. В мелодиці естрадно-масових пісень, як відомо, переважали синкоповані ритмоформули, побудовані на основі усталених інтонаційних стандартів. Перенесення акценту з сильної долі на слабку було характерним для джазового виконавства, а згодом стало нормою у пісенній творчості. За допомогою великої звучності деякі ВІА прагнули „приховати” недоліки аранжування творів, невисоку професійну майстерність виконавців. Під час виступів більшості ансамблів, оснащених потужною звукопідсилювальною апаратурою, інтенсивність звуку досягала 110-120 децибел. Натомість фахівці стверджують, що суттєве підвищення сили звуку може спричинити у слухачів не лише істерію, але й важкі психічні розлади. Медичною наукою встановлено, що на людський організм негативно впливає не лише надмірна сила звучності, але й дуже низький, так званий інфразвук, що створюється генератором низької частоти. Саме він є причиною швидкої втоми, послаблення пам'яті, уваги та виникнення роздратування як у слухачів, так і самих музикантів.

Темброво-динамічні можливості ВІА були досить багатими і пов'язані з появою удосконалених перетворювачів звуку та різноманітних електронних ефектів. Однак, учені зазначають, що через нагромадження темброефектів малопомітною стає мелодико-гармонічна фактура твору. Якщо учасники ВІА не звертають увагу на раціональний підбір тембру та динаміки, то вони перестають помічати їх перенасичення, що призводить до ускладнень сприйняття змісту та інтерпретації художнього образу [2; 42].

Недоліком молодих виконавців ВІА було також хаотичне використання у своїй грі різнополярних гармонічних структур, „показне” захоплення складними акордами. Без особливої необхідності до основних тризвуків ладу додавалися нони, терцдецими та ундецими з альтерованими ступенями, що часто не відповідало музичному образу певного твору. Ще однією вадою було те, що при підборі гармонічних функцій супроводу учасники ВІА використовували готовий штамп. Безмежні повторення одних і тих самих акордів призводили до збіднювання музичної мови пісень і гальмували розвиток виконавства.

Отже, аналізуючи наявні матеріали, що містять відомості про розвиток вітчизняної молодіжної музичної культури в 1960-х рр., ми виявили головні чинники, що вплинули на формування вокально-інструментальних ансамблів. До них належать державна політика у сфері культури і мистецтва; відродження та розвиток джазової музики; вплив творчості західних ансамблів; поява та широке застосування електроінструментів.

Примітки

¹ Перші справжні бас-гітари з'явилися в магазинах у 1967 р.

Джерельні приписи

1. Баран В.К. Україна в умовах системної кризи (1946-1980-ті рр.) / В.К. Баран, В.М. Даниленко. – К.: Альтернатива, 1999. – 304 с.

2. Брылин Б.А. Музыкально-творческое воспитание старшеклассников в эстрадных вокально-инструментальных ансамблях и рок-группах: Учебно-метод. пособие / Б.Брылин. – К., 1992. – 306 с.
3. Бубенникова Л.К. ВИА и рок-группы / Л.К. Бубенникова // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории / Конец 1950-х – начало 1990-х годов. – СПб.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. – С. 79-104.
4. Колмановский Э. Поющие гитары / Э.Колмановский // Вечерняя Москва. – 1967. – 9 дек.
5. Мейнерт Н.П. По воле рока / Н.П. Мейнерт // Социологические исследования. – 1987. – № 4. – С. 88-93.
6. Откидач В.М. Рок-музика і світовий художній процес: монографія / В.Откидач / Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2005. – 294 с.
7. Романко В.І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / В.І. Романко. – К., 2001. – 20 с.
8. Троицкий А.К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... / А.К. Троицкий. - М.: Искусство, 1991. – 207 с.
9. Шейко В. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.): монографія / В.Шейко, Ю.Богущий. – К.: Генеза, 2005. – 529 с.
10. Яшкин В.К. Вокально-инструментальные ансамбли / В.К. Яшкин. – М.: Знание, 1980. – 48 с.

Резюме

Досліджуються особливості становлення вітчизняних ВІА у другій половині 60-х рр. ХХ ст. Відзначено, що головними чинниками, що вплинули на формування ВІА, були державна політика у сфері культури і мистецтва; відродження та розвиток джазової музики; вплив творчості західних ансамблів; поява та широке застосування електроінструментів.

Ключові слова: вокально-інструментальний ансамбль, репертуар, рок-музика, електроінструмент, джаз, естрада, молодь.

Summary

Publication is devoted research of features of becoming of domestic VIB it is Marked in the second half 60th the XX item, that by main factors which influenced on forming of VIB were public policy in the field of culture and art; revival and development of jazz music; influence of creation of western bands; appearance and wide use of electro-instruments.

Key words: vocal-instrumental band, repertoire, fate-music, electro-instrument, jazz, stage, young people.

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО В РОЗМАЙТТІ ЖАНРОВИХ ТА РОДОВИХ ПРОЯВІВ

Особливість сучасних досліджень мистецтва полягає в тому, що вони спираються на розуміння сфери художньої творчості як безперервного поля, в якому відбуваються незаплановані події, реалізуються непередбачені сполучення мистецтв, раптові трансформації або поступові переростання одного виду в інший, їхні часткові сполучення. Саме мистецтво ХХ століття породило безліч синтетичних форм, у яких взаємодіють елементи живопису, архітектури, літератури, музики, хореографії, театру. В таких трансмісіях і трансфігураціях виявляється специфічна системність сучасного мистецтва, вивчення якої обіцяє прояснити істотні особливості традиційних видів, з яких вона складається. Тому актуальним є питання місця і подальшого розвитку мистецтва початку ХХІ століття в нових соціально-економічних умовах. Разом із широким колом висвітлених у мистецтвознавстві та естетиці наукових питань щодо синтезу мистецтв, не існує ґрунтовних досліджень щодо прояву синтезу мистецтв на рубежі ХХ-ХХІ століть, зокрема й у розмаїтті його жанрових та родових проявів.

Метою статті є визначення поняття „синтезу мистецтв”, дослідження теоретичних витоків проблеми, порівняння культурної ситуації кінця ХІХ із початком ХХІ століття.

Завдання передбачають:

1. проаналізувати розробку даної проблеми в історичній, мистецтвознавчій літературі, а також вивчити особливості жанрового прояву синтезу мистецтв;
2. дослідити суть та значення синтезу мистецтв;
3. розглянути історичний аспект визначеної проблеми;
4. визначити характер взаємодії різних видів художньої діяльності.

Розмаїття проблематики в художній системі, особливо питань взаємозв'язків різних видів мистецтва, вимагає звернення до синтезу мистецтв на сучасному етапі його розвитку.

Проблема синтезу мистецтв привертала увагу філософів, теоретиків мистецтва, художників. Серед них Г.Гегель, І.Вінкельман, Б.Віппер, О.Габричевський, В.Залозецький, Леонардо да Вінчі, П.Флоренський, Д.Чижевський та ін.

Синтез мистецтв – органічна єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, у якому втілюється універсальна здатність людини естетично опановувати світ [3; 253]. Здатність до синтезування, як особливість людського інтелекту, сприяє систематизації дійсності та уявлень про неї, знаходячи вияв у найрізноманітніших видах людської діяльності, виступаючи основою науки та мистецтва. Феномен синтезу мистецтв реалізується в єдиному художньому образі або системі образів, об'єднаних задумом, стилем, але створених за законами різних мистецтв.

У практичній діяльності вчені виходять із того, що поняття „синтез” означає поєднання різних елементів в єдине ціле, якісно відмінне від простої арифметичної суми [9; 718]. Синтез декількох видів мистецтв – не будь-яка довільна взаємодія, а тільки така, в результаті якої знімається протиріччя між взаємодіючими мистецтвами і народжується якісно нове мистецтво, відмінне від тих, що вступили у взаємодію. За наукового підходу вищою ознакою синтезу є зняття протиріччя між мистецтвами, що вступили у взаємодію. Водночас кожному окремо взятому виду мистецтва властиві риси синтезу. У всіх стилях виникала потреба злити різні види творчої діяльності і знайти в цих точках злиття вищі досягнення мистецтва. У древні епохи – це магичні обряди, богослужіння. У ренесансі – ідея гармонійної досконалості миру і людини [14].

Теоретичні витoki проблеми сягають у добу піфагорійської естетики (VI ст. до н.е.), знаходять подальший розвиток в естетичних поглядах Сократа і Платона [10; 13; 5-17]. Проте найбільш виразно ця представлено Арістотелем, якого цікавила не стільки сама проблема видів мистецтва чи специфіка їхнього утворення (Піфагор) та соціального

насичення (Сократ, Платон), скільки внутрішня „будова” власне виду мистецтва. Саме Арістотель закріплює термін „*вид*” та ввів поняття „жанр” мистецтва [1].

В епоху постмодерна німецькі романтики проголосили теоретичну підставу синтезу мистецтв. На їх думку, людина втратила органічність: життя і мистецтво відокремилися одне від одного. Шлях до цього відновлення зв'язку вони бачили у синтезі мистецтв. Постулати „синтезу” проходять через всю естетику романтизму. Вона будується як загальна теорія мистецтва. Живопис, музика, поезія, архітектура розглядалися у романтиків як явища єдиного художнього мислення.

На зламі XIX-XX ст. ідея синтезу мистецтв знайшла нову привабливість. Символісти, упевнені в обмеженості окремих видів мистецтва, шукали шлях до вищої форми витвору мистецтва – містерії, здатної перетворити світ. Піком цієї тенденції став задум містерії О.Скрябіна, в якому повинні були об'єднатися світло, колір, аромати, музика, поезія, танець і архітектура [14].

Новий крок в осмисленні феномену синтезу мистецтв здійснено наприкінці 50-60 років XX ст. російськими вченими В.Вансловим, В.Конен, Б.Мейлахом та ін. [8].

Характеризуючи синтез мистецтва, Ю.Борев виділяє кілька типів або форм такого синтезу. На ранній стадії розвитку мистецтва формою його існування є синкретизм. Для цієї форми синтезу характерною залишається органічна єдність усіх мистецтв.

Друга форма синтезу – взаємодія, при якій один вид мистецтва домінує над іншим. Такі взаємини склалися ще в древній архітектурі, що вступала у взаємодію зі скульптурою, живописом, мозаїкою. Органна музика була підпорядкована готичному собору, в якому звучала.

У Середньовіччі виникла інша форма синтезу – колажна взаємодія; потім з'явився ще один вид синтезу мистецтв – їх симбіоз: мистецтва рівноправно взаємодіють, зливаються і створюють нову єдність. У результаті такої взаємодії в XVIII-XIX ст. досягає свого розквіту опера, в якій рівноправно співіснують драма і музика. Наприкінці XIX – початку XX ст. у результаті такого симбіозу народжується естрада – рівноправна взаємодія літератури, музики, балету, театру, цирку і т.д.

Наступною формою художнього синтезу є „зняття”: один вид мистецтва стає основою іншого, бере участь у взаємодії між видами мистецтва не основними своїми елементами, а присутній лише у так званому „знятому вигляді”. Такі взаємини характерні, наприклад, для літератури і хореографії в балеті, де лібрето, сюжетна канва – літературна основа балету – не представлена основним своїм елементом – словом. Ще один тип синтезу – концентрація: одне з мистецтв вбирає в себе інші види мистецтв, але при цьому залишається собою, зберігає свою природу. Так, наприклад, кіно вбирає досвід і художні засоби живопису, графіки, літератури, театру і т.д. Цей тип синтезу характерний для такого синтетичного мистецтва, як театр: взаємодіючи з музикою, літературою, живописом, архітектурою, хореографією, кіно тощо, він зберігає свою специфіку [2].

Цю проблему розкривають сучасні дослідники А.Півненко, Т.Кохан, Г.Тарасенко, Б.Нестерович, М.Бровко, Д.Кучерюк, В.Личковах, В.Панченко, Р.Шульга, Б.Галєєв, І.Герасімова, А.Дзюбенко, В.Міхальов, Є.Назайкинський, Ю.Пухначов, в роботах яких виявляються перспективні теоретичні зрізи проблеми синтезу мистецтв і накреслюються шляхи практичного використання синтезу в становленні нових мистецьких жанрів. У роботах українських мистецтвознавців С.Безклубенка, Д.Горбачова, Л.Ковальської, М.Мудрак, О.Петрової, Г.Скляренко досліджується історія та тенденції розвитку сучасного українського мистецтва.

Отже, синтез мистецтв – органічне поєднання рівноправних видів мистецтва у художнє ціле, що скеровані до однієї мети і в результаті дають нову художню якість. Наприклад, поєднання музики і театру (акторської гри) призводить до появи музичного театру у різноманітних його формах. Архітектурний простір та тематика вистави обумовлюють характер декорацій. Синтез образотворчого мистецтва і архітектури породжує монументальний живопис.

У XVII ст. І.Ньютоном запропонована ідея поєднання музики й образотворчого мистецтва. Розподіл спектру кольорів і встановлена відповідність між сім'ю кольорами і 7 звуками гамми, згідно з яким: нота „до” – червона, „ре” – фіолетова, „мі” – синя, „фа” – блакитна, „соль” – зелена, „ля” – жовта, „сі” – помаранчева, породили виникнення ідеї світломузики [14].

