

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

**КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО
У СУЧАСНОМУ СВІТІ**

Наукові записки КНУКіМ

ВИПУСК 15

Київ
Видавничий центр КНУКіМ
2014

Культура і мистецтво у сучасному світі:

Наукові записки КНУКіМ. Випуск 15 / Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2014. – 148 с.

У збірнику висвітлюються актуальні питання теорії та історії української і світової культури, теоретичні та творчі проблеми розвитку мистецтва у сучасних умовах.

Рекомендовано до друку Головною Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв (Протокол №14 від 15 травня 2014 р.)

Редакційна колегія:

Поплавський М. М.	голова редакційної колегії, доктор педагогічних наук, професор
Долбенко Т. О.	доктор культурології, професор
Безклубенко С. Д.	доктор філософських наук, професор
Деменко Б. В.	доктор мистецтвознавства, професор
Пархоменко Т. С.	доктор філософських наук, професор
Гурбанська А. І.	доктор філологічних наук, професор
Михайлова Р. Д.	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України
Фадєєва К. В.	доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія ім. П.І. Чайковського
Іваницький А. І.	доктор мистецтвознавства, професор, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України
Троєльнікова Л. О.	доктор мистецтвознавства, професор, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва
Оборська С. В.	кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар).

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Чигоріна, 14, к. 6, Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ, тел. 528–22–63.

Постановою Президії ВАК України від 31.05.2011 № 1–05/5 збірник затверджений як наукове фахове видання України, в якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук (перелік № 1).

Державним комітетом телебачення і радіомовлення України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 7950 серія КВ від 06.10.2003 р.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

Василевська Т. Е. ІНСТИТУЦІОНАЛЬНА ПІДТРИМКА ЕТИКИ ДЕРЖАВНИХ СЛУЖБОВЦІВ.....	6
Гончарова О. М. МУЗЕЙНИЙ ТОПОС ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ.....	13
Гурбанська А. І. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА БЛИЗНЕЦЯ.....	20
Джой Чидінма Отуоньє СОЦІАЛЬНО-ПРАВОВА БАЗА СТАНОВЛЕННЯ НІГЕРІЙСЬКОЇ НАЦІЇ І ДЕРЖАВИ.....	26
Зараховський О. Є. КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЧЕРКАЩИНИ ЯК ТУРИСТИЧНИЙ РЕСУРС: НАУКОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ПУБЛІКАЦІЙ.....	35
Ключко Ю. М. МІСЯ СУЧАСНОГО МУЗЕЮ У КОНТЕКСТІ ОСВІТНІХ ПРОБЛЕМ.....	43
Морозов А. Ю. ПРОБЛЕМА ІНТУЇЦІЇ У «ВІЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ».....	49
Оборська С. В. ПОДІСВИЙ МЕНЕДЖМЕНТ У МИСТЕЦТВІ.....	57
Петрова І. В. КУЛЬТУРА Й ДОЗВІЛЛЯ У ПРАЦЯХ СВЯТОГО АВГУСТИНА: ДИХОТОМІЯ ЗЕМНОГО Й НЕБЕСНОГО.....	64
Поліщук Л. О. АНИМАЦІЯ В ДІЯЛЬНОСТІ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ.....	71
Поплавська А. В. МІФОЛОГІЗАЦІЯ ГОСТЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ.....	77
Рик С. М. ДУХОВНИЙ ВИМІР ЕТИКО-ПРАВОВОГО ДИСКУРСУ.....	84
Скаченко О. О. ДІЯЛЬНІСТЬ НАУКОВОЇ БІБЛОТЕКИ КНУКІМ ЯК МЕТОДИЧНОГО ЦЕНТРУ.....	90
Тадля О. М. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СТУДЕНТСЬКОГО КЛУБУ В УКРАЇНІ.....	94
Устименко Л. М. ОСВІТНІЙ ТУРИЗМ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ.....	102
Шеремет В. В. ПІВНІЧНЕ ПРИЧОРНОМОР'Я УКРАЇНИ: ВИЗНАЧЕННЯ МЕЖ РЕГІОНУ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ.....	109

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Гаран К. М. МІНІАТЮРА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ЦИКЛУ ДЛЯ ДІТЕЙ «МІНІАТЮРИ» О.М. ЯКОВЧУКА).....	118
---	-----

Підлипська А. М.	
РОЗВИТОК БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ МОЛДОВИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....	126
Сахневич Ю. Ю.	
СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ.....	132
Фадєєва К. В.	
ТЕОРЕТИКО-ЙМОВІРНІСНІ ПІДХОДИ В МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ.....	139

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

*Василевська Т. Е.,
доктор наук з державного управління, доцент,
професор Національної академії державного управління при Президентові України*

ІНСТИТУЦІОНАЛЬНА ПІДТРИМКА ЕТИКИ ДЕРЖАВНИХ СЛУЖБОВЦІВ

У статті обґрунтовано значимості інституціональних засобів забезпечення етичних вимірів державно-управлінської діяльності та необхідність збалансування інституціональних та моральних механізмів підтримки етики державних службовців.

Ключові слова: етика державних службовців, інституціональні механізми підтримки, моральні механізми підтримки.

В статье обоснована значимость институциональных средств обеспечения этических измерений государственно-управленческой деятельности и необходимость сбалансирования институциональных и моральных механизмов поддержки этики государственных служащих.

Ключевые слова: этика государственных служащих, институциональные механизмы поддержки, моральные механизмы поддержки.

In the article the importance of the institutional means to ensure the ethical dimensions of public-management activities and the need to balance the moral and institutional mechanisms to support the ethics of public servants.

Key words: ethics of civil servants, institutional support mechanisms, moral support mechanisms.

В Україні все більше зростає усвідомлення важливості етичної складової професійної діяльності державних службовців. І в суспільстві, і в самому професійному середовищі назріває розуміння необхідності реалізації на теренах державної служби етичних принципів та норм поведінки. У підтримці етики державного службовця можуть бути задіяні як інституціональні засоби, так і моральна регуляція. Однак, досить часто спроби унормувати етичну сферу державно-управлінської діяльності не дають результатів. Не в останню чергу це пов'язане з "одномірною" спрямованістю цих зусиль. Лише системні перетворення в сфері етики державних службовців (і більш широко – реформування державної служби) в поєднанні із довірою до моральних чеснот працівників здатні принести вагомий суспільний ефект.

Тема інституціональних засобів підтримки моралі в державному управлінні, в політичній царині аналізується в працях зарубіжних (П. Бурдьє [1], Б. Сутора [12], Ш. Уаймана [7] та ін.) та вітчизняних (О. Ковриги [7], М. Рудакевич, Ю. Якименка та ін.) дослідників. Українські науковці в своїх дослідженнях активно розглядають моральні складові (розробки В. Колтун, М. Логунової, М. Нинюк, М. Пірен, В. Цветкова та ін.), однак меншою мірою торкаються організаційних важелів сприяння етиці державних службовців. Ідея сполучення інституціональних впливів із моральнісною

саморегуляцією, на яку звертають увагу західні (К. Поппер, С. Роуз-Акерман, Б. Сутор [12], Ф. Фукуяма та ін.) та російські (Л. Мамут, А. Оболонський та ін.) науковці, у вітчизняній науці залишається на узбіччі дослідницьких інтересів. Отже, нагальність постановки та вирішення проблеми “двосторонньої підтримки” зусиль у встановленні сприятливого етичного клімату на державній службі обумовлена і практично, і теоретично.

Метою нашої статті є обґрунтування значимості інституціональних засобів забезпечення етичних вимірів державно-управлінської діяльності та необхідності збалансування інституціональних та моральних механізмів підтримки етики державних службовців.

Державне управління виконуватиме своє соціальне призначення лише при створенні певних передумов. Рівнями підтримки принципів та норм етики державних службовців, на нашу думку, є суспільство, зрілі громадянські інститути, активна громадськість; демократично орієнтована держава; раціонально вибудоване середовище державної служби та її конкретних установ (організацій); етично налаштовані трудові колективи; сформовані професійні співтовариства державних службовців; морально зрілі особистості професіоналів-службовців.

Перетворення в професійній етиці державних службовців, на наше переконання, мають проходити у двох напрямках:

- через особистісну моральнісну саморегуляцію державних службовців;
- через інституціональні впливи, зміни в організаційному середовищі, які максимально унеможливають порушення етичних засад професії та заохочують етичну поведінку.

Перший напрям пов’язаний з внутрішніми імперативами та особистісними моральними чеснотами державного службовця, а друге спрямування передбачає створення етичної інфраструктури державної служби, впровадження репутаційного контролю за поведінкою працівників та функціонування активного громадянського суспільства.

А. Гусейнов пов’язує існування стадій у розвої моралі (етики чеснот та інституціональної етики) з існуванням традиційного та посттрадиційного етапів у розвитку цивілізації. В традиційному суспільстві існують стосунки особистої залежності, всі суспільні відносини є особистісно забарвленими та обмеженими, а однією із головних несущих конструкцій соціуму є добродійна особистість. В посттрадиційному суспільстві, де суспільні відносини набувають форми анонімності та якісно ускладнюються, соціальні практики виявляються тим ефективнішими, чим менше вони залежать від особистих зв’язків. Добра воля окремих осіб в певних сферах перестає бути надійною гарантією, вважає дослідник. Етика добродійності, що пов’язана переважно з мотивами поведінки, зберігає важливе значення в зонах особистісної присутності, а в системній (суспільно-функціональній, професійно-жорсткій) поведінці вона доповнюється інституціональною етикою. Основною відмінністю інституціональної етики є те, що в її межах моральні вимоги, не виключаючи добру волю індивідів, забезпечуються раціональною організацією діяльності в межах соціальних систем, переміщуються на рівень правил функціонування

останніх, що дозволяє з більшою передбачуваністю гарантувати морально значимий суспільний результат [2].

Сьогодні дослідники констатують “часткову інституціоналізацію” суспільної моралі, яка виявляється в тому, що мораль: 1) вибірково санкціонує механізми правового регулювання і політичного прийняття рішень; 2) втілюється в системі спеціалізованих кодексів, що підтримуються авторитетом спільнот різного типу: територіальних, професійних, пов’язаних з участю індивідів у діяльності організації тощо [10].

Безумовно, інститути підтримують соціальні структури та порядок в суспільстві. Вони ґрунтуються “на чітко розробленій ідеології, системі правил і норм, а також на соціальному контролі за їхнім дотриманням. Інституціональна діяльність здійснюється людьми, які організовані в групи або асоціації, в яких проведений розподіл на статуси та ролі відповідно до потреб цієї соціальної групи або суспільства в цілому” [14; 145]. Інституціональні норми, що унормовують поведінку людей в межах соціального інституту, виникають із моральних норм, звичаїв, традицій, однак на відміну від останніх відзначаються тісною взаємопов’язаністю, свідомою розробкою й фіксацією, існуванням всередині інституту групи людей, які слідкують за їх дотриманням.

У сфері державно-управлінської діяльності державою, професійними співтовариствами та колективами державних службовців мають надаватися колективні гарантії морально орієнтованої праці бюрократії. Потреба в існуванні в державному управлінні певних об’єктивних чинників, що забезпечать підтримку найнеобхідніших етичних принципів і стандартів поведінки, обумовлена тим, що:

- делегуючи повноваження державі, громадяни не можуть покладатися лише на особисту моральність державних службовців, а вимагають гарантування достойної поведінки чиновництва з боку держави та професійного співтовариства;

- чинниками бюрократичних деформацій є не лише індивідуальні моральні недоліки окремих державних службовців, але й вади самої управлінської системи.

Громадяни відчуватимуть себе незахищеними перед можливими свавільними діями чиновника в ситуації, коли вирішення проблеми ґрунтуватиметься на власному розумінні бюрократа морально (не)прийнятному. Дослідники попереджають, що клієнтська практика, яка ґрунтується на персоніфікованому застосуванні влади та антибюрократичному принципі “уваги до особи”, “підриває довіру до “правил гри” в інституціях, які стежать за її дотриманням” [9; 285].

Зауваження Р. Де Джорджа щодо бізнес-середовища є так само справедливим і для державної служби: необхідність у появі героїв тут – це свідчення існування *аморальних структур* (курсив наш. – Т.В.). Час від часу моральні герої будуть з’являтися та викликати захоплення, але не можна і не слід розраховувати на те, що звичайні люди будуть моральними героями. Тому слід міняти структури [3; 708].

Певним методологічним підґрунтям для розгляду інституціональної та моральної регуляції в етиці державних службовців може бути концепція неінституціоналізму, відповідно до якої, значна частина інститутів має зменшувати негативні наслідки обмеженої раціональності й опортуністичного поведіння. За О. Уільямсоном, у соціальних інститутах відчувають потребу обмежено розумні істоти *небездоганної*

моральності (курсив наш. – Т. В.). Інститути розглядаються за аналогією з діючими в спорті правилами гри; приклади таких правил різноманітні – від конституцій до норм етикету. Вони задають систему позитивних і негативних стимулів, направляючи поведінку людей у визначене русло, тобто роблять соціальне середовище менш невизначеним. Відповідно, організації розглядаються за аналогією зі спортивними командами, які до загальноприйнятих “правил гри” додають власні внутрішні обмеження, дотримувати які зобов’язані їхні члени. Д. Норт виділяє три головні складові у складі інститутів: а) неформальні обмеження (традиції, звичаї, соціальні умовності); б) формальні правила (конституції, закони, судові прецеденти, адміністративні акти); в) механізми примусу, що забезпечують дотримання правил (суди, поліція). Неформальні інститути складаються спонтанно, без свідомого задуму, як побічний результат взаємодії безлічі людей, які переслідують власні інтереси. Формальні інститути і механізми їхнього захисту встановлюються і підтримуються свідомо, найчастіше – силою держави. Формальні правила допускають різкі одномоментні ламання, тоді як неформальні міняються лише поступово [6].

Хоча особисті характеристики працівників істотно впливають на ефективність, характеристиками самої організації не можна нехтувати, вважає Г. Саймон, оскільки вона створює середовище, яке формує і розвиває особисті якості й навички; забезпечує індивідам, які працюють на відповідальних посадах, засоби здійснення влади та впливу на інших; структурує комунікації та визначає інформаційне середовище, в якому приймаються рішення [11; 18].

Вбудовування моральної компетенції в структуру підприємства є одним із важливих завдань планування інститутів, підтримки державної й приватної колективної відповідальності [7; 441]. Етичне оцінювання організацій залежить від того, яку вони впливають на людей. Структури, що створені та функціонують на моральних принципах і нормах, стимулюють людей чинити морально і, навпаки, аморальність у побудові та діяльності організацій спонукує людей до аморальних дій.

У політичній царині, як заявляє П. Бурдье, завдяки інституціональним засобам підтримки моралі створюються такі “політичні поля”, які здатні самим своїм існуванням підтримати функціонування агентів, які володіють найбільш універсальними логічними та етичними диспозиціями [1].

Б. Сутор вважає, що інститути для політичної етики є значимими, оскільки вони координують дії у співіснуванні багатьох і забезпечують певну взаємну надійність; полегшують моральну поведінку людей (виявляють і компенсують неправильне моральне поведіння людей або повинні виключити зловживання); сприяють обов’язковим рішенням для всього суспільства і забезпечують орієнтування цих рішень на принципи гарного суспільного порядку. Волелюбний порядок вимагає від громадян не особливих моральних зусиль, а моральної волі для поваги загальних інститутів. Моральні вимоги, що ставляться до політики, повинні бути переведені на мову інститутів і у форму законів, а моральні імпульси – перетворені в політичну раціональність. У межах етики інститутів від політичних діючих осіб необхідно вимагати ведення державного управління відповідно до його змісту й у межах заданих правил гри. Вирішальною тут є не особиста етика, а етика посади [12].

Можна стверджувати, що і для етики державних службовців інститути здійснюють значимі функції координації діяльності службовців, запобігання зловживанням, здійснення суспільного контролю, реалізації “етичної програми” держави, законодавчої підтримки засад етики державних службовців, соціального, правового й морального захисту бюрократії, забезпечення виконання нею вимог професії.

Якщо держава прагне реалізувати свою політику через морально орієнтовану державну службу, вона створюватиме умови, які полегшать і заохотять етичну поведінку чиновництва, буде виявляти та підтримувати організаційні структури, що допомагатимуть виконанню професійно-етичних зобов’язань, прийняттю на себе моральної відповідальності, підтримці справедливих і гармонійних відносин у професії. Скажімо, оптимальна структура організації, створення сприятливих умов праці, прозорі та справедливі процедури підбору та кар’єрного просування кадрів, підтримка позитивної мотивації, чіткі механізми контролю, ефективне лідерство, адекватне справедливе оцінювання трудових зусиль чиновництва постають елементами інституціонального середовища, яке стимулює добродійне поведіння.

Добре впорядковані інститути не дозволяють представникам влади переходити певні етичні межі. Але “стратегічне” завдання інститутів у підтримці етики державних службовців полягає не в обмеженні можливостей для самореалізації та розвитку особи, а в скеровуванні на засвоєння, інтеріоризацію суспільно визнаних професійних цінностей та моделей поведінки в професії.

Однак не слід спрощено ставитися до впливу інституціональних чинників на професійну етику та моральні установки державних службовців або переоцінювати інституціональні засоби підтримки етики державних службовців. Скажімо, ми принципово не погоджуємося з тим, що вирішити проблему перетворення фахівця в професіонала можна через “юридичне оформлення норм професійної моральності державного і муніципального службовця” [5]. Таким способом можливо лише сприяти формуванню моральних принципів, стимулювати моральнісне поведіння.

Не можна погодитися й з розповсюдженим у неоконсерватизмі підходом, згідно з яким вся моральна сфера зводиться до моралі інститутів й мораль розглядається лише як інституціональна мораль. В такому баченні виявляється, за слухним виразом А. Єрмоленка, недовіра до моральності, зведення етики до етосу, та не враховується те, що інститути можуть бути антигуманними і деструктивними, в цій антропології немає місця для суб’єкта [4; 114–115].

Складні зв’язки між інституціональними нормами, ускладнена процедура розробки, формальний характер призводять до певного їх консерватизму та низької здатності до змінюваності.

Інституціональні засоби призводять до механічного користування приписами й втрати службовцями здатності орієнтуватися в некодифікованих, неоднозначних ситуаціях, здійснювати моральний вибір та нести моральну відповідальність за прийняті рішення та дії. В результаті у чиновництва формується так звана “прищеплена нездатність” (Т. Веблен): вузький кругозір, негнучкість у спілкуванні з громадянами та у реагуванні на ситуації, консерватизм, відсутність схильності до застосування творчих підходів.

Той же Б. Сутор застерігає: позиція, згідно з якою діяльність людей звільнена від будь-якої моральної напруги, оскільки суспільна мораль втілена та діє в інститутах, є хибною, тому що інститути – це не механічно діючі установи, а соціально-культурні духовні утворення. Діючі люди можуть бажати і виконувати задум інститутів або виступати проти нього і зловживати інститутами. Не можна не погодитися з дослідником щодо того, що в політиці дуже важливою є внутрішня готовність до діяльності відповідно до інститутів. Крім того, політика є особливого роду діяльністю в ситуаціях, що не визначаються й не долаються інституціональними та нормативними даними. Тому політична етика є не лише інституціональною, але ще й ситуативною етикою. Вона повинна задавати питання про моральні якості, якими мають володіти політичні діючі актори [12]. Висновки етики щодо співвідношення особистих чеснот та інституціональності в політиці, на нашу думку, дійсні і для сфери державної служби. Процедури залучення в професію та підтримки добросовісних працівників як елементи інституціональної структури допомагають “запуску” моральної саморегуляції.

Діяльність найкращої інституціональної системи в кінцевому рахунку залежить від того як її використовуватимуть. Потреби, інтереси, мотиви, переживання, зусилля конкретних людей наповнюють змістом функціонування інститутів. Налаштування громадян, ступінь зрілості громадянського суспільства, політична воля впливають на дієвість інституціональних механізмів. Важливим є і “настрій” у внутрішньо-професійному середовищі. “Такі параметри, як кількість невиходів на роботу, продуктивність, трудовий ентузіазм, неправда та шахрайство, розглядаються як функції залежні не тільки від організаційних чинників (таких як стиль керівництва або корпоративна культура), але й від характеристик працівників” [13; 201].

Гідне управління потребує постійного поєднання й взаємозв’язку між інституціональними та моральними засобами його підтримки. Залежно від того, на що покладається більша надія у підтримці етичних засад професії – на інституціональні важелі чи на моральні чесноти та цінності службовців, нині в світовій практиці діяльності державної служби розрізняють два підходи до етики державного службовця:

- структурний – підхід, що зорієнтований на злагоду, в якому основні акценти робляться на слухняності загально-визнаним нормам, на дотриманні законів і встановлених формальних стандартів поведінки (популярний у більшості країн, зокрема у Мексиці, Португалії, США);

- нормативний – підхід, який має за мету впровадження професійно-етичних принципів і норм через виховні впливи на бюрократію, орієнтований на правильну професійну соціалізацію, усвідомлення службовцями місії професії, цінностей добросовісності; базується на заохоченні, довірі до особистої порядності, відповідальності та чесності чиновника (впроваджується в Австралії, Канаді, Новій Зеландії, Норвегії, Нідерландах, Філіппінах).

Зазначимо, що без певного збалансування цих двох регулятивів як структурний, так і нормативний підхід матимуть “слабкі місця” у впровадженні професійної етики.

Аналіз американського досвіду розвитку державної служби свідчить про те, що ще “отці-засновники”, з одного боку, виходили з можливості і необхідності доручати управління особам, особисто незацікавленим, а з іншого – саме індивідуальний інтерес

вони розглядали як рушійну силу політики. З одного боку, вони вважали, що доля суспільства не повинна залежати від особистих достоїнств керуючих, оскільки люди – аж ніяк не ангели, з іншого – акцентували увагу на моральних якостях покликаної правити “природної аристократії”. Способи примирення цих протиріч вони бачили як у розробленій ними системі інституціональних стримувань і противаг, що обмежують можливості зловживань владою, так і в моральній сфері – у висуванні на керівні посади людей, які керуються принципами служіння суспільному благу і заохоченні цих якостей [8; 75].

Отже, між організаційною, управлінською та моральною сферами державної служби існує тісна взаємопов’язаність. Недоліки у побудові інститутів здійснюють кардинальний вплив на поведінку службовців і навпаки. Дійсно підтримати етичні компоненти державної служби спроможний лише синтез моральної регуляції, особистісних чинників з інституціональними чинниками.

Література:

1. Бурдье П. Социология политики / П. Бурдье; пер с. фр. – М. : Socio-Logos, 1993. – 336 с.
2. Гусейнов А. А. Мораль и цивилизация (От этики добродетелей к институциональной этике) / А. А. Гусейнов // Человек. Философия. Гуманизм : Тезисы докл. и выступл. Первого Российского философского конгресса. В 7 т. – СПб. : [б. в.], 1997. – Т. 6. – 1997. – С. 252–254.
3. Де Джордж Р. Т. Деловая этика / Ричард Т. Де Джордж; [пер. с англ. Р. И. Столпера]. – М. : ИГ “Прогресс” ; ИД “РИПОЛ КЛАССИК”, 2003. – 736 с.
4. Ермоленко А. Н. Этика ответственности и социальное бытие человека: (Современная немецкая практическая философия) / А. Н. Ермоленко. – К. : Наук. думка, 1994. – 200 с.
5. Завидовский Д. Формирование кадрового потенциала муниципальной службы: проблемы, опыт, тенденции [Электронный ресурс] / Д. Завидовский. – Управленческое консультирование. – 2001. – № 2. – Режим доступа до журн. : <http://www.dialogvn.ru/uk/2001/n02/s01-2-09.htm> – Назва з екрану.
6. Капелюшников Р. Неоинституционализм [Электронный ресурс] / Р. Капелюшников // Отечеств. зап. – 2004. – № 6. – Режим доступа до журн. : http://magazines.russ.ru/oz/2004/6/2004_6_11.html – Назва з екрану.
7. Коврига А. Построение институтов профессионализации государственного сектора в посткоммунистических государствах / А. Коврига, Ш. Уайман // Политико-административные отношения: кто стоит у власти? ; пер. с англ. – М. : Права человека, 2001. – С. 407–459.
8. Оболонский А. В. Бюрократия для XXI века? Модели государственной службы – Россия, США, Англия, Австралия / А. В. Оболонский / Ин-т гос-ва и права. – М. : Дело, 2002. – 168 с.
9. Порта Д. дела. Брудні обуродки: учасники, ресурси та механізми політичної корупції / Д. дела Порта, А. Ванучі ; [пер. з англ. С. Кокизюк]. – К. : “К.І.С.”, 2006. – 302 с.
10. Прокофьев А. В. Общественная мораль [Электронный ресурс] / А. В. Прокофьев. – Режим доступа : <http://www.ecoethics.mrsu.ru/ru/zimsem/doc2.html> – Назва з екрану.
11. Саймон Г. А. Адміністративна поведінка: Дослідження процесів прийняття рішень в організаціях, що виконують адміністративні функції / Г. А. Саймон ; [пер. з англ. Р. Ткачука]. – [Вид. перероб і допов. числен. заув. авт.]. – К. : АртЕк, 2001. – 392 с.
12. Сутор Б. Малая политическая этика / Б. Сутор // Б. Сутор. Политическая и экономическая этика / [пер. с нем. С. Курбатовой, К. Костюка.]. – М.: Гранд; Фаир-Пресс, 2001. – С. 29–177. – (Учебное пособие).
13. Фернхем А. Личность и социальное поведение / А. Фернхем, П. Хейвен ; пер. с англ. Н. Мальгиной. – СПб. : Питер, 2001. – 368 с. – (Серия “Мастера психологии”).
14. Фролов С. С. Основы социологии : Учебное пособие / С. С. Фролов. – М. : Юристъ, 1997. – 344 с.