Французький архітектор і композитор Я.Ксенакіс завжди прагнув просторово опредметнювати, аудіовізуалізувати свої твори. 1975 року він винайшов музичний комп'ютер L'UPIC (Unite polyagogique informatique du CEMAM), що дозволяв створювати музику за допомогою малюнка, без спеціальних знань у сфері музики або інформатики. 1985 р. Я.Ксенакіс збудував структуру проекту архітектурного виставкового павільйону фірми „Філіпс” на основі музичної партитури „Метастазіс” за принципом розвитку маси звукових хвиль. Експозиція ознаменувала відкриття нового синтетичного мистецтва.

В інтерв'ю журналу „Кур'єр Юнеско” Я.Ксенакіс висловив думку з приводу зв'язку музики і архітектури: „Хочемо ми цього, або ні, але між архітектурою і музикою існує місток. Він ґрунтується на наших психічних структурах, які в обох випадках однакові. Наприклад, композитори використовують симетричні побудови, які існують і в архітектурі. При проектуванні павільйону „Філіпс” я запозичував ідеї з оркестрової музики, яку створював у той час. Я хотів створити кінетичний простір, який би постійно видозмінювався при переміщенні уздовж прямої лінії. В результаті в архітектурі з'являються ті гіперболічні параболюди, які є в музиці” [6].

Не менш важливим є і зв'язок, що здійснюється між видами мистецтва, коли під впливом одного твору народжується інший. Під впливом вражень від живопису народжується музичний (наприклад, „Картинки с выставки” М.Мусоргського), або літературний твір, що вимагає образотворчого доповнення („Катерина” Т.Шевченка), чи створення циклів картин, побудованих за всіма принципами форми музичного твору (цикли картин „Соната весни”, „Соната пірамід”, „Соната моря” литовського живописця і композитора М.Чюрльоніса).

Сучасний мистецтвознавець В.Толстой зазначає, що „XX век открылся парадным входом в светлое будущее и закрывается пародией на все предшествующие эпохи. Все, что в небывалом идейном опьянении век успел наскоро проглотить, он теперь извергает в виде муторных самоповторов и глумливых цитат” [12; 13]. Звідси виникає відчуття мінливості світу, нестійкість світоглядних і естетичних пристрастей, пов'язане з розвінчанням ідеї поступового розвитку суспільства та віри в можливість швидкого вольового його перетворення, у тому числі і засобами мистецтва.

Якщо культурну ситуацію кінця XIX століття порівняти з кінцем XX і спробувати уявити найближче майбутнє, то варто очікувати новий етап піднесення духовної культури. Слід зауважити на істотну відмінність культурно-історичних ситуацій початку і кінця XX століття. Сторіччя тому, це був, можливо, яскравий сплеск творчої енергії напередодні глобальних революційних зрушень, у передчутті початку ще невідомої „нової ери”. Але не існували ті фактори, які багато в чому впливали на формування художнього процесу протягом XX сторіччя. Йдеться не тільки про незвичайний злет „технотронної” цивілізації, але й породження нею нових засобів масових комунікацій таких, як радіо, кіно, телебачення, багатотиражна кольорова поліграфія, відеотехніка, супутниковий та світловолоконний зв'язок, світовий банк даних, Інтернет та інші невідомі раніше засоби спілкування людей, що дозволяють об'єднати замкнуті раніше культурні регіони в єдиний світовий інформаційний простір. На зміну старій вербальній і письмовій культурі приходить культура візуальна, що оперує переважно зоровими образами. Стосовно сучасного мистецтва варто зазначити, що поява нових художніх явищ не скасовує і не переkreслює минуле мистецтво. Насправді, сучасне мистецтво збагачує та загострює культуру, розширює й модифікує її можливості, не руйнуючи і не збіднюючи класичну спадщину. Історія культури динамічна, часто в ній трапляються і трагічні сторінки, але в цілому вона сповнена оптимізму, бо констатує безперервний процес збагачення нашого духовного світу, і по суті, не знає втрат.

У культурі та мистецтві кінця XX – початку XXI століття виникає новий напрям, якому властиве явище нестабільності, де цінується не сама форма, а її динаміка, мінливість. Особливе місце посідає принцип естетики невизначеності, коли головним є не почуття задоволення від вирішення якої-небудь проблеми, а задоволення від ускладненої постановки завдання, свідомо нерозв'язної. Це можна прослідкувати в творчості „нових” митців, прихильників так званого „відкритого мистецтва”, які кидаються в безодню неймовірних експериментів художньої й антихудожньої комбінаторики, поєднання всього з усім. Головне для них – винайти певну оригінальну манеру або хоча б дріб'язковий формальний прийом щоб, ретельно його експлуатуючи, бути поміченими на всесвітньому художньому ринку. У багатьох творах новітніх „авангардистів” – усіляких інсталяціях, хепенінгах, бодіартах, „приземляному”, „мінімальному”, „кепському” або так званому концептуальному мистецтві – часто губиться грань між творчим пошуком або, нехай навіть бездумною грою „капризного генія”. Таке інноваційне синтезування впливає на формування нового світобачення, яке, в свою чергу, відображається в „нових” художніх творах та в розвитку сучасної науки в сфері мистецтв.

Отже, терміном „сучасне мистецтво” початку XXI століття можна позначити інтегровану мистецько-дизайнерську діяльність, котра вибирає розмаїття жанрів і мистецько-технічних засобів. До них належать живописні, графічні, скульптурні, архітектурні, театральні, кінематографічні, фотографічні, музичні та інші складові. Саме такий перетин кордонів між сусідніми галузями художньої діяльності є характерним для творів „сучасного мистецтва”. Це явище міждисциплінарних експериментів набуло помітного вигляду у 1980-ті роки, розширило кордони протягом 1990-х та рухається в XXI століття. Твори „сучасного мистецтва” побудовані не на „розповідальному” принципі, який широко використовувався в минулому. Вони тепер будуються здебільшого на принципі провокування самотійного мислення глядача чи слухача, поштовх до якого повинен давати твір сучасного мистецтва. Експерименти художників-дизайнерів кінця XX століття та їх наступників набувають форм, котрі отримують нові термінологічні позначення. Так, інсталяцією вже прийнято позначати твір мистецтва, котрий інтегрує виставковий простір як естетичний компонент. Перформансом називають твір, що постає перед глядачами як квазі-театральне, коротке за часом дійство. Інтерактивним мистецтвом стали називати твори, що передбачають участь глядачів у них. Зазвичай ця участь уможлиблюється комп'ютерними технологіями. Об'єктним мистецтвом називають твори, що являють новий матеріальний об'єкт або komponуються з уже існуючих. З'явився різновид мистецтва, котрий стали позначати американським словом „траш”, що значить „сміття”. Твори цього напрямку навмисне зорієнтовані на рівень, нижчий за прийняті естетичні та квалітетні норми і має іронічний підтекст [5].

Сучасне мистецтво, на відміну від класичного, чії форми застигли на століття, – жива матерія. Щось, що постійно розвивається, шукає нові форми, створює нові напрями і пробує змішувати різні жанри. Сучасне мистецтво – це те, що відбувається і створюється тут і зараз, намагаючись відобразити і відповідати смакам і настроєві тих, хто живе нині. Однак часом воно набуває таких форм, що далеко не всі схильні вважати його саме мистецтвом, а не хуліганством чи блюзнірством. Особливо це стосується художніх акцій і перформансів. Адже особливість його ще й у тому, що буквально кожний із нас може сьогодні спробувати створити об'єкт мистецтва з будь-якого підручного матеріалу. Що вийде в підсумку – шедевр, потворність, або нічого – невідомо. Найчастіше зрозуміти це і відокремити одне від одного здатен лише найтонкіший шанувальник і суворий селекціонер – час. І тоді те, що було сучасним мистецтвом, стане класикою, а на зміну йому прийде щось нове – мистецтво майбутнього.

Проаналізувавши характер взаємодії між сусідніми галузями художньої діяльності, що є характерним для мистецтва рубежу XX-XXI століття, можна зробити висновок про існування на тлі культурного простору багатьох різновидів сучасного мистецтва.

Джерельні приписи

1. Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А.И. Доватура. – М.: Мысль, 1983. – 830 с. (Филос. наследие. Т. 90). – С. 645-680.
2. Борев Ю.Б. Эстетика. – 4 изд. (доп.) / Ю.Б. Борев. – М.: Политиздат, 1988. – С. 312-313.
3. Ванслов В.В. Искусство. Эстетика. Искусствознание / В.В. Ванслов // Вопросы теории и истории. – М.: Изобразительное искусство, 1983.
4. Гете Вольфганг. Статьи и мысли об искусстве / Й.В. Гете. – Л.-М., 1987.
5. Даниленко В.Я. Дизайн: Підручник / В.Я. Даниленко. – Харків: ХДАДМ, 2003. – 320 с.
6. Интервью с Я.Ксенакисом // Курьер Юнеско. – 1986. – № 5.
7. Казанцева С.А. Проблема канона в эстетике / С.А. Казанцева // Полигнозис. – № 1. – 2004. – С. 84-97.
8. На рубеже науки и искусства: спор о двух сферах познания и творчества / Б.С. Мейлах; отв. ред. Б.Ф. Егоров; Академия наук СССР. Научный Совет по истории мировой культуры; Комиссия комплексного изучения художественного творчества АН СССР, Научный Совет по истории мировой культуры АН СССР. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. – 246 с.
9. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведов / Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – М.: А ТЕМП, 2004.
10. Платон. Политик // Платон, Аристотель. Политика, или наука об управлении государством. – СПб., 2003.
11. Протас М. Аспекти сучасної культурно-мистецької практики у просторі міждисциплінарних природничо-наукових досліджень / М.Протас, Є.Лоссовський // Сучасне мистецтво. Вип. 1. – К., 2004. – С. 97-116.
12. Толстой В.П. XX век. Итоги и кануны / В.П. Толстой // Художественные модели мироздания. Книга вторая. – М., 1999. – С. 5-19.
13. Фрагменты произведений ранних греческих философов. – М., 1989. – С. 5-17.
14. Чібалашвілі А. Синтез мистецтв у творчості композиторів XX століття / А.Чібалашвілі // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Зб. наук. праць з мист-ва, архітектурознавства і культурології. – Вип. 5. – К.: Фенікс, 2008. – С. 365-372.

Резюме

Стаття присвячена розгляду жанрових та родових проявів в сучасному мистецтві. Розглянуто історичний аспект визначеної проблеми, досліджено суть та значення синтезу мистецтв, проаналізовано характер взаємодії різних видів художньої діяльності, вивчено різновиди мистецтва кінця XX – початку XXI століття.

Ключові слова: сучасне мистецтво, синтез мистецтв, вид художньої діяльності.

Summary

The article is dedicated to consideration of genre and various expressions in modern art. Historical aspect of specified issue was considered, essence and significance of synthesis of art were investigated, character of different kinds of artistic activity was analyzed, the art varieties of end of XX – beginning of XXI century were studied.

Key words: modern art, synthesis of arts, type of artistic activity.

РОЛЬ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОМУ РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ: КОНТУРИ НОВОГО ПОГЛЯДУ НА ПРОБЛЕМУ

На сучасному етапі демократичного розвитку українського суспільства серед освітніх проблем однією з головних вважають проблему гармонійного розвитку особистості, що ґрунтується на її світоглядному становленні, невід'ємним аспектом якого є художньо-естетичне сприйняття дійсності.

Становлення художньо-естетичної культури людини, що являє собою процес формування її художньо-естетичних знань, смаків, здатності до художньо-естетичного сприйняття явищ дійсності, творів мистецтва, зумовлюється розвитком художньо-естетичної свідомості. Це потребує відповідного педагогічного керівництва, спрямованого на розвиток умінь і навичок активної перетворювальної діяльності у мистецтві, праці, побуті та людських взаєминах.

Сучасні соціоекономічні умови та трансформаційні зміни соціокультурного простору зумовили споживання широкого пласта масового музичного мистецтва, яке відіграє важливу роль у процесі формування художньо-естетичної культури молоді. Інтерес до естрадно-вокальної творчості є тим чинником, який слід використовувати з метою формування художньо-естетичної культури підростаючого покоління. Підлітки є найактивнішою соціальною групою, яка споживає естрадно-вокальне мистецтво, не маючи психологічних бар'єрів, що заважають сприйняттю нової інформації.

Художньо-естетичне виховання молоді є актуальною проблемою сучасної вітчизняної педагогічної науки (Т.Голінська, А.Альохіна, О.Сапожнік, О.Рудницька, О.Артюхова). Дослідники наголошують на багатогранності процесу художньо-естетичного розвитку, основою якого є діяльність, спрямована на задоволення інтересів, розвиток здібностей особистості, залучення її до активної художньо-естетичної діяльності. Така діяльність поєднує елементи багатьох видів мистецтва, серед яких найважливіша роль належить музичному мистецтву.

Вплив масової музичної культури на розвиток і становлення особистості (її естетичну свідомість, емоційно-почуттєву сферу, творчий потенціал) зафіксовано у дослідженнях А.Болгарського, Б.Бриліна, В.Дряпки, О.Семашка, О.Сапожнік та ін. Автори зазначають, що сучасна популярна естрадна музика, випереджаючи інші види музичного мистецтва, є панівною формою дозвілля підлітків, їхнього самовиявлення у молодіжному середовищі.

Загальновідомо, що сприйняття мистецтва, зокрема музичного, має творчий характер, викликаючи в людини відповідні реакції як в емоційній сфері, так і у свідомості. Це дає змогу естрадно-вокальному мистецтву впливати на розвиток особистості.

Залучення естрадно-вокального мистецтва до системи масової інформації зумовило появу нового, штучного, способу споживання естрадно-вокальних творів на противагу безпосередньому „природному” контакту музики, виконавця і слухача. Оскільки телебачення посідає важливе місце в житті молоді, як джерело освіти, відпочинку та найбільш поширений засіб проведення дозвілля, зазначимо, що естрадно-вокальне мистецтво має величезний вплив на формування світоглядних переконань та життєвих орієнтирів підлітків.

Як зазначає І.Цимбалюк [10], підліткова криза, спричинена психологічними особливостями цього вікового періоду, свідчить про перехід до нового етапу розвитку особистості, який має бути сповненим новим культурним змістом. Разом із тим ознаки емоційної нестійкості підлітка (невмотивовані коливання настрою, поєднання вразливості щодо власних переживань, підвищеної чуттєвості та бездушності, байдужості до інших, сором'язливості та підкресленої зухвалості, самовпевненості), бажання скоріше увійти у світ дорослих, як повновладний незалежний суб'єкт, прагнення до самоактуалізації в товаристві однолітків та старших – все це пояснює невибагливість підлітків стосовно вибору форм власного дозвілля.

З узагальнення власного педагогічного досвіду випливає висновок, що у підлітковому віці особистість прагне до розв'язання філософських проблем, виявляє схильність до фантазування, вигадок, активної творчої діяльності. В підлітковий період особистість шукає самоствердження у різних видах творчої діяльності, активізується її інтерес до мистецтва, зокрема до популярного. Оскільки до такого мистецтва належить і естрадно-вокальна творчість, багато підлітків випробовують свої сили саме в цьому виді діяльності.

Розвиток підлітка – завжди наслідування дорослого, тому у пошуках творчого самоствердження він наслідує певну особистість, літературний образ, кіногероя, артиста. Це, вважає І.Цимбалюк [10], так званий приклад імітації. На жаль, у деяких випадках, взірцем та еталоном для наслідування може стати антисоціальний, антиморальний герой, що негативно позначатиметься на поведінці, мисленні, ціннісних й ціннісно-професійних орієнтирах підлітка, його мотиваційній і соціальній компетентності.

У своїй виконавській творчості підліток орієнтується насамперед на творчу діяльність відомих виконавців, серед яких, підкреслюємо, не всі є майстрами своєї справи. Відзначимо, що тенденцію до появи на сучасній естраді артистів-непрофесіоналів здебільшого не критикують, а навпаки, підтримують засоби масової інформації. Це не лише негативно впливає на реальне уявлення молодих виконавців про копітку роботу та відповідальність перед глядачами професійного естрадного співака, а й призводить до катастрофічного зниження критеріїв творчої професійності молоді.

Становлення естрадного співака передбачає розвиток його голосового апарату, постійне підвищення художньо-культурного рівня, його мовлення, розширення світогляду.

Переважає більшість підлітків, що виявляють інтерес до естрадно-вокальної творчості, є потенційними прихильниками популярної музики, що домінує в музичній культурі сучасного періоду. Проте, як відмічає М.Шимановський [14], домінуюча культура не є культурою всього людського співтовариства.

Культура сучасного демократичного суспільства є досить неоднорідною, що призвело до існування в такому суспільстві різноманітних соціальних груп, які певною мірою (а інколи і докорінно) відрізняються своїми цінностями та традиціями. Так, М.Шимановський [12] уявляє сучасне людське співтовариство як строкату мозаїку різних субкультур, де так звана домінуюча культура поступово втрачає ознаки тотального домінування, тобто перестає бути обов'язковою для всіх. З точки зору культурології, субкультури – такі об'єднання людей, що не суперечать цінностям традиційної культури, а навпаки доповнюють її.

Проблема молодіжних субкультур є актуальною для вітчизняних науковців, що пов'язано з оновлення сучасного суспільства. Поняття „субкультура”, „підліткова субкультура” введено в науку етнографами, істориками, психологами (М.Брейк, У.Лабов, Р.Швендтер тощо). Ці поняття як систему норм та цінностей, що відрізняють групу від більшої частини суспільства, згадані вчені аналізували в контексті різних дисциплін і концептуальних стратегій.

Зазначимо, що субкультура – особлива форма організації людей (соціальних груп), що прагнуть до створення усередині панівної культури власного, відносно автономного культурного існування за своїм стилем (одягом, манерами, мовою), традиціями, нормами, цінностями, ідеалами.

Субкультура може відрізнятися від домінуючої культури мовою, манерою поведінки, одягом тощо. Її основою може бути стиль музики, спосіб життя, певні політичні погляди тощо. Деякі субкультури мають екстремальний характер, протестуючи проти суспільства або певних суспільних явищ. Інші, навпаки, замикаються в собі та прагнуть ізолювати власні різноманітні уявлення від суспільства. Розвинені субкультури мають свої періодичні видання, клуби, громадські організації тощо.

Субкультури як системи значень, засобів вираження або стилю життя розвивали соціальні групи, що перебували в підпорядкованому становищі. На противагу домінуючим системам значень, субкультури відображають спроби таких груп розв'язати структурні суперечності, які виникли у більш широкому соціальному контексті.

З.Сікевич [9] дає таку характеристику неформальному самодіяльному рухові молоді,

враховуючи те, що причетність до групи може бути пов'язана зі: способом проведення дозвілля (музичні та спортивні фанати, металісти, любети та навіть нацисти); соціальною позицією (екокультури); способом життя; альтернативним мистецтвом (офіційно не визнані живописці, музиканти, актори, письменники та інші).

Оскільки з кожним днем у різних країнах світу дедалі більше підлітків перетворюються на неформалів, можна вважати, що „молодіжні субкультури” – актуальна тема сьогодення, що потребує постійного аналізу та наукових спостережень.

На відміну від решти вікових груп, підлітки більшою мірою схильні до утворення та входження у субкультури. Так, В.Лісовський [6] пояснює це тим, що вони частіше інтегруються в субкультурні групи, ніж дорослі. Це пояснюється їх природним прагненням об'єднуватися за умов ворожості світу дорослих та пошуками важливих для підлітків дружніх контактів, симпатій, розуміння однолітків при нерозумінні дорослих.

Ідея про специфічність підліткового періоду розвивається в працях Л.Виготського, І.Кона, Л.Мадорського, Р.Немова, Г.Нікітіної, К.Ушинського, Л.Фрідмана та ін. Дослідники, що вивчали психолого-педагогічні особливості підлітків, вказували на їх головну вікову потребу – потребу групування. Діти цього віку прагнуть до самостійного, автономного існування усередині домінуючої культури.

В Україні нові субкультури з'являються переважно завдяки засобам масової інформації та контакту підлітків із представниками західноєвропейських, американських й азіатських субкультур. Однак не кожна субкультура несе позитивний потенціал для розвитку суспільства. Молодь, а особливо підлітки, як найбільш чутлива група суспільства, сприймає нові форми розвитку у сфері дозвілля з усіма позитивними та негативними явищами. Приналежність до субкультури, безумовно, свідчить про те що особистість залежить від соціального становища певної групи людей.

Підліткова субкультура на відміну від субкультури дорослих (яка вже набула певної культурної форми та реалізує саме її) є більш активною і креативною, адже володіє підвищеним потенціалом пошуку; їй ще не притаманні незалежність та цілісність. Вона є дуже неоднорідною, охоплюючи численні, іноді ворожі один одному, течії; є мінливою, але разом із тим соціально реальною, включає ряд постійних компонентів. Це своєрідні цінності та норми поведінки; певні смаки, форми одягу та зовнішнього вигляду; відчуття групової солідарності; характерна манера поведінки тощо.

Причетність до підліткової субкультури найчіткіше виявляється під час дискусійних розмов про музику. Компетентність із цього питання для підлітків є надзвичайно важливою. Добре знання відомих груп, виконавців та їхнього репертуару, володіння новими записами, як і раніше, є одним із засобів здобування першості серед однолітків.

До найбільш поширених субкультур, заснованих прихильниками різних жанрів молодіжної музики та уподобань належать: альтернативники (прихильники альтернативного року, ню-металу, репкору); готи (прихильники готик-року, готик-металу та дравкейву); інді (прихильники інді-року); металісти (прихильники стилю хеві-метал та його різновидів); панки (прихильники панк-року та прибічники панк-ідеології); растамани (прихильники регі, а також представники релігійного руху Растафарі); рокери (прихильники рок-музики); рейвери (прихильники рейву, танцювальної музики та дискотек); репери (прихильники репу та хіп-хопу); традиційні скінхеди (любителі ска й регі); фолкери (прихильники фолк-музики); емокіди (прихильники стилю емо і пост-хардкору) тощо.

Метою підліткових субкультур є змістове наповнення дозвілля, адже його підлітки сприймають як найважливішу сферу життєдіяльності, бо від задоволення ним залежить задоволення життям. У засобах масової інформації, в яких широко представлено естрадно-вокальне мистецтво, підкреслюється його художня сила, доступність і популярність, що робить його одним із найважливіших засобів естетичного виховання та формування національної самосвідомості підлітків. Отже, доцільно спрямувати сучасну педагогічну думку на дослідження виховного потенціалу естрадного мистецтва, щоб використовувати його у навчально-виховному процесі.

Комерційність сучасного вітчизняного культурного процесу, відхід від норм і цінностей „високої” культури до зразків масової культури низького рівня негативно впливають на становлення художнього світогляду підлітків, а тому вимагають значної уваги сучасної педагогічної науки. Обізнаність сучасного педагога з молодіжними музичними уподобаннями, субкультурними рухами – дасть змогу розв’язати проблему керування процесом художньо-естетичного розвитку підлітків, знайти спільну мову з вихованцями, прийнявши ціннісні орієнтації щодо коригування естетичними смаками та уподобаннями вихованців. Головним завданням сучасних педагогів є постійне акцентування уваги учнів підліткового віку на вмінні відокремлювати від непрофесійного, що панує серед запропонованої на радіо та телебаченні музики цього жанру, справжнє професійне виконання естрадно-вокальних творів.

Джерельні приписи

1. Арттюхова О.В. Формування художнього світогляду старшокласників у навчально-виховному процесі загальноосвітньої школи: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07 / О.В. Арттюхова. – Херсон, 2005. – 214 с.
2. Волкова Н.П. Педагогіка: Посібник / Н.П. Волкова. – К.: Академія, 2002. – 576 с.
3. Головинський І. Педагогічна психологія: Навчальний посібник для вищої школи / І. Головинський. – К.: Аконт, 2003. – 288 с.
4. Демиденко Г. Музика чарує світ / Г. Демиденко // Шкільний світ. – 2007. – № 1. – С. 2.
5. Зимняя И.А. Педагогическая психология: Для студентов вузов / И.А. Зимняя. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 478 с.
6. Лисовский В.Т. О чем спорят старшеклассники / В.Т. Лисовский. – М.: Педагогика, 1990. – 192 с.
7. Сапожник О.В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / О.В. Сапожник. – К., 2001. – 205 с.
8. Семашко О.М. Соціологія мистецтва: Навчальний посібник / О.М. Семашко. – Львів: Магнолія плюс, 2005. – 244 с.
9. Сикевич З.В. Молодёжная культура: „за” и „против”: Заметки социолога / З.В. Сикевич. – Л.: Лениздат, 1990.
10. Цимбалюк І.М. Психологія: Навчальний посібник / І.М. Цимбалюк. – К.: Професіонал, 2006. – 576 с.
11. Шимановський М. Растамани: Джа живий / М. Шимановський // Шкільний світ. – 2006. – № 39. – С. 15-16.
12. Шимановський М. Субкультура хакерів / М. Шимановський // Шкільний світ. – 2007. – № 20. – С. 21-23.
13. Шимановський М. Готи: коротка історія та ідеологічні засади / М. Шимановський // Шкільний світ. – 2007. – № 3. – С. 21-22.
14. Шимановський М. Субкультури в Україні: штрихи до портрета / М. Шимановський // Шкільний світ. – 2006. – № 15. – С. 21-21.

Резюме

У пропонованій статті показано специфіку функціонування естрадної музики. Розкрито авторське бачення її впливу на сучасну молодь.

Ключові слова: музична субкультура, підліткова субкультура, естрада, масова музика.

Summary

The specific of functioning of vaudeville music is rotined in the offered article. Author vision of its influence is exposed on modern youth.

Key words: musical subculture, juvenile subculture, stage, mass music.

ПОП-КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ АКСІОЛОГІЧНИХ ТА ДІАЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

В умовах глобалізації та поширення масової культури актуальним стає визначення принципів національної самоідентичності таких культурних практик, як естрада, шоу-бізнес, продюсерство та ін. Поняття „естрада”, як сценічне втілення популярних пісень, ексцентрики, розважальний жанр вже не охоплює всієї інфраструктури популярної культури. В наукових дослідженнях також розрізняються дефініції „популярна культура” і „поп-культура”. Якщо першою описується увесь простір популярної музики, то другою – суто орієнтованою на масові смаки.