Гончарова О. М.,
доктор культурології, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

МУЗЕЙНИЙ ТОПОС ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Визначено поняття «музейний топос».

Ключові слова: музеї, музейний топос, еволюція музейного топосу.

Определено понятие «музейный топос».

Ключевые слова: музеи, музейный топос, эволюция музейного топоса.

The definition «museum's topos» is given.

Key words: museums, museum's topos, evolution of museum's topos.

Згідно з Законом України «Про культуру» музеї належать до базових закладів культури [1]. Очевидно, що їх не можна вважати просто одним із видів закладів культури, зважаючи на мультиформність і поліфункціональність їхньої діяльності, адже сучасні музеї здійснюють науково-фондову, експозиційно-виставкову, науково-дослідну, культурно-освітню, просвітницьку, виховну і навіть розважально-дозвіллеву діяльність.

Так, К. Хадсон виокремлює тільки тридцять сім найвпливовіших музеїв різного профілю, зважаючи на те, що кожен вид задовольняє певну соціальну потребу і є складовою різноманітного музейного простору [2; 7], оскільки музеї відбивають суспільство, в якому вони існують [2; 11].

Музейний простір досліджує О. Сапанжа, зазначаючи, що однією з актуальних проблем, яка потребує осмислення, є конгруентність музейного простору і музейної експозиції [3; 6].

Дискусійність деяких положень, що обговорюється в означених публікаціях, доводить доцільність виходу за межі власне музеології (музеезнавства) на ширший рефлексивний простір – культурологічний.

Мета статті – визначити поняття музейного топосу.

Поняття топос (грец.) використовується в кількох значеннях: 1) буквальному, тобто як *місце*; 2) переносному (частіше у формі «топ»), тобто як загальне висловлювання або фігура мови і думки (тема, аргумент, «загальне (тобто усталене) місце» дискурсу). У трактаті Аристотеля «Топіка» це поняття де факто вживається в значенні методології експлікації або еристики, а топи, які аналізує філософ, – у значенні порівняння смислу понять, поширених у формально логічному і риторичному дискурсах [4]. Відповідно до цих значень, припустимо, що топос — це певна концептуалізація місця, суб'єктивний образ об'єктивного простору. Інакше можна було б визначити топос як антропний простір, тобто такий, що створений або засвоєний людиною. На нашу думку, ознака антропності є обов'язковою для розмежування простору і топосу.

Таким чином, топос – це не просто місце, а простір з певними символами, значеннями. Значення топосу надається людиною, котра створює або організовує

простір, отже, закладає в нього певну концепцію, концептуалізує його. Зауважимо, що топос – це не просто місце або простір, це ще й символізований простір, той, що сприймається крізь призму значень конкретної людини, яка існувала в конкретному часі.

Уточнимо значення понять музейний топос, музей як концептуалізований простір, які смисли надав архітектор або колекціонер тому простору, в якому зберігалися певні артефакти. Музей у пересічній людини зазвичай асоціюється з репрезентативною будівлею, в якій розміщені різні зібрання типологічно споріднених предметів одного (картинна галерея) або кількох класів (історико-красназничий музей). Однак у будь-якому разі — це образ обмеженого архітектурою простору. Набагато рідше може виникнути образ скансена, тобто музею під відкритим небом, хоча і в цьому разі – це теж організований і обмежений простір.

Якщо топос — простір символізований, то музейний топос, як його різновид, також має цю ознаку.

Кожен музей, крім своєї формальної атрибуції, має власну концепцію цінностей, яку реалізували не тільки і не стільки будівельники, скільки його замовники, адже місце стає топосом, лише концептуалізувавшись.

Започаткування музею зазвичай пов'язують зі створенням Мусейону (буквально: дім або храм Муз) в Олександрії Птолемеєм Сотером близько 290 р. до н. е. Утім, немало науковців слушно наголошують, що насправді — це лише початок тривалого і нелінійного процесу становлення музею як соціокультурної інституції. Мусейон створювався насамперед з метою проведення наукових досліджень і забезпечення високого рівня освіти політичної еліти держави Птолемеїв. Ідея Мусейону належала двом філософам: Деметрію Фалерському, відомому ритору і керманичу Афін, і Стратону Фізику, котрі погодились на пропозицію Птолемея переїхати до Олександрії [5; 222–224; 227–230].

Відомостей про архітектурне оформлення цієї науково-освітньої установи майже не збереглося. На думку пізньоантичного письменника Страбона, музей — складова царських палаців, мав місце для прогулянок (нагадаємо принцип навчання перипатетиків, де роль керівника афінського Лікея відігравав і Деметрій Фалерський), «екседру» (цей архітектурний елемент є прообразом університетських аудиторій) і великий дім, де розміщувалася спільна їдальня для вчених, спальні, зали для занять наукою, господарські будови. Згодом додалися ботанічний сад, обсерваторія, зоопарк.

Важливо зауважити, що Мусейон не був музеєм у сучасному розумінні, він радше нагадував наукову й освітню установу, адже по суті копіював організаційний устрій афінського Лікею. Саме Деметрій Фалерський 295 р. до н. е. запропонував Птолемею ідею Мусейону, а також бібліотеки, що має назву Олександрійської. Головна функція збереження цінностей належала Олександрійській бібліотеці, в якій зберігалися рукописи як об'єктивації духовної культури.

«Музеїфікацію» літератури представниками олександрійської гуманітаристики влучно охарактеризував О. Ф. Лосєв, зазначивши, що олександрійці «перетворили грецьку поезію **на музей** (виділено мною. — О. Г.), інвентарну книгу, цитати, резюме, каталоги і компіляції» [6; 397].

Простір Мусейону був синкретичним: складався з житлових кімнат, їдальні, приміщень для читання, ботанічного і зоологічного садів, обсерваторії та бібліотеки.

Термін «музей», похідний від «Мусейон», виник окремо від тих функцій, які згодом становитимуть кваліфікаційні ознаки поняття «музей», адже гуманістичне завдання зі збереження й ретрансляції соціальної пам'яті серед усіх завдань Мусейону не було пріоритетним. Цю місію виконувала Олександрійська бібліотека.

Для творів мистецтва призначалися храми, майдани, інші публічні місця, а з часів еллінізму – представницькі споруди (палаці) і приватні маєтки заможних римлян. Зважаючи на це, топос Мусейону музейним є лише умовно, або його можна визначити як музейний «бібліотопос». Аргументи для цього надає свідоме збереження рукописів Олександрійською бібліотекою, які, як зазначав Вітрувій [7; 128], зберігалися в спеціальних шафках і були систематизовані.

Отже, бібліотопос є спорідненим музейному, адже сама книга — не тільки об'єктивація чийось думок, але й їх збереження для майбутніх поколінь. Спорідненість музейного топосу з бібліотопосом зберігатиметься і надалі. Так, невід'ємну складову Британського музею до 1972 р. становила Британська бібліотека.

Поряд із закритим «бібліотопосом» існували і відкритий топос майданів, гаїв, де встановлювались скульптури, і закритий топос храмів. Однак усі ці види не були музейними. Останній був топосом сакральним, топос майданів – глоріфікативним, адже зазвичай це була скульптура на честь видатної людини, топос гаїв – сакральним та / або вотівним.

Твори мистецтва призначалися для заповнення здебільшого публічного відкритого простору майданів міст Давньої Греції, а також сакрального закритого простору храмів. Прикладами останнього є статуї Зевса, розміщені в храмі на його честь в Олімпії, й Афіні (в храмі афінського акрополя) тощо. За часів Давнього Риму твори мистецтва переміщуються до приватного як відкритого, так і закритого простору. Скульптура прикрашає сади римських патриціїв, а картини – спеціальні галереї, про що свідчать листи М. Т. Цицерона (I ст. до н. е.), екфразис Філострата-старшого «Картини» (кін. II – поч. III ст. н. е.).

Десакралізація закритого топосу розпочинається з еллінізацією Риму. Маєтки патриціїв і заможних плебеїв прикрашала грецька скульптура, яку масово завозили із Сицилії (промови Цицерона проти Вереса, в яких мова йде про масове грабування останнім місцевого населення та експропріацію творів мистецтва з метою прикрашання власного будинку [8]) та інших міст і місцевостей переможеної Греції. Колекціонував зразки еллінської скульптури (щоправда, на законних підставах) і сам Цицерон. В одному зі своїх листів він повідомляв про те, що завіз із Греції велику кількість статуй, щоб прикрасити одну зі своїх вілл — тускуланську, зібрав чудову бібліотеку [за 9; 82].

Процес десакралізації і приватизації музейного топосу не заперечував традиційних храмових зібрань скульптури, підтвердженням чого був римський Пантеон, із зображенням усіх богів, яких шанувало населення завойованих Римом територій.

Із прийняттям християнства офіційною монорелігією Римської імперії змінюється не сакральний простір, а лише його наповнення. Водночас приватний топос майже не змінюється, проте він, як і раніше, є лише протоформою майбутнього музейного топосу.

Про власне музейний топос можна говорити, починаючи від доби Відродження, адже репрезентативний топос музеїв був найбільше пов'язаний із зібранням творів

мистецтва, зокрема образотворчого. Пристрасть до поповнення колекцій античного (т. зв. антикварії), а згодом і сучасного на той час мистецтва стала рушійною силою для створення власне музейного топосу, простору, призначеного для цілеспрямованого зберігання й експонування (спочатку для обмеженого кола родини власника й обраної еліти). Щоправда, це був «репрезентативний модус» музейного топосу. Однак згодом він перетворювався на публічний музейний топос. Саме власники приватних колекцій мистецтва стали замовниками спеціального закритого простору для розміщення своїх цінностей, що потребувало спеціальної архітектури.

Першою колекцією художніх творів, яка стала публічним надбанням, був музей або галерея Уффіці. Як зазначає Р. Монті, під терміном «галерея» в першопочатковому проекті будівництва розумівся великий простір, який призначався саме для розміщення та якнайкращого освітлення картин. Особливістю цього музею є те, що приміщення галереї, в якій представлені твори мистецтва, були доступні для публіки, сполучалися з приватними кімнатами, де проживало сімейство Медичі [10; 7].

Перехід від репрезентативно-представницького музейного топосу до «альтруїстичного» (публічного), розпочинаючи із часів Відродження, відбувається зовсім нелінійно. Між XVI–XVIII ст. (Британський музей) цей топос зберігав репрезентативно-представницькі ознаки, які часто перетворювалися навіть на декоративні.

Утім приватний топос інколи набував ознак музейного суто оказіонально. Таким є приклад Національного музею Каподімонте в Неаполі. Спочатку будівля споруджувалася як резиденція для полювання і розваг двору Карла III Бурбона – короля Неаполітанського королівства і Сицилії. Недолік проектування (Джованні Антоніо Медіано) – місце, на якому було зведено палац, не мало джерела води. Це призвело до того, що король вирішив віддати Каподімонте під розміщення творів мистецтва, зібрання яких було одним з найкращих у Європі [11]. Так, перлиною колекції була т. зв. колекція Фарнезе.

В історичній перспективі Каподімонте повернув статус королівського палацу, а твори мистецтва після їх вивезення на Сицилію, куди Бурбони були змушені втекти від військ Наполеона, тривалий час перебували за межами Каподімонте, повернувшись туди лише 1949 р. Музейний топос Каподімонте «прохолодний»: призначався не для мистецтва, а мистецтво додавалося до пам'ятки королівської самозакоханості. Символізм цього топосу – прославляння королівської родини.

Каподімонте є варіантом музейного топосу, в якому артефакти слугували доповненням до презентаційної функції архітектури.

Музей д'Орсе на момент будівництва був не музеєм, а спорудою, так само, як і Каподімонте, яка мала абсолютно іншу мету. Залізничний вокзал Парижа став музеєм наприкінці 70-х рр. XX ст. після реставрації будівлі. Однак відновлення із самого початку було концептуальним: д'Орсе мав стати культурологічним музеєм епохи *findesiecle* — імпресіонізму, символізму, модерну, конструктивізму [12].

Саму будівлю вокзалу споруджено 1898 р. до чергової Всесвітньої виставки, яка мала відбутися в Парижі 1900 р. Концепція д'Орсе як музею відображає топос залізничних вокзалів часів сталевих конструкцій і індустріального скла, епохи

«запаромочливих» результатів промислової революції, індустріалізації Старого і Нового світів та перемоги довоєнного імперіалізму. Незалежно від свого функціонального призначення – вокзал кінцевої зупинки Південно-західної залізниці – д'Орсе вже тоді символізував перемогу індустріалізму. Тому атмосфера цього музею є зовсім іншою. Д'Орсе – це варіант музейного топосу, який можна визначити як синтез або зустрічний рух архітектури й артефактів, що становлять експозицію музею.