Ще менш визначеним є розподіл на „масову культуру” і „популярну культуру”. В умовах постіндустріальної культури, швидкої зміни технологічного забезпечення музичної культури, трансформації форм видовища стає актуальним визначити аксіологічні та діалогічні чинники культури, що дає можливість більш об’ємно уявити той простір культуротворення, який традиційно принижують і звать „попсою”.

Мета статті – визначити принципи формування інституцій поп-культури в контексті аксіологічних та діалогічних концепцій культуротворчості.

Проблема цінностей репрезентована посткантіанською естетикою і взагалі всім рухом посткантіанської філософії. Проте лише у ХХ ст. аксіологія стає розгалуженою і самодостатньою сферою рефлексії, яка повертає свій зір на мистецький витвір [10]. Мистецтво стає одним із вимірів цінностей, бутєвих цінностей, онтології співбуття людини і світу, людини і всесвіту, людини і абсолюту. Але аксіологія, яку так недолюбливав і недооцінював М.Хайдеггер, є драматичним перетином різних ідей, які по-різному трансформувалися в контекстах мистецьких, філософських та естетичних проєктів різних часів.

Важливо відмітити, що саме Кант одним із перших заснував аксіологічний підхід. Всі кантівські трансценденталії потім входять у колообіг філософського міркування посткантіанської філософії цінностей. Один із патріархів посткантіанства – Г.Гадамер, який згадував до кінця своїх років М.Гартмана, засвідчував, що саме Лотце одним із перших переосмислив досвід категоричного імперативу Канта як аксіологічну етику і естетику [4; 17]. Тобто практичний розум і розум естетичний або здібність судження стає засадничими для того, щоб зрозуміти саме судження в аксіологічному контексті.

Варто зазначити, що неокантіанці ще більше формалізували Канта. Вони вважали, що формальний принцип позбавляє досвід будь-якого змісту, тоді як у Канта сама вимога формальної всезагальності категоричного імперативу не була безсвідомою. Тобто, якщо Кант говорив про красу, що не має в собі мети, то це зовсім не свідчить про те, що це є вся краса. Але посткантіанська естетика та етика абсолютизувала кантівський формалізм.

У контексті оцінки феномена поп-культури її „імперативність” та „формалізм” потрібно побачити з належної дистанції – як самодостатній простір ритмічних інваріантів відображення урбанізованого соціуму. Культура, починаючи з Середньовіччя, актуалізувала Верх і Низ, високе і низьке. Низ культивувався переважно у народній традиції, апокрифах, тоді як верх традиційно належав до сакрального простору. „Попса” – лише нова назва того широкого прошарку культури, який мав свої форми визначення як балаган, театр на колесах, містеріальний театр труп акторів, які грали на ринкових площах та ін. Д.Лихачов зазначав цей простір як антисистему [8]. В.Панченко взагалі характеризує феномен юродивого як єдиний спосіб говорити правду в умовах тотальної брехні.

„Попса” виникає не у ХХ столітті, а в умовах розшарування та інституалізації культури. Так, якщо в Середньовіччі рельєф культуротворення, за М.Бахтіним, складався як „гротескне тіло”, де поєднувалися башти і підземелля, то вже у ХVIII столітті культура, за

В.Прокоф'євим, структурується як „глибинна”, „донна” (етнокультура), культура професійна, освічена і культура аматорська [11]. Феномен низової культури інституалізується як „дух народу”, за Гумбольдтом, стає ґрунтом для професійного звернення і переосмислення досвіду народної культури [6]. Сценічні форми втілення „духу” стають пріоритетними, бо вони ближче стихії народного буття. Так, оперні вистави „Кільце Нібелунгів” Р.Вагнера і „Євген Онегін” П.Чайковського жилиськими близькими міфологічними образами етнокультури, що є зразком романтизації народного побуту і „духу”. Існували і протилежні форми – арлекінада та балаганна естетика „Світу мистецтв”, де фігурували явно знижені мотиви.

В.Прокоф'єв наголошував, що виникає так званий „серединний рівень культури”, який легко адаптував і Верх, і Низ, тобто набуття ученої професійної культури і відвертого аматорства. Так, у живописі відоме захоплення найвом П.Гогена, П.Пікассо, а французький службовець митниці А.Руссо та грузинський майстер оголошень Н.Піросманішвілі здійснили революцію у культурному просторі.

Межа між елітарною, ученою, масовою, народною культурою розмивається вже в XVIII столітті, але інституалізація „низових” форм культури, як феномен середнього рівня, відбувається досить пізно. Цю інституалізацію пов'язують із маргінальним етосом постмодернізму, формуванням „урбанізованого фольклору” великих міст, з етнокультурацією як адаптивним принципом, протилежним глобалізації. Важливо, що виникає аксіологічна ніша культуротворення, що має риси канонічної культури, несе в собі певний „орнаменталізм” як тотальну еклектику і орієнтована ту самодостатню структурність, яку І.Кант називав „формалізм”.

Цікаво, що сам формалізм, який став фактично ознакою XX століття, у посткантіанській традиції набуває своїх аксіологічних вимірів. Потім „мислення в цінностях” розділяється на цінність і оцінку. Тобто суб'єктивація і об'єктивація набувають загостреної дихотомії, але сама неокантіанська школа ще цього не знала.

Як же даються людині цінності? М.Гартман наголошує, що вони даються апіорі, як вважав раніше й Кант. Апіоризм, заданість близькі до тоталітаризму. Ще один крок і тотальність, тоталітаризм як прийом стають принципом конструювання дійсності. Естрада в тоталітарному просторі культури була „неформальною” анти системою догмату ідеології. Л.Утьосов, Д.Дунаєвський, К.Шульженко – доба популярної культури.

Цінності культури середнього рівня належать усім, абсолютні як онтологічна даність, зосереджені самі в собі, не визначаються нічим іншим, ніж самі собою. Ця самодостатність („формальність”, за Кантом) утворює своєрідну онтологію цінності, яка корелює з естетикою і етикою Верху і Низу, тому етика і естетика в контексті посткантіанської традиції, а пізніше вже в контексті марксистської традиції, особливо це можна побачити у Л.Столовича, зберігає пафос аксіологічного підходу, є неповторною і своєрідною як певний трансцензус, певний перехід межі між Верхом і Низом.

Цінність не виникає із речей або з реальних відношень. Тобто вважається, що цінності є опосередкованим моментом, що пов'язує людину зі світом, речами, предметами, зі всім тим, що є її речовим світом. Цінності не лише не залежать від речей, благ, але і позитивно їх обумовлюють. Саме завдяки цінностям речі в широкому розумінні будь-якого значення, реальні справи і ситуації мають характер блага, тобто цінність.

М.Гартман наголошує, що матерія є лише сутнісне утворення, що має ціннісний характер. Моральна цінність довіри не є сама довіра, остання є лише матерія, специфічне абсолютне загальне, що характеризує відношення між двома особистостями [5]. Тобто проблема полягає в тому, наскільки людина зосереджена в предметному світі, наскільки цінності розхитують чи, навпаки, роблять цей світ самодостатнім, близьким до людини.

Проте „Естетика” Гартмана написана набагато пізніше; вона вийшла вже після смерті автора і в більшій мірі належить феноменологічній традиції. Цікавим тут є опис не рефлексивних компонентів естетичного, які він пов'язує з естетичним сприйняттям, що є одним із цікавих моментів оцінювання відомих ще від Канта, з його критики здібності

судження, проте у Гартмана естетичне сприйняття досягає певної кульмінації як феномен не рефлексивної оцінки. Важливо зазначити, що без розуміння природи цінностей культури її аналіз буде поверховим. Але цінності культури серединного рівня, якою є популярна культура, залишаються результатом активного діалогу Верху і Низу, професійної культури і культури урбанізованого фольклору. Важливо, що саме культура серединного рівня, у даному випадку музична поп-культура, релятивізує цінності, ставить їх на межу заперечення, але цей феномен завжди пов'язаний з глибинними архетипами, „актуалізацією „духу народу”, зверненням до глибин.

Аксіологія дає лише один вимір цього багатовимірного процесу. Тому варто звернутися до критики аксіологічного напрямку культурології Мартіном Хайдеггером. Краще всього це почути в його полеміці з Е.Кассіером, яка відбулася в горах, у Давосі, де вчений платонізм Е.Кассієра, який зводився до простої констатації, що жити варто тому, що людина залишає після себе слова, витвори мистецтва, цінності культури і інше, які потім „розпредмечуються”, викликають відповідні почуття інших людей, набули у Хайдеггера гострого заперечення [12; 257].

Він вважав, що не варто жити в такому об'єктивованому світі. Саме „темрява світу”, саме „запитування” темряви, заглиблення в ніщо, небуття, яке завжди присутнє, яке поруч із тобою, і фактично культура, за Хайдеггером, якщо її не розуміти банально і примітивно, що пробуджує до переоцінки всіх цінностей, за Ф.Ніцше. Серединний рівень культури (поп-культура, масова культура) живе не в світі предметних артефактів, витончених форм, а в світі екстатично напруженому, самодостатньому як „чиста форма” почуття існування Тут і Зараз.

Однією з визначних номінацій буттєвості культури, за визначенням Хайдеггера, є жах. Філософ вважав, що для того, щоб жах став сенсом, набув для людини межової реальності, значення трансцензусу, людина повинна прокинутися, звернутися до першоджерел буття: Любові, Свободи, Надії, Щастя.

Зло (Низ) здійснює виклик добру (Верху). М.Хайдеггер чудово описує мистецький твір як просвіт у темряві, який і є витвором мистецтва як справжнім творінням людини [13]. Хайдеггер вдається до міфології, до певного хтонізму, якщо використати термін О.Лосева. На землі і в землі засновує людина в її історичному здійсненні своє буття, і свій крок до над цінності. Творіння розбудовує свій світ і створює Землю людини [9].

Творіння, слово, земля – розкриті простори буття. Творіння дає землі бути землею [13]. Ці слова зараз звучать як вигук, як слова істини, коли навіть архітектура, яка ближче всього до землі, зрадила цій істині і перетворюється в комерційний жах, архітектуру розваг. Мартін Хайдеггер один із тих, хто говорить про творіння як глибинний організм, як хтонізм, як належність людини до планети Земля.

Це одна із надзвичайних аксіологічних, фундаментальних ознак, яку зараз мають зрозуміти сучасні екологи і аксіологи, але вона ніяк не доходить саме в цьому планетарному обрії до мистецького бомонду, до мистецького світогляду. Всі розмови про естраду, „попсу”, поп-культуру як низку подій та імен мало що говорять, бо вони не відповідають на питання: „В чому ж привабливість простої куплетної форми-орнаменту, спрощеного ритму та сповідальності співаків, які так просто говорять про вічність Любові?”

Професійна культура розгубилася у складності алюзій, всі потребують простоти. Але якої простоти? Так, „трагічний балаганчик” останньої симфонії Д.Шостаковича, баянний „речитатив” в „Апокаліпсисі” С.Губайдуліної – теж прості музичні форми. Можна зазначити, що й музична поп-культура теж має свої пріоритети – „Верку Сердючку” (айн, цвай, драй...) і вишуканий вокал рок-групи „ВВ”. Діалог-взаємодія відбуваються повсякчасно. Верх і Низ інвертуються, але глибинні, етнокультурні засади музикування зберігаються, бо вони і є підставою збереження серединних, перехідних форм.

М.Хайдеггер стверджував, що після 35-річного періоду, що минув після відомих теоретичних дискусій на Давосі, мало що змінилося в теоретичному горизонті аксіології. Головним він вважав, що відбувається натуралізація цінностей, підміна сутності цінностей їх

наявністю в об'єктивному визначенні. Цінності ототожнюються з речами або з їх знаками (у нашому випадку – естрадними формами мізансценування, співу, танцю тощо). Таким чином, аксіоматика цінності є плутанина між цінністю та оцінкою. Можна сказати, що ніхто не подолав бар'єра цієї плутанини, не зміг розібратися в чому ж полягає значення об'єктивного та суб'єктивного контексту цінностей. Вся реальність культуротворення набула цікавої конфігурації в рамках культурологічних імплікацій, які визначаються як діалог та полілог.

Діалог – виникнення двох голосів, їх перегукування, різномовна реальність, яка свідчить про те, що один голос чує інший, а полілог – багатоголоса тканина, поліфонія, де існує більше, ніж два голоси. Тобто дихотомія перетворюється на плуралізм вже постмодерного типу. Яюсь непомітно діалог переростає в полілог, більше того, діалогіка, за В.Біблером, стає полілогікою, або алогічним становленням творчості, яке втрачає будь-які риси логосу або логіки. Зрозуміло, що серединний рівень культури є полілог, багатолога тканина, що поєднує різні інтонації.

М.Бубер міфологізував діалог і уявляв його як певну онтологію, де „Я” і „Ти” є не просто носіями голосів, а носіями онтологічних можливостей буття людини в світі [3]. Можна сказати, що діалогічна філософія сформулювалася як антитеза трансценденталізму. Але сутність полягає в тому, що трансценденталізм із самого початку ніс у собі моністичну свідомість, моністичного суб'єкта, трансцендентального суб'єкта, замість якого приходить множинність суб'єктів, подвоєння суб'єктів та все те, що потім визначають словом „діалог”.

С.Неретіна, яка характеризує діалогічну концепцію М.Бубера, наголошує: „Діалог розуміється ним не як гносеологічна або феноменологічна реальність, для нього це онтологічна реальність, у котрій виникає, існує і розгортається теоретико-пізнавальна сутність питань. Визначення цієї онтологічної реальності є зустріч. Сумісне буття, спрямоване один на одного й існування лише під час взаємодії. Онтологічне визначення філософії М.Бубером пов'язано з релігійними витоками його філософських ідей” [10; 233].

Зрозуміло, що М.Бубер не міг звести діалог до комунікації, він, як прихильник хадисистської релігійної доктрини, виходить із того, що людина може ставитися до іншої людини тоді, коли у неї вже є досвід спілкування з Богом [10]. Тобто Бог є посередником відносин людей. Ця глибинна інтуїція імпліцитно існує як вихідна фундаментальна ознака його онтології. Тобто ми бачимо своєрідну концепцію; її не можна назвати теологією культури, чи теологією діалогу, але сам теологічний аспект має тут велике значення.

Проблема Діалогу провокує проблему Віри. Проблема серединного рівня культури за будь-яким полілогом продукує різні виміри віри. Без віри популярна культура була б не здійсненою. Але якої віри? На це питання ніхто не може дати відповіді. Віри – як надії на досягнення вічних цінностей, які ретранслюються в простеньких куплетних формах. Ця віра більш дієва, ніж іконографія всесвітніх релігій. Недарма рок-музиканти стають містагогами планетарного екранного простору.

Основа „фундаментальної онтології” Діалогу у М.Бубера є буття, редуковане до монологу, діалогу з Богом, який розуміється як єдина можливість, бути – антропологічна, культурна і ін. Його книга „Я і ти” – памфлет, своєрідна реальність розшуку цієї онтології: „Світ для людини складається з двох частин, відносно з подвоєністю висхідних слів, які вона може виголосити. Основні слова суть не одиничні слова, а словесні пари. Одне основне слово – це спів'єднання Я-Ти.

Друге основне слово це єднання Я-Воно; при чому важливо, не змінюючи їх відносин, замінити в ньому Воно на Він або Вона. Тим самим подвійним є й Я людини.

Бо Я вихідного слова Я-Ти відрізняється від вихідного слова Я-Воно. Висхідні слова не позначають дещо, існуючого поза їх світом, але, будучи виголошеними, вони покладають існування” [3; 16]. Ми бачимо, що це певна містифікація, гра-підстановка, де світ розуміється як необхідність „Я” в „Ти”, необхідність в іншому. Все це набуває ознак діалогу, який імпліцитно існує як багатоголосна тканина дискурсу, тобто спонук до спілкування, спонук до того, щоб людина не існувала поодинокі. Трохи раніше Бубер визначив, що

філософія виникла із самотності, але діалог – не самотність, монолог – також не самотність, це є виголошення істини в колі інших, а інші існують поруч [3].

Мабуть ці слова і є тією експліцитно-імпліцитною естетикою мистецького твору або людського творіння загалом, де діалог, спілкування, відносини „Я” і „Ти” є творчість, є творіння. Творіння спільного буття, онтологія співтворчості або культуротворчості. На жаль, теорія мас-медіа, естради, поп-культури не апелює до аксіологічних та діалогічних концепцій. Тоді, як теоретики масової культури давно засвоїли мудрість спільності Я-Ти [3].

Розуміючи культуру середнього рівня як діалог, безкінечну тканину розмов, дискурсу, де онтологічна словесна тканина само здійснення в слові створює своєрідну поетику само здійснення людини новосвропейського зразку, людини новітнього часу, варто інтерпретувати музичну поп-культуру як феномен культурної онтології, діалогу, віри, пошуку вічних цінностей. Без всього цього вона буде виглядати лише технологією продукування поп-смаку.

Ханна Аренд, одна із філософів ХХ століття, говорить, що любов є випаленою порожнечою, випаленою землею між „Я” і „Ти”. Ця випалена порожнеча, цей попіл у ХХ столітті набуває онтологічних ознак творчого самоздійснення, а інколи самоспалення людини. Жоден філософ не пройшов повз цього образу. Отже, всі шукають його по-різному: і М.Бахтін, і М.Бубер, і М.Хайдеггер, і В.Біблер. Всі звертаються до твору, але цей твір описується на різних обріях, на обріях полілогії у Біблера, на обріях роману у М.Бахтіна, де роман як велика книга дорівнює всьому світу як всесвіту у М.Бубера: „Який же досвід отримує людина від „Ти”?”

– Ніякого. Бо Ти не відкривається в досвіді.

– Що ж тоді людина пізнає про Ти?

– Лише все. Бо вона нічого не може пізнати про нього окремо” [3; 21].

„Літературоцентризм”, характерний для християнської культури, стає одним із домінантних образів розбудови світобудівних конструкцій. „Якщо М.Бердяєв і П.Флоренський, – підкреслює С.Неретіна, йшли від загального, то М.Бахтін зосередився на особливому. Культура для Бахтіна онтологічна, здійснюється в глибинах свідомості суб’єкта культури, є засадничим принципом для його постійного внутрішнього самозмінення і вираження себе у витворах-об’єктах. Без творчого акту, без викиду назовні творчої енергії вона існувати не може, збагачує спів-буття буття” [1; 248]. Проте, таке спів-буття як витвір культури, його форма є суто естетичним феноменом. Якщо М.Бубер етизує діалог, то Бахтін – естетизує.

С.Неретіна показує, що і діалогізм Бубера, і діалогізм Бахтіна є онтологічними імплікаціями визначення самого діалогу як мистецького витвору. Будемо казати інакше, – діалог вбирає в себе рефлексію, живу дію спілкування, приховує текст, який існує нібито за кадром. „Бути – означає спілкуватися діалогічно. Коли діалог закінчується – все закінчується. Тому діалог у сутності не може і не повинен закінчитися” [1; 253]. Ця цитата із М.Бахтіна свідчить про те, що буквральність констатації безкінечного діалогу говорить про безкінечність життя, безкінечність буття.

Можна сказати, що естетика Бахтіна більш непередбачена, в ній немає того релігійного топосу або тієї хадисистської інтонації і монологічності, закладеної як єдність „Я” і „Ти” у Бубера, вона драматична, карнавальна, амбівалентна, якщо використовувати термінологію самого М.Бахтіна. В ній відчувається голос іншого і поза знаходження іншого, де є можливість почути голос як подвоєння. Теорія М.Бахтіна є фундаментальною засадою розуміння „поліфонічних” мистецтв – естради, передусім.

В.Біблер ніби виходить із поля онтології теоцентризму Бубера та естетичної онтології Бахтіна, його діалогічна теорія логізується, але це своєрідна гносеологія, що розглядається як плюральність діалогік, які мають свою модальність, певну онтологію [3]. Онтологію множинності логічних інтерпретацій. Це вже близько до постмодерну, але це зовсім не пост модерн. Біблер дає визначення діалогіки, яка у нього стає своєрідним виміром культури. „Діалогіка – це логіка діалогу двох або більше логік. Мається передумовою, що загальне є

множинним і кожна із логік активізує одну із можливостей, безкінечних можливості бути” [2; 255].

В.Біблер перейшов від витвору до логічного конструкту твору як можливості його інтерпретацій. Діалог загострив потребу зустрічі, спілкування, потребу іншого, загострив саме інобуття слова як наявності, як потребу будь-якого „Я”. Отже, поп-культура оцінюється в просторі музичної рефлексії неадекватно: або в зниженому варіанті як вульгаріте – „попса”, або як феномен масової культури доби постмодерну.

Варто зазначити, що Верх і Низ, як антиномії середньовічної культури, зберегли своє конститутивне значення в інституалізованому вимірі так званого „серединного рівня культури”, за В.Прокоф'євим, який адаптує досвід професійної культури, етнокультури, культури аматорської за домінантою архетипів етнокультурного значення.

Інституалізація серединного рівня культури пов'язана з формуванням урбанізованого фольклору, пошуками простоти інтонацій, ліній, форм. Аксиологія поп-культури апелює до вічних родових цінностей, а її діалогізм – до глибинних онтологічних інтуїцій.

Джерельні приписи

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
2. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры / Владимир Соломонович Библер. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
3. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
4. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Гадамер Г.-Г. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
5. Гартман Н. Этика / Н.Гартман. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 708 с.
6. Гумбольдт В.Ф. Избранные труды по языкознанию / В.Ф. Гумбольдт: пер. с нем. – 2. изд. – М.: Прогресс, 2000. – 398 с.
7. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Эрнст Кассирер: пер. с нем. Б.Вимер. – М.: Гардарики, 1998. – 780 с.
8. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 353 с.
9. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993. – С. 5-297.
10. Неретина С. Время культуры / С.Неретина, А.Огурцов. – СПб.: РХГИ, 2000. – 344 с.
11. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – 206 с.
12. Сафрански Р. Хайдеггер / Рюдигер Сафрански. – М.: Серебряные нити, 2002. – 614 с.
13. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Мартин Хайдеггер. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.

Резюме

Здійснено аналіз аксіологічного та діалогічного підходів у контексті реконструкції поп-культури як феномена серединного рівня, що адаптує в собі надбання професійної культури, етнокультури, культури аматорської.

Ключові слова: поп-культура, естрада, аксіологія, діалог.

Summary

In the article the analysis of aksiological is given and dialogic approaches in the context of reconstruction of popular kul'ture as fenomen of middle level which adapts in itself acquisition of professional culture, folk culture, culture amateur.

Key words: popular kul'ture , stage, aksiology, dialog.

КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ СИСТЕМ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Театральний костюм як феномен культуротворчості ще не визначений в просторі культуротворчих досліджень. Увесь потенціал мистецтвознавчих розвідок щодо визначення театрального костюма сконцентрований на історико-культурних реконструкціях адекватності костюма й дії. Зараз акценти зміщуються, стає цікавим побачити ті трансформації, що відбулися в сценографічному просторі театру.

Історико-культурна еволюція театрального костюма, як специфічної практики культури – завдання метакультурного та метахудожнього дослідження. Важливо визначити костюм у просторі презентації театральної події і як певну персоніфікацію ролі, гри, комунікативних відносин глядача й актора. Костюм стає тим ланцюгом ідентифікації, про який говорять Г.Крег, Б.Брехт, С.Ейзенштейн, Л.Курбас і ін.

Актуальність проблеми дослідження полягає у визначенні відмінності образних трансформацій костюма у класичних, некласичних, постнекласичних теоріях акторської гри та театральних реаліях зміни стенографічних практик у просторі культурних метаморфоз ХХ століття. Костюм ще не розглядався в контексті деформації та трансформації театральних систем згідно доктрин здійснення сценічного простору та дії провідних режисерів театру ХХ століття – К.Станіславського, В.Немировича-Данченка, Л.Курбаса, Б.Брехта та ін. Отже, костюм у контексті метаморфоз театрального простору – одна із пріоритетних тем культурології ХХ століття.

Мета дослідження – визначити принципи образних трансформацій театрального костюма в культурі ХХ століття як складову концептуального простору провідних театральних систем.

Театр ХХ століття є верхівкою еволюційних гілок театральних систем. Саме театр ХХ століття наслідуює надзвичайно різні стратегії: просторові, часові, подієві контексти театральних систем, відомі в історії культури. Театр ХХ століття тягнє до тої первинної простоти, що існувала в театрі в контексті театральних систем, які ще не визначаються як інституалізований театральный простір. Тому, можливо, в конспективному вигляді характеризувати еволюційну гілку саме цих театральних систем і визначити в них феномен режисури, який лише в ХХ столітті визначається як над система.

Мольєр і Шекспір були режисерами і акторами. Це синкретична реальність театральної події, де режисер був внутрішнім Актором, тобто провідником акту театральної події, який не ставав над системним, або над театральним діячем, який своїм волевиявленням міг зупинити подію, чи просто не довести її до театральної рампи, як це часто любив робити Лесь Курбас – доведе до генеральної репетиції і знімає виставу. Чому? Тому, що він – генеральний режисер, він той, хто здійснює акт, здійснює певну художню містерію, якщо визначити це середньовічними реаліями простору театру, де лише від нього залежатиме бути чи не бути виставі.

Можна стверджувати, що костюм у контексті еволюції театральних систем посідає досить своєрідне місце: він спочатку не виділяється в окрему реальність театрального простору, існує на правах побутової реалії дії, що визначається в події, тобто мізансценуванні, в подієвості самої театральної гри, яка інтерпретує дію. Костюм є лише атрибутом дії як реальності культурно-історичного факту. Згодом костюм відокремлюється від дії, стає елементом події, але в жодному разі не належить самій театральній системі, не належить ролі. Так, Патрис Пави наголошує, що актори часто одягали костюми, які їм дарували вельмишановні особи: придворні вельможі або король. Пошана цих осіб свідчила про цінність актора у виставі [6]. Така роль костюма, який існував як самодостатній соціальний та позатеатральний феномен, згодом елімінується, костюм з'єднується з роллю, з тою драматургічною лінією, яка визначається у виставі. Але він довго ще існував на правах допоміжної, більше того, не самодостатньої реальності. Самодостатнім костюм є в ХХ

столітті. Лише тоді, коли театральні системи стають гострими, персонально-означеними і, більше того, конфліктно-визначеними.