Прикладом іншого варіанта музейного топосу, в якому артефакти є основою, а архітектура «додається» до них, є Британський музей, заснований 1753 р. рішенням Британського парламенту. Подібним було і рішення Британського парламенту 1824 р. щодо відкриття Лондонської національної галереї, зумовлене зацікавленістю суспільства в публічному доступі до творів мистецтва [13]. Ідею схвалювали власники приватних колекцій, аристократи Джордж Бомон, Холуел Карр. До 1838 р. галерея розташовувалася в будинку одного з колекціонерів Джона Джуліуса Ангерштейна, потім протягом 30 років – у приміщенні Британського музею.

Обидва музейні заклади засвідчили трансформацію приватного музейного топосу в публічний, паралельно відбувалося нове архітектурне оформлення: ще з першої половини ХІХ ст. формується усвідомлення того, що будь-яке зібрання артефактів не додається до архітектури, а твори мистецтва не просто прикрашають інтер'єри будинків власників і символізують їх економічний та соціальний статус, а є самоцінними безвідносно до репрезентативно-статусної функції приватних або монарших осіб.

Приклад створення музейного топосу саме під наповнення музею – Стара пінакотека в Мюнхені. Будинок пінакотеки споруджено спеціально як картинну галерею архітектором Лео фон Кленце на замовлення баварського короля Людвіга І впродовж 1826–1836 рр. з урахуванням як особливостей королівського зібрання, так і найліпшого освітлення експонатів [14; 14]. Зокрема, зважаючи на шестиметровий «Великий Страшний суд» Рубенса, центральну залу верхнього поверху спроектовано з вищим перекриттям – 14,6 м.

«Музеєфікувався» і відкритий простір. У 1891 р. видатний етнограф Артур Гезеліус створив парк «Скансен» у Стокгольмі, який став першим етнографічним музеєм під відкритим небом. Він започаткував симбіотичний жанр парку-музею і відкритого музейного топосу. Крім етнографічних музеїв, відкритий музейний топос доповнили археологічні музеї (Кносський палацовий комплекс, подібний комплекс у Фесті на Криті тощо). Археологічні або історико-археологічні музеї просто неба є унікальними в тому сенсі, що зберігають «автентичний» історичний простір і надають можливості уявити спосіб його засвоєння творцями комплексів. Водночас можна сказати, що таким чином відбувається музеєфікація історичного простору.

У ХХ ст. розпочалася музеєфікація й архітектурного простору. Топос замків або промислових підприємств з функціонального почасти змінився на музейний. Так сталося з найвідомішими колишніми фортифікаційними і житловими спорудами, залізничними вокзалами та корабельнями, фабриками і складами. Їх першопочатковий простір мав зовсім іншу концепцію призначення, нині це – різні види музейного топосу: промислові музеї, галереї, пам'ятки залізнично-транспортної архітектури, історичні або краснавчі музеї тощо. Часто сама будівля, в якій розміщується музей, стає музейним експонатом.

Альтернативою заповненого експонатами музейного топосу у ХХ ст. став т. зв. «Білий куб» – музей (галерея), в якому внутрішній простір ніби розчинявся, зникав, залишаючи лише артефакт і глядача. Білі стіни й неонове освітлення візуалізували концепцію простору музею як такого, що залишає відвідувача сам на сам із мистецьким твором, від інтелектуального і сенситивного осягнення котрого ніщо не повинно відволікати. Експонати розміщувалися на значній відстані один від одного. Про музейний топос «Білого куба» можна сказати, що це – предметне втілення метафоричної вежі зі слонової кістки.

Останнім часом створюються музеї, що поєднують споглядання експозиції з проведенням майстер-класів, під час яких відвідувачі мають можливість набути практичних навичок виготовлення аналогічних експонованим предметів. За таким принципом діє Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному Полтавської області, який поєднує як закритий (музей-майстерня), так і відкритий простір, тобто експозицію просто неба. Етномистецтвознавчий, науково-дослідний і культурно-освітній заклад – таким є офіційний статус цього музею.

Крім різних видів реального простору «живого» музею, у ХХІ ст. музей переноситься у віртуальний простір. Топос останнього є символічним з точки зору дематеріалізації культури доби постмодерну з її симулякрами як артефактами, що «не мають власного оригіналу». Віртуальний музей надає доступ до електронних копій експонатів реальних музеїв, – це топос копій, які замінюють «живе» сенсорне сприйняття спогляданням цифрового зображення.

Водночас віртуалізація музейного топосу надає можливості для індивідуалізації й адресності роботи музеїв. Обговоренню питання про те, що музеї мають звертатися до окремого відвідувача, присвячено конференцію, яка відбувалася в Санкт-Петербурзі 2007 р. Зокрема, зазначалося, що проблема почасти пов'язана з тим, що музеї – це не тільки заклади культури, але й суб'єкти економічної діяльності, що позначається на амбівалентності їхніх завдань: гуманістичних – у сукупності більшості музейних функцій, – і економічних. На лекціях американського музеолога Трісії Едвардс, присвячених інноваційній творчості і винахідництву у музеях засобами SparkLab (19 вересня 2014 р., музей Івана Гончара, проект «Актуальний музей: стратегія динамічного розвитку»), наголошено на важливості гуманістичного підґрунтя музейних стратегій, впровадженні концептуальних основ навчально-освітніх програм для дітей та сімей, зміцненні творчого і винахідницького мислення відвідувачів інтерактивними засобами.

Отже, здійснений аналіз дозволяє узагальнити і запропонувати таке визначення: музейний топос – це концептуалізований простір соціальної пам'яті, матеріалізованої в артефактах. У своїй еволюції музейний топос розгортався від сакрального закритого топосу як протоформи, через приватний і публічний, як відкритий, так і закритий, репрезентативно-декоративний та репрезентативно-статусний топос світських палаців із приватними колекціями їхніх власників до закритого топосу публічних експозицій, символічного топосу музеїв доби індустріалізму, «стерильного» спеціалізованого топосу «Білого куба», до відкритого топосу скансенів і віртуального топосу інтерактивних музеїв.

Утім, останні музейні інновації ще потребують свого окремого дослідження.

Література:

1. Закон України «Про культуру» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.president.gov.ua. – Назва з екрана.
2. Хадсон К. Влиятельные музеи / К. Хадсон ; пер. с англ. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001. – 194 с.
3. Сапанжа О. С. Современный художественный музей: на службе человечеству или человеку? / О. С. Сапанжа // В поисках музейного образа: матер. науч. конф., СПб., 12–13.04.2007. – СПб., 2007. – С.6–17.
4. Аристотель. Топика / Аристотель. Сочинения в 4 т.; пер. с древнегреч. – Т. 2. – М. : Мысль, 1978. – С. 347–532.
5. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский : пер. М. Л. Гаспарова. – М. : Мысль, 1979. – 620 с.
6. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1979. – 815 с.
7. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий; пер. Ф. А. Петровского. – М. : Изд-во Академии архитектуры, 1936. – 327 с.
8. Цицерон Марк Туллий. Речь против Гая Вереса (Первая сессия) // Марк Туллий Цицерон. Речи в 2 т. ; пер. с лат. В. Гореништейна. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. – Т.1. – С. 44–58. – (Литературные памятники).
9. Кузицин В.И. Генезис рабовладельческих латифундий в Италии (II в. до н. э. – I в н. э.) / В. И. Кузицин. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1976. – 267 с.
10. Монти Раффаеле. Уффици. Шедевры и их окружение / Раффаеле Монти : пер. с ит. – Ливорно : Sillabe, 2005. – 255 с.
11. Гаэта Матиа. Музей Каподимонте. Неаполь / Матиа Гаэта: пер. с ит. – К. : Новий друк, 2012. – 159 с.
12. Метте Валери. Orsay / Валери Метте ; пер. с фр. – Paris : Museed` Orsay, 2008. – 191 с.
13. Замкова М. В. Лондонская Национальная галерея / М. В. Замкова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2005. – 128 с.
14. Седова Т. А. Старая пинакотека в Мюнхене / Т. А. Седова. – М. : Искусство, 1990. – 278 с.

Гурбанська А. І.,
доктор філологічних наук, професор
Київського національного університету культури і мистецтв

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА БЛИЗНЕЦЯ

У статті на матеріалі маловідомих фактів життєвої і творчої біографії В. Близнеця, його мемуаристики, епістолярію, інтерв'ю, архівних матеріалів, прагматики текстів літературних і літературно-публіцистичних творів досліджено світоглядні принципи митця, основні напрями та зміст його культурницької діяльності як конкретно-історичного явища української культури.

Ключові слова: Віктор Близнець, світогляд, культурологічні візії, аксіологічні орієнтації, культурницька діяльність, творчість, прагматика тексту, символічний код.

В статье на материале малоизвестных фактов жизненной и творческой биографии В. Близнеца, его мемуаристики, эпистолярия, интервью, архивных материалов, прагматики текстов литературных и литературно-публицистических произведений исследованы мировоззренческие принципы мастера, основные направления и содержание его культурнической деятельности как конкретно-исторического явления украинской культуры.

Ключевые слова: Виктор Близнец, мировоззрение, культурологические визиции, аксиологические ориентации, мировоззренческие культурническая деятельность, творчество, прагматика текста, символический код.

In this article the artist's world view principles and basic directions and essence of his cultural activity as a concretely historical phenomenon of Ukrainian culture are studied on the basis of not popular facts of vital and creative biography of V. Blyznets, his memorialist, epistolyariy, interview, contemporary records, texts of literary and literary and publicistic works pragmatists.

Key words: Victor Blyznets, world view, culturological visions, axiological orientations, cultural activity, creative work, text pragmatics, symbolic code.

Проблеми культури – і в широкому її розумінні (цивілізаційні здобутки, мистецтво, література та ін.), й у вузькому, зокрема народної культури (мова, релігія, міфологія тощо) – у дослідженнях творчості того чи іншого автора мають широку перспективу, адже дають змогу з'ясувати його місце в діахронічному зрізі історії культури. Царина антропологічно-персоналістичного напрямку досліджень сучасної гуманітаристики нині особливо потребує міждисциплінарного підходу, що й визначає актуальність цієї студії.

В українському соціокультурному просторі 60–70-х рр. ХХ ст. творчий доробок яскравого представника покоління шістдесятників Віктора Семеновича Близнеця (1933–1981) – письменника, журналіста, публіциста, редактора, видавця – важливе й закономірне конкретно-історичне явище. Початок творчої біографії В. Близнеця збігся

з могутнім сплеском духовного оновлення короткочасної миті постсталінської «відлиги», коли відбувалася глобальна філософсько-світоглядна зміна в розумінні культури, спровокована загальною кризою попередніх аксіологічних орієнтацій. У період духовного «застою» пізнішого часу він був одним із небагатьох діячів української культури, які своїм художнім словом та діяльністю протистояли намаганням ідеологів тоталітарної системи відібрати в неї честь і здатність бути совістю й свідомістю народу. Проте, незважаючи на певну увагу до письменницької спадщини митця, культурологічний аспект осмислення його життєвого шляху і творчого набутку й досі залишається на маргінесі наукових студій. Мета цієї статті – на основі залучення до дослідження автобіографії, щоденників, статей, інтерв'ю, епістолярію, художньої спадщини розкрити становлення й еволюцію феномену культурогенезису В. Близнеця, світоглядні засади та основні напрями його культурницької діяльності, прагматику його художнього й публіцистичного тексту, з'ясувати місце і значення творчості митця в українському соціокультурному процесі 60–70-х рр. ХХ ст.

Творчість В. Близнеця займає особливе місце в контексті змін парадигми освоєння в українській художній літературі означеного періоду універсальних вселюдських вартостей – правди, добра, краси, а поряд з ними – вічних загальнолюдських проблем: моральності, людської гідності, свободи особистості, страждання і терпіння, суспільної несправедливості. Митець не лише концентрувався на національній культурі та історії (мова йде про збереження народу та його традицій), а й приділяв серйозну увагу культурі універсальній. Культурогенезис та естетичну природу творчості В. Близнеця, а також специфіку культурологічного дискурсу його діяльності визначив автобіографічний синерген, який реалізувався через постійне звернення письменника до спогадів, листів, вражень від пережитого, побаченого й почутого. Саме він репрезентує культурологічні візії, а відтак – і аксіологічні орієнтації митця як визначальні чинники його естетичної системи.

Життєвий шлях В. Близнеця розпочався на щедрій талантами кіровоградській землі, у маленькому степовому селі Володимирівці, що неподалік районного центру Компаніївки. З передвоєнного дитинства у пам'яті письменника закарбувалися постійні ігри у «білих і червоних», перегони на конях, степове привілля, прохолода тихоплинної річки, запах полинів, смак печеної картоплі, а з дитинства окупаційного та повоєнного – голод, поневіряння, страждання й біди.

Покликання журналіста Близнець-старшокласник відчув, коли очолював редколегію стінгазети Компаніївської середньої школи (1950–1952). Написання перших заміток, віршів, оповідань супроводжувалися світоглядними рефлексіями та ідейно-естетичними пошуками майбутнього письменника й культуролога. Роки навчання в Київському університеті ім. Т. Шевченка (1952–1957), що співпали із постсталінською «відлигою», визначили антропологічну спрямованість його творчої особистості, як і багатьох тодішніх вихованців журналістського відділення філологічного факультету – В. Симоненка, М. Сома, Т. Коломієць, А. Москаленка та ін.

Світло на становлення В. Близнеця як журналіста, письменника, публіциста, редактора й видавця виразно проливає автобіографія, написана ним у 1966 р. на прохання видавців однієї з антологій української літератури: вона висвітлює факти життя періоду

дитинства, домашнє оточення, розуміння письменницького й громадянського обов'язку. З неї дізнаємося, що найбільший вплив на життєві й творчі принципи митця мав його батько, який був «живою історією з усім минулим, сучасним і прийдешнім» [3; 299]. Вийшовши з патріархальної сім'ї поліщука, у якій жили духи й образи язичництва, і відвоювавши на фронтах Першої світової та громадянської воєн, батько «увібрав у душу цілу епоху, і не просто увібрав, а відсіяв найтрагічніше і найгероїчніше, відсіяв, як зерно», яке «проростало... і колосилося в його спогадах» [3; 299]. Малим хлопчиком В. Близнець особливо любив зимові вечори, коли батько починав розповідати. «Він був для нас першою книгою, першою школою, відкривав для нас землю батьків, її родильні муки і весільні торжества. Для нас, малих, це було як причастя до святині, до таїни нашого земного бога» [3; 299], – розмірковував уже дорослим В. Близнець, відзначаючи, що подібні відчуття пізнав, коли прочитав «Вершники» письменника-земляка Ю. Яновського, де в романтично-героїчному ореолі описаний рідний йому компаніївський степ. «Треба бути каменем, травою, лушпинням, щоб мати такого батька, такий степ, такі вершини літератури, як «Зачарована Десна» і «Вершники», – і не спробувати самому писати» [3; 299], – це зізнання митця-початківця про витoki і спонукальні сили власної творчості репрезентує символічний код його культурогенезису.

Народжений, як і Ю. Яновський, у тому краї, «де зітнулися шаблі під Компаніївкою», В. Близнець завжди усвідомлював свій духовний зв'язок із славетним земляком. «Жити крупним життям, широко, по-громадянському мислити, вчитись писати й експериментувати – ось до чого кличе творчість Ю. Яновського», – стверджував він у ювілейній статті, присвяченій своєму літературному вчителєві, підкреслюючи, що «школа Яновського, а вірніше Яновського і Довженка, може означати лише одне: не дрібнотем'я, не копірвання в нудних, вузькопобутових конфліктах, а масштабність мислення, історизм, соціальний підхід до явищ; і далі – висока художня культура, інтелігентність, ерудиція» [4]. Творчий доробок Ю. Яновського та О. Довженка імпонував В. Близнецю щирою синівською любов'ю авторитетних митців до рідного краю, його історії та людей, а також мукою з приводу власного безсилля змінити життя народу на краще. Творчість Ю. Яновського й О. Довженка посилювала любов і муку душі їхнього послідовника, впливала на вдосконалення його художньої майстерності.

Гостре відчуття соціальних суперечностей постійно непокоїло В. Близнеця: «Як писати? Як увібрати в своє слово і мудрість, і безглуздість життя?» [3; 300]. В. Базилєвський – близький товариш В. Близнеця – стверджує, що письменник відчував роздвоєність (його переслідувала «туга за громадянською доблестю художника у її класичному варіанті»), що за складом характеру він «не міг претендувати на роль судді-громовержця, але як особистість глибока і вразлива не міг не розуміти необхідності в певні періоди історії закличної, прямої письменницької мови. Тому схильний був розцінювати це своє «невміння» як фахову неповноцінність» [1; 14]. Про нищівну самокритичність митця свідчать хоча б оці схвильовані рядки його автобіографії: «Мамо, чом болять ваші руки?» — «Не так руки, сину, як душа болить. Весь вік у гною, хлібом світ годую, а що ж виходить? Подивись, сину, що воно в світі робиться?» – «Мовчу. Який з мене письменник!» [3; 300]. За точним поетичним висловом М. Сома, Віктор Близнець «був совістю! Вірніше – чистим голосом її» [5].

Творчість В. Близнеця розгорталася в різних напрямках культурницької діяльності – літературному, публіцистичному, просвітницькому, етнографічному, видавничому – та формах її реалізації. Протягом майже двадцятилітньої літературної практики прозаїк написав значну кількість високохудожніх оповідань («Ойойкове гніздо», «Кривенька», «Як народжується стежка» та ін.), повістей («Паруси над степом», «Землянка», «Мовчун», «Звук павутинки», «Женя і Синько», «Земля Світлячків» та ін.), роман «Підземні барикади», літературно-публіцистичних статей («Діти війни і книги про них», «Цей складний, неслухняний підліток» та ін.), для яких, крім глибокого розкриття конкретно-історичних явищ культури, особливостей національного характеру та загальнолюдських духовних цінностей, прикметні виразні аксіологічні інспірації. Аксіологічний горизонт бачення культури та просвітницький дискурс художнього слова В. Близнеця яскраво засвідчує досконалий літературний переказ києворуської писемної пам'ятки «Повісті минулих літ».

Віктор Близнець-журналіст, публіцист, письменник, видавець, культуролог почав формуватися наприкінці 1950-х років із проблемних статей та художніх нарисів, у яких виразно зазвучала морально-етична проблематика. З перших виступів у засобах масової інформації та в літературі для митця характерною стала антропологічна обумовленість творчості: людина цікавила його як «першоелемент», атом суспільно-історичного життя; він вивчав та зображував її у всій конкретності зовнішнього і внутрішнього буття крізь оптику категорії добра. Такий підхід визначив новаторство творчої манери В. Близнеця, що відбувалося в рідкісній світових естетичних віянь і виразилося не стільки в об'єкті, скільки в засобах зображення, у художньо-мовних особливостях відтворення душевного конфлікту персонажа, у зверненні до складних драматичних ситуацій (творчість А. де Сент-Екзюпері, Д. Селінджера, Д. Апдайка та ін.). Твори письменника не мають героїв для наслідування, вони демонструють полемічний рівень впливу на читача, що є ще однією ознакою орієнтації їхнього автора на світову літературу. Звернувшись до антропології, В. Близнець апелював до твердження І. Франка, що «головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах» [6; 108], до історико-культурних засад психоаналізу: на цих засадах він створював художній текст як мовно-естетичний знак національної культури.

Повісті В. Близнеця на тему дитинства («Звук павутинки», 1970; «Женя і Синько», 1974; «Хлопчик і тінь», 1979) та повість-казка «Земля Світлячків» (1979) написані в час панування в українському письменстві руйнівних явищ і тенденцій – обмеження творчих свобод, кон'юнктурщини, зниження художньої і соціальної відповідальності митців, які були зумовлені згубним впливом ідеологічного пресингу адміністративно-бюрократичної системи. Ці твори наочно демонструють полемічно-критичну спрямованість письменника проти нормативності та ілюстраторства в епічному творі, проти обмеженості і млявості художніх шукань, скутості власної думки автора. Основним мистецьким здобутком В. Близнеця в них є ствердження національного буття народу на основі виявлення глибинних і тонких сфер внутрішнього світу героїв, прагнення правди – характерів, обставин, чесність перед нею, прагнення точного слова. Для кожної з повістей характерний високий естетичний, мистецький рівень, орієнтація на серйозні морально-філософські проблеми, на художній експеримент, підтекст,

фантазію, образну розкутість, використання національного фольклору, модерне осмислення «вічних» сюжетів і «вічних» тем.

Ліричну повість В. Близнеця «Звук павутинки» критика справедливо відносить до кращих творів українського письменства. О. Гончар відзначив, що чистотою звучання, культурою письма цей твір нагадує «Маленького принца» А. де Сент-Екзюпері. В. Базилевський наголосив, що «Звук павутинки» – це «поема в одежі прози», «одним подихом виспіване соло на флейті»: у листі до нього В. Близнець дізнавався, що загальний настрій твору визначили краса, наука, совість [1; 11].

Уже сама присвята повісті «трав'яним коникам, хрущам, тихому дощеві, замуленій річечці – найбільшим чудесам світу, які ми відкриваємо в дитинстві», засвідчує орієнтацію В. Близнеця на існуючу в літературі традицію зображати світ дитини через образи природи, що особливо яскраво проявилось в творчості І. Франка («Малий Мирон», «Під оборогом» й ін.). Як і видатний попередник, прозаїк акцентує на споконвічній єдності людини з природним середовищем, що є запорукою не тільки високої духовності і моральної цноти, а й потужною підтримкою в найскрутніші моменти життя. Твір демонструє чи не найважливішу особливість творчої манери письменника – вміння змалювати тонку, як звук павутинки, матерію дитячої психології, світовідчуття, знайти у дитячій душі звучання струни, яка, зміцнівши, стане визначальною у характері. Ця особливість мистецького почерку В. Близнеця єднає способи побудови дії, прийоми та засоби розкриття характеру в художнє ціле, що дає читачеві об'ємне й емоційно насичене відчуття.

Основним цементуючим стрижнем твору є, власне, його емоційна наснаженість, добрий, чистий настрій. В основі розгортання сюжету – симбіоз двох якостей автора – сильної образної уяви з винятково глибоким проникненням у духовний світ зображуваного персонажа, від імені якого й ведеться оповідь. Незначні, на перший погляд, факти та явища викликають у Льоньки цілу низку асоціацій, дають простір його фантазії. Автор, майстерно перевтілюючись у свого героя, дивиться на світ ясними й чистими очима дитини, враховуючи при цьому дивовижну здатність дитинства навіть у сумному бачити якусь химерну живинку, котра спроможна переінакшити буденну картину.

В. Близнець ніби за руку веде Льоньку у світ дорослих людей, простежуючи, як у його життя входять їхні проблеми, як хлопчина по-своєму відкриває поняття гідності і високого покликання мешканця планети. Кожного дня хлопчик збагачується новими спостереженнями, крок за кроком осягає він складні життєві премудрості. Прозаїк зосереджує увагу переважно на почуттях і переживаннях героя й у такий спосіб дає читачеві змогу не тільки чіткіше уявити образ, а й самому стати учасником хвилюючого процесу становлення справжньої людини. Цей прийом, коли в поле зору художника „не потрапляє” багато потрібних, здавалося б, подробиць, запозичений В. Близнецем із творчої практики А. де Сент-Екзюпері („Маленький принц”) та О. Довженка („Зачарована Десна”). В. Близнець також опускає узвичаєні зв'язки людини з подробицями повсякденного життя, а натомість прагне її поставити віч-на-віч з епохою і її закономірностями, із усією планетою і навіть усесвітом, використовуючи лише крайні, віддалені полюси діалектичних зв'язків і суперечностей.

Аксіологічне бачення культури в творчості В. Близнеця широко виражається мовою символів, міфу та філософських роздумів. Символічний код найвиразніше

презентує локус степу (повісті «Паруси над степом», «Мовчун», «Землянка» та ін.): це природне середовище є «місце розвитком» (термін П. Савицького), феномен якого полягає у впливові ієрархічної системи різноманітних «місцерозвитків» на людину – дому, подвір'я, села, природного оточення (степові валуни, козацька могила, річка й ін.). Степ як просторовий архетип інтерпретується В. Близнецем як метафора життя. Відтворюючи архаїку народного світобачення, автор показує, як у кризовій ситуації війни оголюються праначала хліборобської свідомості, носіями якої і є герої його творів. «Антропоморфічність» степу виявляється в тому, що він оживає, одухотворяється у сприйнятті героїв, які відчувають його красу й піклуються про нього як про землю-годувальницю, землю-матір: «Глянеш на степ – твоя ж земля пустує, до рук проситься: «Зори, засій!»... [2, I, 93]; «Гострий, пекучий удар у голову. Семен широко розкинув руки, наче хотів злетіти... І степ, хитнувшись, упав йому на груди» [2, I, 123].