Психологічний театр К.Станіславського мав свою атрибутику, свій костюм, який наслідував натуралізм мейнінгенського театру, театру герцога Мейнінгенського.

Костюм у В.Мейєрхольда і костюм, який здійснював той же самий принцип образного шоку в опері „Перемога над сонцем” К.Малевиц, – костюм космологічний. Це костюм, який важко відірвати від авангарду, кубізму, від всього того, чим живе століття. Це характерно також і для О.Екстер, Б.Косарева – українського театрального художника і для багатьох ін. [7]. Згодом костюм стає епіцентром театального простору, тобто в певний момент, у певному контексті саме костюм починає грати роль окремо від актора, дії, подій. Все це можна побачити і в творах, які оздоблював О.Головін (його костюми для „Блискавки” Островського); це можна побачити і в творах, які здійснювалися Л.Бакстом для Дягілевських театральних інсталяцій, що мали характер, якщо не синтетичної, то синкретичної події, де танок, балет і разом театралізація простору культури ставала маскою доби.

Костюм стає гострою альтернативою ролі, як певна маска в творах М.Сапунова, його гротескних, інтенсивних реаліях формотворення. Взагалі, об'єднання „Світ мистецтв” у костюм внесло самодостатню естетику стилю модерн, яка інвертує, трансформує ознаки стилю в рамках теургізму, орнаменталізму, віталізму, що живуть своїм окремим життям, яке розгортається як самодостатній естетичний простір.

Важливо зазначити, що в костюм входить не лише одяг, але і грим, зачіски, жестикуляція, вся та поведінка актора на сцені, що створює те, що називаємо феноменом антропоморфного театального простору, тобто простору, який належить актору як провіднику акту або актору – провіднику ролі. Актор і а'ктор мають майже ідентичне фонетичне визначення, але тематично – це різні персонажі. Актор – це драматург, той хто здійснює дію і подію, синкретичний персонаж, який поєднує в собі режисера, актора і протагоніста, якщо користатися персонажами давньогрецького театру. Актор – той, хто здійснює сценічну інтерпретацію ролі. Можна стверджувати, що костюм у контексті еволюції театральних систем – надзвичайно цікава реальність. Почнемо з його самовизначення у прототеатрі.

Віктор Проскуряков пише: „Український театр на початку ХХІ століття залишається найменш дослідженою ділянкою української культури. Це – наслідок того, що театральне мистецтво є комплексним, таким, що увібрало в себе, як складові частини, усі інші види мистецтва. Дослідження одного виду вимагає дослідження усього комплексу і синкретичного дослідження цілісності явищ. Та й роль твору театального мистецтва особлива. Якщо у кожному іншому виді мистецтва, твір існує вже після того, як завершився творчий процес, творіння відокремилася від творця і стало самостійним художнім явищем – твір театального мистецтва існує тільки в момент його творіння і тільки в цей момент може сприйматися [8; 27].

Можна посперечатися з автором – твір театального мистецтва не існує лише тут і зараз, він існує в певному метачасі і метапросторі театального еону, або світу, який належить культурі, культурам, стилям, але для цього потрібен вихований, досвідчений глядач. Можна стверджувати, що передтеатр, або театр, який існує як перед реальність інституалізованого театального простору був синкретичною реальністю. Сам феномен виникнення театру маркується грою. Тою грою, яка набуває своїх, якщо не інституалізованих, то специфічних ознак, що можна визначити як прототеатральні ознаки.

Важливо, що це процес подвоєння світу, знаходження межі (первинної рампи), який не залежить від рівня розвитку інтелекту, не від рівня культури, не від форми соціального розвитку, всі ці ознаки перетворює в реалії гри і створює те, що зветься театральна реальність. „Театральна реальність” – поняття, ширше, ніж „театральний простір”, „театральний час”. Це дещо те, де панує гра. Саме гра дає можливість ідентифікувати той чи інший феномен театру. В.Проскуряков пише: „Феномен гри-дії полягає і в тому, що можна заперечувати майже всі абстрактні поняття: любов, добро, дух, істину, Бога, але гру – не можна. Феномен гри ще й в тому, що визначаючи гру, визнаємо і дух. Тільки з наявністю

духу існування гри стає можливим, мисленим, збагненим. Буття гри підкреслює винятковий характер людини у Всесвіті. Тварини грають і не знають, що вони вже є дещо більше за інші творіння природи. Але, коли люди грають і знають, що грають, це означає люди дещо більші, ніж просто розумна істота, а гра є заняття надрозумовим і наддивовижнішою серед усіх ігор – дій є та, що має назву „театральна” [8; 33].

Цей автор не розподіляє гру і подію, дію і подію. Гра поєднує дію і подію, але дія це натуральний життєвий простір буття, а подія – перевтілення його в сценічних формах. Театр не є лише дія, він є вже перевтіленням; театральний простір починається лише тоді, коли починається перевтілення. Воно може не визначатися, не бути інституалізованим, але воно трансформує дію, переводить її із контексту дієвості у контекст події, тобто сумісного бачення двох суб'єктів театральної гри – того, що грає і того, що сприймає цю гру. Але теж грає, ідентифікує себе з гравцем – актором.

Важливо розпочати похід до театрології ХХ століття з широких прокламацій і сентенцій Гордона Крега, який поєднував у собі продюсера, актора, режисера, педагога; саме він створив дивну метаморфозу театральної інсталяції ХХ століття, як часу, простору або хронотопу початку нового ліцедійського балагану – інтелектуально витончених манер театального співбуття. Як теоретик Г.Крег постулює дивну категорію – „над маріонетка” [4].

З одного боку, – це наслідування платонівського космологічного театру, де всі люди ляльки, а, з іншого, – така лялька, яку вже давно не сіпають Боги за нитки. Адже вона складається з тої ж субстанції: з дерева, каменя, а її одяг – стіна, отой середньовічний образ стіни, образ праматерії, який несе в собі диво світлоносного буття, що є мертвий світ, „натюрморт”, або світ, позбавлення рушійності, артикуляції, гри. Надмаріонетка – повний антипростір, або антитеза будь-якої артистичності і волевиявленню справжнього таланту. Після загибелі Айседори Дункан Г.Крег прилюдно виступає на радіо і віддає пошану його близькій знайомій, яка виражала своїм артистизмом і пластичним танком Театральність космологічного гатунку, Європи і Всесвіту. Він говорив про те, що вона відобразила у танку світ як певний театральний образ і він пише, що, звичайно, театральні костюми переутворюють виконавців. І далі він говорить про те, що можна протиставити цьому диву – танцю А.Дункан. Інший танок, дисциплінований, систему Жака-Дельокроза, протиставити все різноманіття творів? Ні, можна протиставити повністю страждальну субстанцію – ляльку, яка не рухається але, яка є гіперобраз і є надреальність буття танку як архетипу Великої хореї, триединої хореї, з якої від'єдналися танок, поезія, музика [4].

Цікаво, що Г.Крег шукає субстанцію драматургічної гри, він її зве традиційно – „матеріалом”, як і багато інших теоретиків театру. І він її знаходить поза свідомістю, поза всім тим, що пов'язано з особистістю.

Г.Крег, як один із перших реформаторів театру ХХ століття, мав величезний вплив на всіх режисерів, навіть К.Станіславського, В.Мейерхольда, Б.Брехта, А.Арто. Всі бачили за його спиною тінь маріонетки, вічного спокуслого пам'ятника жесту і не рушійного спокою – того театального руху, який здійснюється символічно. Костюм тут існує імпліцитно як глибинний простір ідентифікації, як той матеріал, про який свідчить Крег: камінь, дерево, полотно. Щоб розглянути деякі театральні системи або режисерські образи театру, які блискуче описують К.Станіславський, В.Мейерхольд, П.Брук, потрібно підійти до епілогу театального драматургічного простру ХХ століття. Цей епілог виник у надзвичайно гострому і експресивному театрі жорстокості Антонена Арто. Антонен Арто теж, як і Г.Крег, захоплювався східним театром, статурністю жесту. В його міфологемі „тіла без органів”, як сугестивній аурі театального простору, визначаються тілесні імплікації як театральна тілесність (антропоморфна реальність), що стала сугестією, комунікативним жестом, волевиявленням, драмою самотнього і разом колективного тіла, що утворює мізансцену, утворює те, що Арто визначає як жорстокість [1].

А.Арто наголошує: „В наших уявленнях про життя винна епоха, де ніщо до життя близько не підходить. Цей мученицький розрив підводить до того, що речі починають здійснювати помсту за себе. Поезія відходить від нас, і нам вже не під силу розпізнати її в

оточуючих явищах, тоді вона раптом починає пробиватись із дна земного світу. Чи навряд будь-коли можна побачити стільки злочину, бездумної надлишковості котрих можна пояснити нашим безсиллям перед життям. Театр створений для того, щоб повернути до життя наші задавлені бажання; дивна жорстока поезія виявляє себе в ексцентричних діях, але відхилення від життєвої норми, говорять про те, що життєва енергія ніколи не закінчується і достатньо лише дати їй вірне спрямування” [1; 99].

Його блискучий опус – порівняння театру з чумою є неперевершеним. Якщо людина виживе, то стане іншою. А розуміння театру як випробування на людяність є одним із важливих обріїв театральності ХХ століття.

Костюму не знаходиться місця в цих величезних обріях реальності, але костюм ідентифікується з тілом. Тілом як таким, тілом – космологічним, пластичним. Тілом, яке стає не надмаріонеткою, не лялькою, а жестуально зазначеною початковою енергією, що єднає душі на дотик, губить розум усіх тих, хто мусить бути з’єднаним.

А.Арто пише: „Останній, хто залишається в живих, втрачає голову від відчаю: син, перед тим слухняний і благородний, вбиває свого батька; людина стримана обезчещує свого найближчого, сластолюбивий стає непорочним. Скупий викидає з вікна своє золото. Войовничий герой підпалює місто, яке колись його рятувало, жертвує своїм життям. Франт одягає на себе одяг і йде гуляти на бойню. Думка про безконтрольність або близькість смерті сама по собі не достатня, щоб пояснити такі безглузді і немотивовані вчинки людей, вона і не мається на увазі, що смерть може дечому покласти край” [1; 114].

Можна стверджувати, що образи, які спокушають Арто до створення своєрідного театру – театру близькодії, театру енергетичного – мають свою режисуру. Це режисура архетипових артефактів, які він знаходить у східних системах театру. Ця експресивність і східна сталість, виразність маски маріонетки, пластичність мізансцени і разом антипсихологізм стають тим тлом, на якому повинна діяти лялька-ліцедій, діяти актор, який має одяг, костюм, що свідчить про те, що його костюм – посередник між ним і іншими, глядачами. Костюм є шляхом ідентифікації, збуджує серця і спонукає до бачення високого і низького, краси і безумства [1].

Якщо звернемось до опусу Станіславського „Робота актора над собою”, то помітимо, він починається з промови і свідчить, наскільки промова твору відрізняється від промови людини, яка існує в побутовому просторі. Дискурс театральної, сценічної промови, і інший дискурс – промова в побуті, в житті, завжди говорять те, що потрібно, що хочеться сказати заради будь-якої мети, завдання, необхідності, за ради справжності, продуктивного і доцільного словесного дійства. „На сцені зовсім інакше. Там ми говоримо чужий текст, котрий дає нам автор. Часто не той, котрий потрібен і котрий несе справжні почуття. На сцені нас примушують говорити не про те, що ми справді бачимо, відчуваємо, мислимо, а про те, що бачать, відчувають, думають ті обличчя, що відображаємо. В житті ми вміємо правильно слухати тому, що нам це цікаво або потрібно. На сцені в більшості випадків лише стаємо такими, що слухаємо, у нас немає практичної необхідності вникати, входити в чужі думки і сприймати чужі слова партнера і ролі. Ми вимушені це робити, але часто таке насильство закінчується штампом” [9; 63]. Тобто бачимо, що домінує не пластика, не тілесні аплікації, не пантоміма, не хорея, а вербальний дискурс. Це основа драматургії класичного театру. Отже, щоб дисциплінувати вербальний дискурс потрібно його ввести в простір ритму, темпу сценічної дії, а для цього потрібен метроном. Метроном – образ вимірювання часу, який починає створювати метрику можливих подій, а ця метрика визначається різними системами, різними метрономами. Станіславський у своєму творі презентує їх декілька, і людина живе в різних метричних системах, різних тональних і разом атональних вимірах [9]. Все поєднує ритм. „Ритм є кількісне відношення довжини звучання і руху у ставленні до довжини, прийнятою за одиницю в певному темпі і розмірі. Розмір є те, що повторюється або має передумовою повтор, сума однакових довжин, умовно прийнятих за одиницю, що відмічається зусиллям одної із одиниць” [9; 130].

Цікаво, що якщо проблема костюма імпліцитно визначена як „тіло Театру” в системі

Антонена Арто, він усувається тілом – космологізованою пластикою жесту, сугестії, то в системі К.Станіславського він усувається фоноцентризмом артикуляції, промови (метрономом як звучачою матерією „звучання” часу). Психологічний театр намагається позбутися пантоміми і акцентує роль актора, який є епіцентром само здійснення гри. Елементаризм, розшук елементарної одиниці дії і події, захоплював усіх режисерів, а також художників театру ХХ століття, але починаючи від творів „Лінія і точка на площині” В.Кандинського, „Іконостасу” П.Флоренського і до цікавої розвідки, яку здійснив Казимир Малевич у своєму „Супрематизмі” (аналог супрематизму в костюмі у Малевича – його ескізній роботі для опери „Перемога над сонцем”) свідчить, що костюм не стає тим епіцентром, яким він мусить стати в ХХ столітті.