Отже, творча діяльність В. Близнеця – це культурно-національний феномен з явно вираженими ознаками європеїзму. У розумінні генези національного, яке складає основу художнього надбання митця, визначальним є те, що його естетична свідомість сформувалася на хвилі національного відродження постсталінської «відлиги». Проте, як і весь культурно-мистецький процес 1960–1970-х років, культурницька діяльність В. Близнеця розвивалася в умовах тоталітарної системи, що різними засобами (цензура, замовчування, репресії) обмежувала свободу думки й творчості. І все ж вона не могла стримати пожвавлення загальнокультурного життя, що було відгомінном глобальних зрушень у політичному, соціальному, творчому бутті людства та вітчизняних демократичних віянь. Така соціокультурна ситуація визначила концептуально-стильову еволюцію літературної й публіцистичної творчості, журналістської й громадської діяльності В. Близнеця культурологічного змісту в напрямі до висвітлення онтологічних, аксіологічних та культурологічних проблем української нації та людського буття в цілому. Герої письменника мають не лише національний вимір, а й виходять на загальнолюдський рівень, одним із доказів чого є численні переклади творів митця на різні мови світу. Це значить, що В. Близнець зробив вагомий внесок в ідейно-художній та інтелектуально-психологічний тезаурус і української, і світової культури.

Література:

1. *Базилевський В. С. Рицар совісті // Близнець В. С. Хлопчик і тінь : повісті. – К. : Молодь, 1989. – С. 5–18.*
2. *Близнець В. С. Вибрані твори : у 2-х т. – К. : Веселка, 1983.*
3. *Близнець В. До антології української літератури для дітей / Автобіографія // Близнець В. Хлопчик і тінь: повісті. – К. : Молодь, 1989. – С. 297–300.*
4. *Близнець В. Вершник революції // Літературна Україна. – 1972. – 4 лип.*
5. *Сом М. Бережіть своє ім'я // Як звук павутинки: зб. літ.-критич. ст., нарисів про Віктора Близнеця. – К. : Веселка, 1987. – С. 123.*
6. *Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібр. тв.: у 50-ти т. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 35. – С. 91–111.*

Джой Чидінма Отуоньє
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНО-ПРАВОВА БАЗА СТАНОВЛЕННЯ НІГЕРІЙСЬКОЇ НАЦІЇ І ДЕРЖАВИ

Стаття визначає основні юридичні та правові норми щодо національної проблеми в документах міжнародного і національного стандартів.

Ключові слова: право, свобода, національний вибір, національний розвиток, природне право, культура.

Статья определяет основные юридические и правовые нормы относительно национальной проблемы в документах международного и национального стандартов.

Ключевые слова: право, свобода, национальный выбор, национальное развитие, естественное право, культура.

Article determines the basic legal and legal norms concerning national problems in documents of international and national standards.

Key words: law, freedom, the nation, national development, natural law, and culture.

Актуальність проблеми полягає у тому, що таке питання як створення національно-культурного фонду Нігерії 1960–1990 рр. як в Україні, так і за кордоном не було предметом дослідження і вивчення.

Історіографію до проблеми складають, в першу чергу, документи ООН, в тому числі, ЮНЕСКО – органу ООН. Зокрема, міжнародні пакти Генеральної Асамблеї ООН від 16.12.1966 р. № 2200 «Про громадські та політичні права», «Про економічні, соціальні та культурні права», універсальні договори «Про захист громадського населення», а також різні резолюції, зокрема, резолюція Генеральної Асамблеї ООН «Про ліквідацію всіх форм расової дискримінації», «Загальна декларація з прав людини», прийнята резолюцією ООН від 12.10.1948 р. № 995–015, та резолюція Генеральної Асамблеї ООН «Про попередження злочину геноциду та покарання за нього». Також питання соціально-правової бази розглядали в своїх працях зарубіжні автори. Серед них Ю. Горбаль, Р. Ісмагілова, Є. Коршунов, Л. Прібитковський. Серед таких праць є і колективні роботи.

Виходячи із заявленої проблеми і з того, що головним фондом культурної спадщини є, в першу чергу, національні загальноафриканські і нігерійські культурні цінності, необхідно проаналізувати історико-культурологічні процеси становлення юридичних прав і свобод етно-народів у законодавчих документах, а також напрацювань в період 50–60-х рр. ХХ ст. Ці напрацювання склали фундамент для національних змін, зокрема, в культурі, на підставі досвіду європейських держав, які брали участь у розвитку держави Нігерія. Початок такому процесу поклали такі організації як Організація Об'єднаних Націй (ООН), НАТО, Європейський Союз та інші, що сформували сучасний пакет міжнародних юридичних актів прав і свобод національного демократичного розвитку.

Головними органами впровадження, а також гарантами правових актів ООН були Генеральна Асамблея, Рада безпеки, Економічна і Соціальна Рада, Рада опіки, Міжнародний Суд, Секретаріат і спеціальні вузькогалузеві організації, в тому числі ЮНЕСКО – організація з питань освіти, науки і культури, міжнародного співробітництва, яка взяла особливо активну участь у національному розвитку нігерійської держави.

Основу правового регулювання співробітництва держав у галузі прав людини становить Статут ООН. Саме він зобов'язав держави «заохочувати і розвивати повагу до прав людини і основних свобод», залучив у міжнародне право нову норму про «право націй на самовизначення», якій було приділено увагу в декількох статтях Статуту ООН, що формулювалося так: «визначення необхідності затвердження віри в основні права людини, у цінність людської особистості, у рівність прав великих і малих націй» [16; 13], «розвиток дружніх відносин між націями на основі поваги принципу рівності і самовизначення народів, розвиток поваги до прав людини і основних свобод для всіх без відмінності раси, статі, мови, релігії» [16; 13], супутня міжнародному співробітництву в економічній, соціальній сфері, культурі, освіті, охороні здоров'я і сприяння виконанню прав людини» [16; 13], «мирне узгодження ситуацій, щоб не порушити відносини між націями» [16; 14], «запобігання поновленню агресивної політики з боку будь-якої держави» [16; 53], «розвиток поваги до принципу рівноправності і самовизначення народів» [16; 55].

Також він містив положення щодо політики панівних держав, зокрема, «членів ООН, які несуть чи беруть на себе відповідальність при управлінні територіями народів, що не досягли ще повного самоуправління, визнають принцип, що інтереси населення цих територій є першочерговими, і як священну повинність приймають обов'язок максимально сприяти добробуту населення цих територій, поважати культуру зазначених народів, забезпечувати прогрес у галузі освіти, справедливо до них ставитися і захищати їх від зловживань» [16; 73], сприяти вільному вираженню бажань цих народів» [16; 74].

Також ООН було прийнято ряд документів, які захищали права і свободи всіх національностей взагалі і кожної людини зокрема; їх назви були опубліковані в основних міжнародно-правових документах під загальною назвою «Міжнародний Білль про права людини». До цього пакету юридичних документів увійшли: Загальна декларація прав людини [6], Міжнародний пакт про економічні, соціальні і культурні права [8], Міжнародний пакт про громадянські і політичні права [7], два факультативних протоколи, які в цілому склали п'ять юридичних норм. Остання з них називалася «Конвенцією про ліквідацію всіх форм расової дискримінації» [1; 9]. Крім того, в період діяльності ООН було прийнято ряд спеціальних міжнародних документів, таких як Конвенція про попередження злочину геноциду і покарання за нього [11], Конвенція проти катувань та інших жорстоких, нелюдських та таких, що принижують гідність, видів поведінки та покарання [14], Женевські конвенції і два додаткових протоколи до них [9].

Важливим документом ООН була і залишається «Загальна декларація прав людини» [6], яка закріпила основне природне право людини, громадянина, народу, нації на вільний розвиток. Відповідно до Декларації ООН теоретично було закріплено такі її основні норми, як: «всі люди народжуються вільними і рівними у своїй гідності та правах» [6; 4], «кожна людина повинна мати всі права і всі свободи, незалежно від раси, мови, релігії,

політичних переконань, національного чи соціального походження» [6; 4], «не випробовувати торгтур або жорстокого, нелюдського поводження, яке принижує гідність» [15; 4], «всі мають право на рівний захист від якої б то не було дискримінації» [6; 4], «ніхто не може відчувати безпідставне втручання в його особисте і сімейне життя, таємницю його кореспонденції або на його честь і репутацію» [6; 5], визначалося «право на свободу думки, совісті і релігії» [6; 6], свободу переконань і на вільне їх виявлення, яке включало свободу безперешкодно дотримуватися своїх переконань та свободу шукати, одержувати і поширювати інформацію та ідеї будь-якими засобами і незалежно від державних кордонів [6; 6], «воля народу повинна бути основою влади уряду» [6; 6], закріплювалося «право на здійснення необхідних для підтримання гідності і вільного розвитку особи прав у економічній, соціальній і культурній галузях за допомогою національних зусиль і міжнародного співробітництва» [6; 7], право вільно брати участь у культурному житті суспільства, утішатися мистецтвом, брати участь у науковому прогресі і користуватися його благами, право на захист моральних і матеріальних інтересів, що є результатом наукових, літературних або художніх праць, автором яких є особа [6; 8].

Серед правових актів ООН була ще й Програма розвитку ООН (ПРООН), яка забезпечувала надання допомоги країнам, що розвивались, у справах свого національного розвитку, в тому числі країнам африканського континенту, які в зв'язку з антиколоніальним рухом створили нові незалежні африканські держави в межах старих територіальних кордонів монополій, що створились. Ще з самого початку ці кордони не відповідали етнічним територіям проживаючих народів, оскільки поділили їх на кілька частин. Територіальна цілісність африканських держав постійно турбувала національну еліту і лідерів нації. Це питання виносилося на рівень загального обговорення. Питання кордонів також було винесено на обговорення конференції глав держав і влади народів Африки, яка була проведена в Адіс-Абеба в травні 1963 р., де було сказано, що «період колоніалізму завершився тим, що наш континент виявився скутим і зв'язаним, наші колись горді й вільні народи були принижені і в рабстві, а територія Африки розділена і перетворена на шахову дошку штучними і довільними кордонами», а також йшла мова про те, що існуючі кордони, які залишилися у спадок від колоніалізму, ускладнюють культурне та етнічне об'єднання африканських народів («Ethiopia observer », vol. VII 1963 № 1, p 2.). Одним із способів ліквідації неспівпадання політичних і етнічних кордонів африканських держав політичні лідери бачили у створенні єдиної африканській організації об'єднаних держав. Така організація була створена в 1963 р. під назвою «Організація африканської єдності» (скорочено: ОАЄ), яка надалі врегулювала прикордонні конфлікти між африканськими країнами, а також координувала політичну та економічну співпрацю країн континенту [4]. В цей же час африканські країни об'єдналися у великі фінансово-економічні корпорації, що зіграли значну роль у розвитку світової соціально-економічної системи, в тому числі на світовому ринку, й захищали їх спільні інтереси. Серед них – Африканський банк розвитку, заснований 1963 р., Конфедерація з координації розвитку Півдня Африки (1980 р.) та ін. [14; 270].

Результатом багаторічної боротьби стало прийняття Генеральною Асамблеєю ООН резолюції з питання деколонізації Нігерії, а також Декларації «Про надання

незалежності колоніальним країнам і народам», в тому числі Нігерії [10]. Декларацією було передбачено використання Нігерією своїх національних прав великих і малих народів у всіх сферах життя, в тому числі повагу принципів рівноправності і самовизначення, дотримання прав людини та основних свобод для всіх незалежно від раси, статі, мови і релігії, вільне розпорядження своїми природними ресурсами, захист свого суверенітету і цілісності національної території, економічного, соціального та культурного розвитку тощо [10; 75]. Незважаючи на проголошення директивних прав, наданих Нігерії, процес економічного розвитку гальмувався іноземним капіталом, який значно вплинув на хід економічного розвитку Нігерії. У руках представників іноземних монополій зберігалися всі ключові позиції в економіці країни. Найбільш сильний вплив у Нігерії надавав англійський капітал. Напередодні проголошення незалежності (1 жовтня 1960 р.) англійські інвестиції обчислювалися в 140–150 млн. ф. ст. За 1961–1962 рр. вони зросли ще на 25–30 млн. ф. ст. В останні роки в країну стали інтенсивно проникати також монополії США, ФРН, Японії та ін. держав [21].

Висока концентрація іноземного капіталу спостерігалася у банківській і кредитній системах. У країні діяли такі великі комерційні банки, як "Barclays Bank DCO", "Bank of West Africa", "Chase Manhattan Bank", "Bank of America" та ін. Широкі фінансові можливості мали іноземні вкладники капіталу – право без обмежень переводити за кордон прибуток, репатріювати в будь-який момент основний свій капітал. Їм надані були гарантії від націоналізації тощо. Незважаючи на іноземні інвестиції, питома вага національного приватного капіталу нігерійської промисловості за період 60–80-х рр. ХХ ст. значно зросла, особливо в кредитній системі. Нігерійські комерційні банки успішно конкурували з іноземними, у тому числі національний банк "National Bank of Nigeria", "African Continental Bank", "Agbonmagbe Bank", Банк поштових ощадних кас та ін. Головним розпорядником національних бюджетних коштів і накопичень, в тому числі депозитів, був Національна банк. Його ядро становили націоналізовані об'єкти постколоніального періоду, до яких належали вугільні шахти, залізниці, електростанції та ін. націоналізовані об'єкти. Також був створений державний центральний банк, який здійснює емісію, кредитні та інші операції.

Протягом тривалого колоніального періоду структура економіки Нігерії формувалася під впливом англійського капіталу. Країна була пристосована до потреб світового ринку: освоювалися ті види природних ресурсів і ті території, які були пов'язані з розвитком експорту какао, бавовни, пальмового масла і горіха, каучуку та ін. сировини [17; 225]. У 80-ті рр. ХХ ст. урядом було прийнято нову стратегію економічного розвитку, програма якої була спрямована на видобуток нафти, руди та вугілля, в тому числі і продаж цієї сировини на світовому ринку. Частка сільського господарства, яка на початку 70-х рр. становила в загальному обсязі валового національного продукту (ВНП) 40%, впала в 1980 р. до 20%, а частка нафти в загальному обсязі ВНП зросла з 22% до 81% і склала в 2010 р. 99% експортних поставок країни [17; 300]. Згідно цієї стратегії Нігерія в короткі терміни підняла рівень рентабельності окремих галузей важкої промисловості, скоротила імпорт у країну, встановила національний контроль над ключовими галузями і сферами господарства, а також забезпечила провідну роль державного сектора в економічному розвитку і частково в

деяких інших галузях. Далі, урядом було проведено ряд важливих економічних заходів, внаслідок яких розширилася дольова участь держави в активах іноземних компаній, а також була створена Нігерійська національна нафтова корпорація в 1971 р. З 1972 р. почалася масова нігеризація іноземних підприємств в обробній промисловості, торгівлі та обслуговуванні [12; 12].

Загалом у 1976 р. було оголошено про нігеризацію понад 600 іноземних компаній, що не виконали декрету про передачу нігерійцям 40% акцій. У тому ж році федеральний уряд встановив державний контроль над усіма місцевими філіями іноземних банків. У 1978 р. в країні був заснований єдиний профцентр – Нігерійський конгрес праці.

У 1978 р. урядом було проведено широку кампанію з очищення державного апарату і армії від корумпованих і некомпетентних працівників, під час такої кампанії було звільнено майже 10 тис. працівників. У тому ж році прийняли Декрет про корупцію, що встановлює суворе покарання для державних службовців, викритих у хабарництві [12; 13].

У справі націоналізації одним з найбільш важких питань національного культурного розвитку став мовний бар'єр, в тому числі в сфері освіти. Таке становище призвело до надзвичайно складних відносин всередині кожного району та між районами. Згідно з матеріалами комісії 1957 р., що займалась дослідженням мови народу едо, вдалося домогтися створення Середньозахідної області, до складу якої входили народи ефік, ібібіо, хаус, іджо, боки та інші. Східна Нігерія хотіла відокремитися від народу ібо і створити особливі області народів біром і тив. До цього мовного бар'єру приєдналися і різноманітні релігійні віросповідання. З 17 млн. населення понад 11 млн. становили мусульмани, більше 4 млн. дотримувались традиційних язичницьких культур і вірувань, 0,5 млн. становили християни та ін. Наприклад, в провінції Кабба та Ілорін понад 90% населення становили християни-йоруба, а керувалися вони владою мусульманської Півночі. Тому йоруба цих провінцій хотіли воз'єднатися зі своїми братами в Західній Нігерії. За показниками перепису 1964 р. в Нігерії налічувалося 56 млн. населення, вона за чисельністю населення була найбільшою країною Африки і однією з найбільш складних за своїм етнічним складом [2; 123].

У період колоніального панування місцеві мови не розвивалися, оскільки було заборонено навчання в школах на них, а в деяких місцях заборонялося навіть розмовляти місцевими мовами. У школі, у громадському та політичному житті країн Африки були введені європейські мови, в тому числі англійська, французька та інші, на яких велося навчання, діловодство, виходили періодичні видання, велося радіомовлення тощо. Після незалежності африканські держави змушені були прийняти мову колишньої метрополії як державну. Однак з часом такі розвинені мови, як йоруба, хауса, тві та інші посіли головне місце в державних мовах, тим більше, що переважна частина населення Африки не користувалася в ужитку англійською, французькою або іншою західною мовою. Саме в перше десятиліття незалежності існувало кілька точок зору на предмет мови, одна з них – це необхідність розвивати місцеві мови, на них же розвивати освіту, культуру, й інша – офіційною мовою та мовою шкільного навчання повинна була залишатися одна з європейських мов. На підтримку теорії прихильників використання європейських мов у Нігерії виступив учений Р. І. Бріарс, який стверджував, що «англійська мова в сучасній

Нігерії стала мовою навчання, засобом спілкування різних людей і кращим аргументом збереження англійської мови є освіта. Саме сучасна наука сприяє розвитку Нігерії».

З іншого боку, більшість африканських вчених, національних політичних лідерів виступали за те, щоб державною мовою стала одна з місцевих мов. На думку проф. Кі-Зербо, ліквідація африканських мов означала б культурне самогубство. У резолюції, прийнятій на Другому конгресі африканських письменників і поетів у Римі в 1959 р., говорилося, що «Африка, незалежна і федеративна, не повинна приймати ніякої іноземної мови, європейської чи якоїсь іншої яко національної» [2; 130].

Наступною проблемою в період становлення незалежності була загальна неграмотність африканського населення, тобто 99% дорослого населення було неписьменним. Станом на 1980 94,7% дорослого населення ще залишалося неписьменним. Тому урядом Нігерії було створено базу початкової освіти: 6-річну освіту для дітей з 6–7 років, яка формально вважалася обов'язковою, середня школа – 7-річна, що складалася з двох циклів: 4-річна – неповна (коледж) і 3-річна – повна (ліцей) [3; 11]. Було створено мережу установ середньо-спеціальної вищої освіти, в систему якої увійшли національно-державні університети, коледжі та інші установи. Питаннями освіти займалися Міністерство національної освіти, Державний секретаріат з питань освіти, Міністерство вищої освіти і наукових досліджень. У 1980 р. загальні витрати держави на освіту становили 4,3% ВВП, або 22,8% видаткової частини бюджету.

Таким чином, з перших же років незалежності Нігерії держава приділяла основну увагу розвитку економічного та соціально-культурного життя. Урядом було взято курс на загальнонаціональний розвиток, національне самовизначення народів, які населяють Нігерію, тобто на духовну деколонізацію і відродження етнічних особливостей кожної з груп населення і цілого народу взагалі. Центрами становлення національної культури на довгий час стали коледжі, університети, при яких створювалися всілякі національно-культурні заклади, такі, як бібліотеки, театри, музичні товариства, групи тощо.

Нігерійці одержували музичну освіту в ряді навчальних закладах. Такими центрами музичної культури стали університетський коледж у м. Ібадане, музичний інститут у м. Оріша, коледж мистецтв, науки і техніки в м. Зарії, Інститут африканістики при Ібаданському університеті і при Лагоському університеті, а також Інститут африканських досліджень університету м. Іфа [4; 192] та інші, які розвивали професійну музичну культуру, а також музичну освіту, що і стало базою формування національної композиторської школи, представленої відомими композиторами: А. Юба, Ф. Сованде, С. Аклабот, А. Банколе, А. Фібerezіма та ін. Таким чином, всі досягнення політичної незалежності Нігерії створили сприятливі передумови для становлення національної системи економічного і соціально-культурного розвитку країни.

Важливу роль у стимулюванні діяльності африканських держав, у тому числі Нігерії, в сфері розвитку різних аспектів культури і мистецтва відіграла міжнародна організація ЮНЕСКО. Її інтерес проявився з двох причин, які визначилися найбільш яскраво і цілісно при виборі європейського напряму соціально-економічного та культурного розвитку Нігерії (на відміну від інших держав Африки, які обрали шлях незалежного розвитку за соціалістичним образом і практикою ведення економіки та формування нової соціалістичної культури, на прикладі СРСР), яке вже мало досить глибоке коріння, зароджене ще в колоніальний період розвитку нігерійської держави [1; 19].

На відміну від сучасного поняття про культуру, яка має універсальне значення, враховуючи її наукові визначення, позначені теорією, а також і певний досвід всесвітньої практики, напрацьований кожною державою і нацією, існує сучасне уявлення про культуру, яке обмежує, на наш погляд, її значення, вимірюючи її тільки ідеями, матеріальними і духовними цінностями, а також відносинами. Африканський народ розуміє на культуру як збереження традиції або способу життя його предків, і ця культура є накопиченим історичним досвідом людей їх цінностями, традиціями, віруваннями, звичаями, звичками, набутими людиною як членом суспільства. Такий підхід до поняття культури характеризується загальноосвітньою національною відсталістю африканських країн, яка пригальмувала розвиток наукових теорій, прогрес цивілізації у всіх напрямках за рахунок довгої колоніальної залежності від європейців. Ці зміни повинні, в першу чергу, відбутися в соціально-культурній сфері, в тому числі в науці, в освіті, у світогляді, в якості життя самих африканців, на основі чого і побудував свою діяльність уряд протягом становлення національної держави.

Всі права і різні прагнення народу Нігерії розвинути свою культуру були підтримані цивільними і військовими урядами і були розглянуті й закладені в нігерійську Конституцію [18, 19, 20]. Держава приділяла серйозну увагу як збереженню вже наявної художньо-образотворчої спадщини, так і створенню необхідних умови для подальшого розвитку національних традицій і талантів у даній сфері. Саме тому в численних музеях і художніх галереях Нігерії були представлені не тільки безсмертні творіння майстрів, але й не менш прекрасні твори сучасних нігерійських художників і скульпторів. Основні принципи державної підтримки національного художнього мистецтва були зафіксовані в офіційному документі «Культурна політика для Нігерії», затвердженому в 1985 р. [13; 15]. У число його головних положень входили: підтримка державою всіх видів традиційного і сучасного мистецтва, його пропаганда всередині країни і за кордоном, інтеграція культурних програм у навчальні плани шкіл і вишів, створення національних груп різних напрямів культури і мистецтва, національної галереї сучасного мистецтва, охорона пам'яток архітектури, проведення національних культурних фестивалів та ін.

Останні десятиліття 1990-х років урядова культурна політика Нігерії складалася з аналізу та розуміння культурного життя, культурних цінностей і культурних потреб усіх людей Нігерії, підтвердження автентичності історичної культурної спадщини; створення культурної національної специфіки та підтвердження специфіки різних етнічних груп, розвиток культурної інфраструктури і введення нових технологій, наявність зв'язків між культурою, освітою, засобами масової інформації. Культурна політика федерацій була спрямована на розвиток специфічних етнічних культур, що зберігають усі права та відмінності народностей Нігерії [13; 25].

У Міністерстві культури і соціального забезпечення було створено два відділи, які відповідали за управління та здійснення культурної політики. Це – Федеральний відділ культури (з питань формулювання і виконання культурної національної політики, фінансування, заохочення всіх національних культурних організацій, міжнародних культурних відносин), і Національна рада з мистецтва і культури, яка займалась заохоченням і розвитком усіх аспектів нігерійської культури і сприяла зв'язкам між приватними та громадськими організаціями.

Культурна спадщина, відроджена і встановлена за період незалежності, була широко визнана як найважливіший внесок у визначенні національних та етнічних культур у Нігерії. Всі нігерійські уряди, незважаючи на політичний стан та орієнтири, робили все необхідне, щоб зберегти культурну спадщину, сприяли розвитку культури. Національні архіви, Національний музей, Національна бібліотека і всі існуючі університети розуміли важливість питання дослідження, відновлення та збереження культурної спадщини. Федеральний і кілька державних представництв, що працюють у цій сфері, повністю були підтримані федеральними фондами [5; 47].

У 60–70-х рр. ХХ ст. в африканських країнах відбувався інтенсивний процес національної консолідації як наслідок зростання промислових міст, засобів повідомлення і потужного підйому національно-визвольного руху, в процесі якого зростає і національна самосвідомість. Одним з показників цієї зростаючої самосвідомості було виникнення масових національних організацій, партійних, профспілкових, наукових та інших, до складу яких увійшли представники найрізноманітніших професій і етнічних груп. Прикладом зростання національної самосвідомості послужив підйом загальної національної культури різних напрямів: літератури, скульптури, живопису та ін., а також організація масових рухів різних товариств за ліквідацію відсталості в галузі освіти та розвитку різних галузей науки і мистецтва. Також зростання національної самосвідомості сприяло створенню мовної та культурної особливості: у наступні 70–80-ті рр. ХХ ст. національне визначення громадян позначалося згідно з назвою держави, в якій вони проживали, тобто нігерійців в Нігерії тощо. Ця єдність різних етнічних груп однієї держави добре виражена в нігерійському гімні: "Хоч ми і можемо належати до різних народів і говорити на різних мовах, ми всі брати, ми всі нігерійці, горді можливістю служити своїй матері-батьківщині".