Театральний костюм існує за кадром, він лише допомагає здійснити ідентифікацію „Я” і „Ти”, за М.Бубером, у грі. І лише В.Мейєрхольд говорить, що костюм треба одягати з першої репетиції. Не просто говорити слова і вчити роль і одягти костюм перед виходом на сцену, а вже з самого початку бути іншим, здійснювати інше буття.

Система пантоміми, колективної маріонетки, якщо її так можна назвати, у В.Мейєрхольда відрізняється від біомеханіки Б.Брехта, від „одивненого” образу В.Шкловського тим, що тут виникає життя антропоморфного простору як тотальності пластики, яка стає мізансценою. Цікаво, що якщо вдатися в певні ілюзії, то В.Мейєрхольд, як теоретик, як людина, досвідчена в театральних системах, у своїх лекціях подає досить цікаво сам дискурс свого лекційного повідомлення. На цих лекціях він визначає текст як короткі теоретичні нотатки; далі надається сценограма, (стенографічний запис лекції) і запис слухача – бачення цієї лекції з аудиторії, що існує поза лекційною рампою [5]. Тобто три голоси або три дискурси в одному просторі театального виміру буття свідчать про поліфонію того монологу, або полілогу лекції, який визначається як сценічна тканина.

Ця метаморфоза лекційної тканини промови режисера досить цікава. Автор говорить про мистецтво сцени, про мистецтва статичні і динамічні. Говорить про те, як в театрі поєднуються різні види мистецтв. Говорить про те, що таке режисер, драматург, актор. Говорить про мистецтво актора, режисера і драматурга. Сценічне мистецтво відрізняється від театру, як такого. Сама сценічна реальність ширше театру, і, навпаки, театр ширше, ніж сцена, сценічна реальність. У цих діалектичних можливостях інтерпретації театру він намагається побудувати сходження вгору, вниз, структурувати той образ, який визначає як театральна реальність.

„Домовимось говорити спочатку про театр, театральне мистецтво взагалі. В театрі зведені до одного органічного цілого низка інших мистецтв. Хоча театр – мистецтво цілком самостійне, в той же час він є нібито конгломератом інших мистецтв. Тому передусім слід відмітити, що театральне мистецтво більш складне, ніж усі інші мистецтва. Що ж в мистецтві театру злило? Мистецтво драматурга, мистецтво слова, мистецтво режисера, мистецтво музиканта, мистецтво актора. Перед нами в театрі мистецтво слова, звука, пластики. Елемент пластики входить сюди разом із мистецтвом художника-декоратора. Актор дає сцені не лише звук людського голосу, але і мистецтво жесту. Метою, завданням театру є намагання звести до органічного цілого всі ці елементи” [5; 317]. Ми бачимо зворотній хід тому, як синкретична хорея розпалася на відокремлені види мистецтв; у театрі вони єднаються в синтетичний комплекс.

Як це суперечить визначенню гри актора у К.Станіславського, коли актор повинен говорити чужу промову. Варто згадати, що у Платона актор вільний лише тоді, коли він грає. Гра є маркером волі і маркером театральності як космологічності величезного театру, тої архітектури, тої світобудови, в якій людина стає творцем.

П.Брук говорить про величезну тайну театру, яку не можна розгадати. Ця таємність не визначається архітектурними спорудами, стилями, системами. Вона існує в самому жесті, в єднанні з іншим. І це єднання з іншим як магічно-містичний акт характеризує священний театр – ту верхівку осягнення абсолюту, яка свідчить про те, що людина перекоковує через низ і тягнеться до верху.

Маркером метаморфоз верху та низу Театру стає костюм. Знову виникає той ідентифікатор, той шлях єднання всіх витоків, подій і всіх здійснень, які не передбачаються. „Театр як такий – це маленький світ, але він легко може перетвориться із маленького в нікчемний. Він настільки не схожий на навколишнє життя, що його легко взагалі не побачити. З іншого боку, хоча все змінюється і нам все рідше приходится жити в маленьких містах, а все частіше в нескінченних мегаполісах, театр залишається минулим, таким, яким він є. Список діючих осіб у п'єсі не змінюється. Театр звужує життя, він звужує його у багатьох відносинах. Важко побачити перед собою в житті одну мету. В театрі одна мета – ясна і єдина. З першої репетиції вона завжди в полі зору і при тому не так віддалена, в досягненні її приймають майже всі” [2; 397]. Театр стає генеральним простором, репетицією майбутнього. У виставі майбутнє переноситься в теперішнє і відживає вік раніше, ніж воно народжується в дійсності. І цьому сприяє маркер ідентичності часового і просторового, комунікативного простору в театрі – костюм.

Ми здійснили невеличку розвідку щодо визначення комунікативних, естетичних, мистецьких функцій костюма в театрі в контексті зазначених театральних систем. Ми побачили фоноцентризм К.Станіславського, темпоритм, який задає ритм театального часу, жестуальну свободу актора як актора, як режисера і разом театального діяча у В.Мейєрхольда. Театр і Режисер із великої літери створюють одну систему всесвіту. Синкретизм режисера і актора, діяча – актора в театрі, театральність костюма, натуралізм і разом символізм, дисциплінарні практики сценоведення театру і костюма свідчить про те, що перед нами розгортається те, що Г.Крег визначив як пошуки матеріалу. Він заперечував, що людина може бути таким матеріалом. Цей матеріал П.Брук визначає як пустий простір. А.Арто – як „тіло без органів”. Адже за всіма дефініціями ховаються ті ж самі імплікації: тілесні, культурні, драматургічні, сценічні.

Джерельні приписи

1. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
2. Брук П. Пустое пространство / Питер Брук. – М.: Лит. обозр., 2004. – 468 с.
3. Костина Е.М. Художники сцены русского театра XX века / Е.М. Костина. – М.: Русское слово, 2002. – 416 с.
4. Крэг Э. Воспоминания. Статьи. Письма / Э.Крэг. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
5. Мейерхольд Вс. Лекции 1918-1919 / Вс. Мейерхольд // Искусство режиссуры. XX век. – М.: Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 315-403.
6. Пави П. Словарь театра / П.Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Павлова П. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото / Т.Павлова, В.Чечик. – К.: Родовід, 2009. – 288 с.
8. Проскуряков В.І. Архітектура українського театру / В.І. Проскуряков. – Львів: Львівська Політехніка, 2004. – 584 с.
9. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Часть 2. / К.С. Станиславский // Искусство режиссуры. XX век. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – С. 11-294.

Резюме

Театральний костюм вивчається в контексті авторських систем режисури XX століття. Костюм визначається як епіцентр формотворення, антропоморфний простір сценографії. Надається характеристика стильових вимірів театального костюма.

Ключові слова: костюм, театр, сценографія, мізансцена.

Summary

A theatrical suit is studied in the context of the author systems of direction of XX age. A suit is determined as an epicentre of formcreation, anthropomorphous space of stagegraph. Description of the stylish measurings of theatrical suit is given.

Key words: suit, theater, stagegraph, staging.

**ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ У СФЕРІ
МИСТЕЦТВА****ФОРТЕПІАННОГО**

На початку ХХ століття мистецтво намагалося пройти такі різні етапи естетичної самореалізації, як символізм, імажинізм, футуризм, абстракціонізм. „Нині маємо не так контамінацію, тобто поєднання, як механічну амальгаму класичної традиції і модних інновацій, елітарного модернізму і масового популярного постмодернізму та різних еклектичних стилів” [10]. У зв’язку з цим актуальним є питання еволюції вітчизняної художньої культури та ролі музичної культури в контексті стратегічних завдань розвитку національних культурних традицій.

Дослідження процесу взаємодії культур передбачає визначення поняття „культура”. Західні культурологи розглядають феномен культури переважно в соціально-етнографічному значенні, з точки зору соціальної і культурної антропології, соціології, етнопсихолінгвістики (М.Вебер, Е.Кассіерер, К.Леві-Стросс, А.Тойнбі, Д.Браун, С.Адлер).

У рамках культурно-історичної школи працювали вчені багатьох країн світу. Загальним для них було виокремлення існуючих причинно взаємопов’язаних та внутрішньо значимих соціальних чинників, що відрізняються від усіх змішаних культурних утворень та малих культурних систем, а також від держави, нації, політичних, релігійних, расових, етнічних та інших соціальних груп. Ці культурні надсистеми чи цивілізації визначають життя, організацію та функції малих груп і культурних систем, менталітет й поведінку індивідів, більшість історичних процесів і тенденцій.

Сучасне українське мистецтво аналізується в контексті гуманістичної концепції виховання [2; 114-124]. Відзначаються суперечності процесу виховання в межах масової свідомості, що призводять до гальмування активності і розвитку творчого потенціалу суб’єкта соціальної дії, і як наслідок – до декларативності і практичної неперспективності виховної системи.

Визначальною особливістю української музичної школи (починаючи з ХІХ століття) є розвиток національної специфіки шляхом розповсюдження українського фольклору та народних джерел (духовна музика). Ця тенденція виявляється, починаючи з другої половини ХVІІІ ст., у піснi-романсі, духовній музиці, інструментальних творах на народній основі. Зазначимо, що фортепіанне мистецтво посідало особливе місце у мистецькій культурі Європи. Це головний музичний інструмент не тільки в побуті, а й свідомості, мисленні. Майже всі європейські музично-стильові новації зароджувалися у надрах саме фортепіанної культури. Наукове осмислення піаністичних явищ, здійснене В.Сирятським, є внеском у теорію музичного мистецтва [15].

Необхідно відзначити значення М.Лисенка у розвитку вітчизняного фортепіанного мистецтва. У період становлення піаністичної культури в Україні, коли твори музикантів-аматорів являли переважно варіації на теми народних пісень чи танців або фантазії з популярних мелодій італійських опер, Лисенко став першим композитором, що поставив за мету створити національний концертний репертуар високого художнього та професійного рівня. Прагнучи „вивести українську національність із хуторянської обстановки на широкий європейський шлях” і не маючи на вітчизняному ґрунті своїх попередників, він орієнтувався на досягнення західноєвропейського фортепіанного мистецтва. Значну роль у становленні національної фортепіанної школи відіграла педагогічна діяльність Лисенка у різних навчальних закладах Києва. Аналіз його репертуарних зошитів, що збереглися у будинку-музеї композитора, свідчить про те, що виховання професійного музиканта Лисенка не відбулось без вивчення фортепіанної спадщини Шопена, репрезентованої в його педагогічному репертуарі у

повному обсязі – від мініатюр до найскладніших драматичних поем. Музика польського композитора у виконанні учнів Лисенка звучала на вечорах, що привертали увагу громадськості і набували значення культурної події. Опанування творів Ф.Шопена Лисенко розглядав як важливий етап у становленні піаніста [11].

Звернемо увагу на розвідку Т.Куржеви, присвячену дослідженню проблеми взаємовпливу національних культурних традицій – виконавської, педагогічної, методичної та організаторської діяльності польських піаністів у Львові, їх внеску в сучасну львівську піаністичну школу [8]. У дослідженні здійснено періодизацію фортепіанної концертної практики Львова, окреслено особливості концертного життя і організації гастрольних виступів виконавців на фортепіано у Львові та діяльності львівських піаністів-поляків за кордоном, конкретизовано методичні, педагогічні, виконавські відмінності шкіл Ф.Шопена: К.Мікулі, Т.Лешетицького, В.Курца, О.Міхаловського, як провідних у діяльності польських піаністів у Львові; їх поєднання і впливи інших шкіл сформували персоналії провідних польських піаністів – представників цих шкіл. В роботі окреслено етапи процесу формування професійної фортепіанної педагогіки у Львові на прикладі діяльності вищих освітніх закладів та мережі музичних шкіл, підсумовано здобутки польських піаністів у складі львівської фортепіанної школи, їх внесок у розвиток галицької музичної культури, формування львівського піанізму та міжнародне значення.

У дослідженні Л.Садової простежується вплив фортепіанної школи Вілема Курца на розвиток львівської піаністики [13]. Дисертацію присвячено науковому дослідженню фортепіанної школи В.Курца як сукупності результатів діяльності та системи переконань самого В.Курца і його найвидатніших учнів, розкриттю виконавсько-методичних засад цієї школи, їх ролі у формуванні львівської піаністики, подано визначення поняттю „львівська фортепіанна школа”, досліджено засади фортепіанної педагогіки В.Курца, виконавсько-педагогічні принципи його учнів: Е.Штоєрмана, І.Штепанової-Курцової, В.Барвінського, Р.Савицького.

Дослідником виявлено тенденції розвитку методичних принципів В.Курца у фортепіанній педагогіці, простежено втілення естетично-виконавських принципів його школи у творчості чеських піаністів Р.Фіркушного та П.Штепана. При цьому розкрито роль школи у розвитку західноукраїнського фортепіанного мистецтва на основі аналізу засад музично-виконавської естетики й педагогічної діяльності В.Барвінського, Р.Савицького, прослідковано розвиток основних принципів школи В.Курца в українській фортепіанній педагогіці на основі аналізу методичних посібників Р.Савицького, Д.Герасимович.

У роботі В.Щепакіна проаналізовано вплив чеських музикантів на розвиток музичної культури України кінця XVIII – початку XX ст. і професійної музичної освіти, інструментального виконавства, концертного життя. Дослідником розглянуто специфіку заснування інструментальних педагогічно-виконавських шкіл у регіонах України. Уперше комплексно досліджено чесько-українські музичні зв'язки в Україні дореволюційних часів, висвітлено процес розвитку чесько-українських музичних стосунків як цілісне історико-культурне явище, що є частиною загальнокультурного процесу в Україні кінця XVIII – початку XX ст. та проаналізовано українську музичну культуру зазначеного періоду, її значення в міжнаціональних контактах [16].

Однією з ключових і водночас нерозв'язних, „вічних” проблем музичного виконавства є стосунки інтерпретатора з композиторським текстом. У XX ст. ця проблема стала предметом досліджень мистецтвознавців та філософів, але зародилася вона значно раніше – відтоді, коли у європейській музиці з'явився нотний запис. У XX ст., коли точність прочитання авторського нотного тексту стала для піаністів одним із критеріїв фаховості в інтерпретації, музикознавці звернули увагу і на особливості запису творів Ліста. Цим питанням зайнялися редактори фортепіанної музики – І.Селени, З.Гардоньї, Я.Мільдтейн.

У дослідженні Ю.Зільбермана [4] аналізується період учнівства та початку творчої діяльності видатного піаніста В.Горовиця в історико-музичному контексті. Виявлено

впливовість традицій, що склалися у музичних закладах Києва (музичному училищі та консерваторії) на формування особистості й виконавської індивідуальності В.Горовиця. Розглянуто і науково інтерпретовано репертуар, яким оволодів В.Горовиць-учень і молодий виконавець у київський період його біографії. Досліджено культурне середовище Києва кінця XIX – початку XX ст. – центру культурного регіону – як фактора, що формує особистість, художні пріоритети, музичний професіоналізм, риси виконавського стилю.

У розвитку культурологічних положень автор спирається на праці І.Гердера, А.Тойнбі, М.Бубера, Д.Антоновича, М.Грушевського, Л.Левчук, М.Поповича, Б.Єрасова, Е.Маркаряна, О.Радугіна та ін. Дослідник обґрунтовує висновок про те, що у київський період В.Горовиця інтенсивно проходили процеси культурного структурування й професіоналізації регіону, які, зокрема, відбувалися й в усіх сферах музичного мистецтва. Творчі досягнення його діячів – композиторів, виконавців, педагогів, музикознавців уже тоді свідчили про наявність творчого потенціалу у культурному просторі регіону. Особливості київського культурного середовища даного періоду дозволяють позначити вектори, що прокладаються до біографії юного Горовиця, засад його особистісного й творчого формування.

Відзначимо, що впродовж останніх десятиліть музичні досягнення й відкриття, зроблені композиторами у 1980-1990-ті роки, засвідчують величезний творчий потенціал фортепіанного мистецтва в контексті художньої культури України, здатного до адекватного відображення реалій та духовних сутностей сучасного світу. Воно становить національне надбання України й може послужити творчим джерелом, яке стимулює подальший розвиток українського фортепіанного мистецтва у XXI столітті.

У роботі М.Севериної висвітлені художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст. [14]. Досліджено проблему збереження та переосмислення художньо-світоглядних традицій у творчості українських композиторів даного періоду. Проаналізовано поняття „художньо-світоглядні традиції”, розглянуто історико-культурологічні передумови становлення художньо-світоглядних традицій та їх існування в композиторській творчості в аспекті дискурсу модернізму-постмодернізму. Розкрито значення індивідуального композиторського стилю та музичного полістилізму. Визначено перспективи розвитку творчості сучасних українських композиторів (у контексті традицій) для розвитку музичної культури.

У дослідженнях Ю.Богуцького піднімаються питання самоорганізації культури, що розглядаються з позиції філософського світогляду [3]. Самоорганізація культури є важливим ціннісно-нормативним аспектом соціокультурної організації співтовариств та їх сегментів, що закладають світоглядні, ідейні і моральні основи для соціальної консолідації, регуляції, комунікації й відтворення людства в усіх її вимірах (особистість, родина, колектив, громадські організації, товариства тощо). Емпіричні форми самоорганізації культури виявляються, перш за все, у методах культурної та соціальної регуляції суспільства, охарактеризованій в діяльності регулятивних інститутів (політичних, правових, релігійних та ін.), а також системі звичаїв, соціокультурних стандартів, стратифікаційних способів життя, типології світогляду, нормативних „культурних текстах” тощо. Самоорганізація культури пов’язана з метою людини в її колективній життєдіяльності, а різні типи самоорганізації культури можуть класифікуватися за детермінуючим їх цільовим та ціннісним підґрунтям.

У роботі Н.Волошко [5] висвітлені колізії розвитку сучасної вітчизняної культури, що призвели її до переосмислення системи цінностей, які лежать в її основі, через зміну культурно-історичних орієнтирів нової світової цивілізації на початку III тисячоліття. На думку автора, ідея свободи, як одна з вихідних цінностей західної культури, набуває нового звучання у сьогоденній культурній ситуації.

На думку автора, мистецтво виявилось тим середовищем, де раніше, ніж в інших формах світобачення, виникла тенденція до цілісного погляду на світ, сформувалося неприйняття диктату всепроникаючої раціональності, властивої Новому часу. Саме в мистецтві стало

можливим співіснування різних позицій, цінностей, що втілювалися в плюралізмі художніх методів, маргінальності жанрів, нівелюванні стилів. Тому мистецтво розглядається як модель неповторності буття, що творчо представляє чуттєве збагнення світу.

Музична спадщина Б.Лятошинського є золотим фондом української музики [9]. Лятошинський вважається найвпливовішим діячем української музичної культури епохи. Він виховав генерацію нинішніх українських композиторів: М.Дремлюгу, В.Гомоляку, О.Андреева, Г.Жуковського, Г.Майбороду і П.Майбороду, В. Кирейка, А. Филипенка, С.Жданова, А.Коломийця, О.Зноско-Боровського, Л.Левитова, В.Рождественського, Л.Грабовського та ін.[6].

Фортепіанне мистецтво формує сукупність почуттів та ідей, комплексно впливає на розум і серце людини, внутрішню гармонію особистості, сприяючи становленню позитивних якостей, потребу сприймати та створювати прекрасне [7].

На сучасному етапі розвитку комп'ютерних технологій істотно розширюються можливості поширення української музичної культури. При цьому важливо враховувати механізми культурної самоідентифікації - психологічні процеси, що відбуваються з індивідом і допомагають становленню особистості, її розвитку, пізнанню, взаємодії з іншими.

Усвідомленню культурної самоідентифікації, на наш погляд, може сприяти фортепіанне мистецтво, що допомагає розумінню приналежності до конкретної культури (етнічної, соціальної, професійної) [12; 21-24].

Розвиток української художньої культури в контексті світової художньо-освітньої парадигми, пов'язаний з певними особливостями українського народу: антропоцентризмом, емоційністю, духовністю. Проблема формування національної самосвідомості актуалізує значення художньої культури й музичної освіти, пов'язаних із етнічними витоками. У зв'язку з цим актуальності набуває проблема культурологічного аналізу мистецькознавчих досягнень нації, суспільства як у далекому минулому, так і новітньої доби [1].

Соціокультурне завдання полягає в тому, щоб не тільки зберегти національну художньо-культурну спадщину, що пройшла тривалий та прогресивний шлях еволюції, але й актуалізувати її, тобто перетворити на ключовий чинник у музичній освіті й вихованні молоді, формуванні духовного потенціалу українського суспільства. Провідну роль у виконанні цих завдань відіграє фахова підготовка педагогів – музикантів. У процесі засвоєння вітчизняної художньої культури особистість закріплює культурологічні знання, перетворює їх у норми і принципи діяльності.

Джерельні приписи

1. Безклубенко С.Д. Етнокультурологія. Критичний аналіз теоретичних та методичних засад / С.Д. Безклубенко. – К., 2002. – 287 с.
2. Бітаєв В.А. Антропоцентричні аспекти історичного розвитку духовної суцільності людського буття / В.А. Бітаєв // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. – К.: ДАКККіМ, 1998. – Вип. 2. – Ч. I. – С. 114-124
3. Богуцький Ю.П. Культурогенез як філософсько-історичний феномен: автореф. дис... канд. філософ. наук: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Ю.П. Богуцький. – К., 2000. – 18 с.
4. Володимир Горовиць в культурному середовищі Києва кінця XIX – початку XX століття: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Ю.А. Зільберман. – К., 2004. – 17 с.
5. Волошко Н.В. Романтична концепція свободи як естетичного феномену та її історична доля: автореф. дис... канд. філософ. наук.: спец. 09.00.08 / Н.В. Волошко. – К., 2004. – 16 с.
6. Горюхіна Н. Симфонізм Л. Ревуцького / Н.Горюхіна. – К., 1965. – С. 4-5.
7. Долгая Н. Мистецтво як засіб духовного становлення особистості / Н.Долгая // Рідна школа. – 2002. – № 2. – С. 27-28

8. Кружева Т.І. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Т.І. Кружева. – Л., 2006. – 17 с.

9. Копиця М. Симфонізм Б.Лятошинського: епоха, колізії, драматургія / М.Копиця. – К., 1990. – С. 34-36.

10. Марченко О.А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття: автореф. дис... канд. філософ. наук: спец. 09.00.12 / О.А. Марченко. – Х., 2003. – 20 с.

11. М.Лисенко і Ф.Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків: автореф. дис. канд. мистецтвознав. [Електронний ресурс]

12. Петрецька О.В. Поняття культурної самоідентифікації етнічних груп / О.В. Петрецька // Вісник АПСВ ФПУ. – 2007. – С. 27-28

13. Садова Л.І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Л.І. Садова. – Л., 2007. – 20 с.

14. Северинова М.Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / М.Ю. Северинова. – К., 2002. – 20 с.

15. Сирітський В.О. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / В.О. Сирітський. – К., 2001. – 19 с.

16. Щепакін В.М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст.: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / В.М. Щепакін. – Х., 2001. – 20 с.

Резюме

Розглядаються особливості української фортепіанної школи кінця XIX – початку XX століття на прикладі спеціальної літератури.

Ключові слова: фортепіанна школа, художня культура, Україна.

Summary

The features of Ukrainian fortepiannoy school of end of XIX – of beginning of XX age are examined on the example of the special literature.

Key words: fortepianna school, artistic culture, Ukraine.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Афоніна О.С. – старший викладач кафедри музикології національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Белофастова Т.Ю. – кандидат педагогічних наук, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Бойко О.С. – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Борейко Г.Д. – старший викладач кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету.

Видрич О.А. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Водяпіна О.В. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Вольвачева Н.М. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Вороніна О. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Виткалов С.В. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Гасєвська Т.І. – кандидат історичних наук, завідувач відділу науково-творчих досліджень із теорії та історії культури Інституту культурології Академії мистецтв України.

Горенко А.І. – кандидат мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу культури Національного науково-дослідного інституту українознавства НАНУ.

Граб О.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

Грипич С.Н. – доцент кафедри, директор наукової бібліотеки Рівненського державного гуманітарного університету.

Дячук В.П. – кандидат культурології, професор, проректор із творчих питань Київського національного університету культури і мистецтв.

Ігнатова Л.П. – кандидат мистецтвознавства, доцент Волинського національного університету ім. Лесі Українки, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Калітієвська О.Ю. – здобувач Харківської державної академії культури.

Кікоть А.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Харківської державної академії культури.

Кравченко О.В. – кандидат історичних наук, доцент, декан факультету культурології, докторант Харківської державної академії культури.

Князева Т.М. – доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, доцент ПДТУ (м.Маріуполь).

Леонова С.С. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Лучанська В.В. – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Оборська С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Олійник О.С. – кандидат культурології, старший науковий співробітник Інституту культурології Академії мистецтв України.

Островська М.Г. – старший викладач кафедри музикознавства ПДТУ (м.Маріуполь).

Пашкевич М.Ю. – старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв.

Плахотнюк В.Г. – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Прядко Ю. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Рибалко Т.А. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Руденко С.Б. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Свистун А.О. – викладач кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін Миколаївського факультету Київського національного університету культури і мистецтв.

Сілко Г.Г. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Сливка Г.Р. – старший науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень із теорії та історії культури Інституту культурології Академії мистецтв України.

Смирна Л.В. – доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу міжнародних наукових зв'язків Академії мистецтв України, науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва.

Супрун В.А. – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Суржина С. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Турчин Т.М. – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова.

Ущипівська О.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Фурдичко О.А. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Шевчук Д.М. – кандидат філософських наук, доцент Національного університету „Острозька академія”.

Шевчук К.С. – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії Рівненського державного гуманітарного університету.

Шестопалова Ю.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

Школьна О.В. – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор із наукової роботи Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.Бойчука, докторант Львівської національної академії мистецтв.

Щедрин А.Г. – доктор культурології, доцент Харківської державної академії культури.