Враховуючи вищесказане, ми дійшли висновку, що найбільш важливою основою досягнення незалежності нігерійської державності та всіх галузевих її складових стали нормативно-правові акти ООН, її підструктур, особливо ЮНЕСКО та ін. На основі цієї правової бази за сприяння ЮНЕСКО були розроблені головні національні пріоритети розвитку культурної політики Федеративної Республіки Нігерія. Серед головних досягнень національної культурної політики були встановлені національні символи, основний закон – Конституція, забезпечена територіальна цілісність нігерійської держави, відкриті головні національні заклади культури і мистецтва: Міністерство національної освіти, Міністерство вищої освіти і наукових досліджень, Міністерство інформації, Міністерство освіти, Федеральне міністерство культури і соціального забезпечення, Національна комісія з питань музеїв і Пам'ятників, Національна бібліотека Нігерії, Центр чорних і африканських мистецтв і цивілізації, Національна галерея сучасного художнього живопису, Федеральна радіо-корпорація Нігерії, Корпорація фільму Нігерії, Національні архіви, Національний музей, Національна бібліотека та ін., які керували виробництвом і створенням культурної спадщини країни, а також стояли біля витоків зародження і формування національно-державного сектору фонду збереження загальнонігерійських цінностей і творів мистецтва.

Література:

1. Горбань Ю. А. *История современного світу* / Ю. А. Горбань, В. В. Петровський, А. Г. Слісаренко та ін. – К. : Теленпресінформ, 2001. – 338 с.
2. Исмагилова Р. Н. *Народы Нигерии* / Р. Н. Исмагилова // *Этнический состав и Краткая Этнографическая Характеристика*. – М., 1963. – С. 138.
3. Коришонов Е. *Испытания Нигерии* / Е. Коришонов // *Азия и Африка сегодня*. – 1968. – № 10. – С. 22–23. – № 11. – С. 24–25; № 12 – С. 10–11.
4. *Нигерия : современный этап развития*. – М., 1978. – 322 с.
5. *Нигерия (справочник)*. – М. : "Наука" Издатель Фирма" // *Восточная литература*, 1993. – С. 348.
6. *Общая декларация по правам человека: принята резолюцией ООН от 12.10.1948 г. № 995–015* – К. : Логос. – 1998. – 8 с.
7. *О гражданских и политических правах: международный пакт ООН от 16.12.1966 г. № 2200 А(XXI) Генеральной Ассамблеи* // *Совещание государств–участников*. – Нью-Йорк, 1976. – 9 с.
8. *Об экономических, социальных и культурных правах: международный пакт ООН от 16.12.1966 г. № 2200 А(XXI) Генеральной Ассамблеи* // *Международный Билль о правах человека / ООН*. – Нью-Йорк : ООН. – 1994. – С. 21–30.
9. *О защите гражданского населения: Женевская конвенция от 12.08.1949 г. и два дополнительных протокола к ней от 08.06.1977 г.* // *Права человека. Сборник международных договоров. Т.1 (часть вторая). Универсальные договора. Организация Объединенных Наций*. – Нью-Йорк – Женева, 2002. – С. 904–1032.
10. *О ликвидации всех форм расовой дискриминации: конвенция ООН от 21.12.1965 № 2106 А (XX) резолюции Генеральной Ассамблеи* // *Основные международные договоры по правам человека. Организация Объединенных Наций*. – Нью-Йорк – Женева, 2006. – С. 61–78.
11. *О предоставлении независимости колониальным странам и народам: декларация ООН от 14.12.1960 г. № 1514 (XV) резолюции Генеральной Ассамблеи* // *Права человека. Сборник международных договоров. Т.1 (часть первая). Универсальные договора. Организация Объединенных Наций*. – Нью-Йорк – Женева, 2002. – С. 89–90.
12. *О предупреждении преступления геноцида и наказании за него: конвенция ООН от 09.12.1948 г. № 260 А (III) резолюции Генеральной Ассамблеи* // *Права человека. Сборник международных договоров. Т.1 (часть вторая). Универсальные договора. Организация Объединенных Наций*. – Нью-Йорк – Женева, 2002. – С. 723–726.
13. Прибытковский Л. *Нигерия при гражданском правлении* / Л. Прибытковский // *Азия и Африка сегодня*. – 1980. – № 5. – С. 11–13.
14. *Проблемы культурного строительства в независимых странах Африки* М. : 1971. – С. 248.
15. *Против пыток и других жестоких, нечеловеческих и таких, что унижают достоинство, видов поведения и наказания: конвенция ООН от 10.12.1984 г. № 36/46 резолюции Генеральной Ассамблеи* // *Основные международные договоры по правам человека. Организация Объединенных Наций*. – Нью-Йорк – Женева, 2006. – С. 159–174.
16. *Республика Нигерия. 4-ый Национальный План Развития (1981–85). Отдел Географии. Университет Ибадана, Нигерия. Консультативный сонет 1976, с.31. ЮНЕСКО. Рекомендация относительно международной стандартизации статистики библиотеки, принятой общей конференцией на ее 16 сессии*. – Париж, 13 ноября.
17. Mezrui Ali. *African's international relations the Diplomacy of Dependency and change* / A Mazrui – London wets view press, 1977. – P. 310.
18. *The Nigeria (Constitution) Order in Council, 1951*. – L., 1951. – P. 21–22.
19. *The Nigerian Constitution Order in Council, 1960*. – Lagos. – 25 p.
20. *The Constitution of the Federal Republic of Nigeria 1979*. – Lagos., 1978. – 26 p.;
21. *World Dictionaries* // *Simon and Schuster, 1979*. – P. 1423.

Зараховський О. Є.,
асистент кафедри міжнародного туризму
Київського національного університету культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЧЕРКАЩИНИ ЯК ТУРИСТИЧНИЙ РЕСУРС: НАУКОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ПУБЛІКАЦІЙ

У статті проаналізовано публікації вітчизняних вчених, присвячені культурній спадщині Черкаської області як туристичному ресурсу. Висвітлено проблеми та перспективи подальших досліджень по даній темі.

Ключові слова: культурна спадщина, охорона культурної спадщини, туризм, Черкаська область.

В статье проанализированы публикации отечественных ученых, посвященные культурному наследию Черкасской области как туристическому ресурсу. Освещены проблемы и перспективы дальнейших исследований по данной теме.

Ключевые слова: культурное наследие, охрана культурного наследия, туризм, Черкасская область.

The article analyzes the publication of national scientists dedicated to the cultural heritage of the Cherkassy region as a tourist resource. It is about problems and possibilities of further research of this topic.

Key words: cultural heritage, protection of cultural heritage, tourism, Cherkassy region.

Культурній спадщині Черкаської області присвячені праці багатьох авторів. Здебільшого, увага приділяється проблемам її охорони та збереження. Метою роботи є аналіз праць вітчизняних науковців, які висвітлюють культурну спадщину Черкаської області як туристичний ресурс, а також розгляд проблем та можливостей подальших досліджень з цієї теми.

Доктор історичних наук В.О. Горбик, в контексті завдань охорони культурної спадщини України виокремлює чільне місце Черкаській області, пов'язуючи цей регіон з низкою доленосних подій вітчизняної історії: зародженням козацтва, козацько-селянськими повстаннями, національно-визвольною війною проти польської шляхти, Коліївщиною, діяльністю геніального полководця Богдана Хмельницького, мислителя та поета Тараса Шевченка. Тобто, культурна спадщина Черкаської області є невід'ємною частиною національного культурного надбання; її збереження та охорона мають важливе, всенациональне значення [1; 12]. В свою чергу, з охороною та збереженням культурної спадщини Черкащини пов'язані специфічні проблеми, завдання та інструментарії.

Дослідженням пам'яткоохоронної діяльності на Черкащині займалися В.М. Мельниченко, Т.М. Федорова, О.Г. Шамрай, І.В. Чепурна, О.С. Худoley, О.М. Дубовий та О.З. Медалієва, П.В. Качалаба, Ю.П. Дудник, В.Б. Страшевич, І.Ю. Удовиченко. Проблеми законодавчого забезпечення пам'яткоохоронної роботи досліджував О.В. Мельниченко.

Музеям та заповідникам Черкаської області, як основним центрам збереження культурної спадщини краю присвячені роботи В.В. Дзими, В.І. Нестеренко, І.І. Следь, В.Ф. Мицик.

Пізнавально-виховний потенціал культурної спадщини Черкащини та окремі пам'ятки краю розглянуті в роботах таких авторів: Н.М. Чепурна, Д.А. Іванов, О.В. Брель, Н.В. Кукса, Н.М. Басиста, Т.В. Ярмош, Р.В. Танана, Л.І. Харченко, З.М. Куниця, Я.Л. Діденко, Т.І. Гай, В.М. Лазуренко, Ю.М. Вовкотруб, О.П. Волошин, Л.Г. Голиш, Т.А. Клименко, Т.Ю. Полякова, С.В. Козаленко.

Дослідженням культурної спадщини області, пов'язаної з життям та діяльністю видатних постатей, займалися В.В. Гоцуляк, В.В. Масненко, М.В. Приліпко, Л.О. Харченко, С.Ю. Обрусна.

На думку В.О. Горбика та багатьох інших авторів, в контексті охорони та використання культурної спадщини краю особливо важливе значення має Державна програма «Золота підкова Черкащини» (на 2006–2009 рр.). Особливістю програми є те, що вона є першою у вітчизняній практиці пам'яткоохоронної діяльності довгостроковою комплексною програмою, яка присвячена одній окремій області [1; 12].

Програма фокусує увагу на чотирьох основних блоках культурної спадщини Черкаської області. Перший блок – шевченківська спадщина; місця, пов'язані з народженням, життям та творчою діяльністю поета (м. Канів та Звенигородщина). Другий блок охоплює культурну спадщину, пов'язану з життям та державотворчою діяльністю Богдана Хмельницького (Чигиринщина). Третій блок – археологічна спадщина області, пов'язана з трипільською та іншими давніми культурами (зарубинецька, ямна, черняхівська, білогрудівська). В четвертий блок входить культурна спадщина, пов'язана з іншими важливими подіями, пам'ятками, персоналіями: батьківщина І.М. Піддубного (с. Красенівка), М.П. Старицького (с. Кліщинці); місця, пов'язані з життям та діяльністю графа М.С. Воронцова (с. Мошни), родини Шувалових (м. Тальне), духовного лідера Брацлавських хасидів цадика Нахмана (м. Умань), родини Лопухіних (м. Корсунь-Шевченківський), М.О. Максимовича (с. Прохорівка), родини Давидових та Південного товариства декабристів (м. Кам'янка), родини Симиренків (с. Мліїв), А.Ю. Кримського (м. Звенигородка).

Щодо культурної спадщини Черкащини як туристичного ресурсу, проблем її використання в екскурсійній діяльності, тут існує менший обсяг досліджень. В основному вони присвячені розрізненню, окремим пам'яткам.

В.Ф. Зелений розглядає культурно-пізнавальний туризм (“туризм спадщини”) не тільки як вид туризму, що органічно поєднує в собі збереження, охорону та використання пам'яток у туристсько-екскурсійній діяльності, а й як дієвий інструмент економічного зростання малих історичних міст Черкащини. Порівнюючи багату культурну спадщину регіону, що нараховує 9266 пам'яток історії та культури (85 з яких – національного значення), з інфраструктурою та економічним станом міст, де вони розташовані, автор показує значний дисбаланс, невідповідність між наявним туристичним потенціалом та його практичною реалізацією [4; 41]. На його думку, недоліком програми “Золота підкова Черкащини” є недостатня увага до розвитку туристичної інфраструктури історичних міст; відсутність планової рекламної, маркетингової діяльності органів

місцевого самоврядування. Ще одним стримуючим чинником розвитку туризму у краї називається недостатньо виважена регіональна політика щодо делегування управлінських функцій, адміністративних, соціально-економічних та фінансових повноважень місцевим органам виконавчої влади та місцевого самоврядування [4; 42–43].

Г.П. Мартинова аналізує основні етапи розвитку та перетворень національного історико-культурного заповідника “Чигирин”, які розпочалися з 1991 року з усвідомленням його як спадщини, що має важливе національно-патріотичне значення. Після довгої перерви оновлення та розбудова заповідника продовжилась з прийняттям постанови №721 «Про затвердження Комплексної програми розвитку історико-архітектурного комплексу «Резиденція Богдана Хмельницького» на 2004 – 2010 роки». Цей проект згодом був фактично поглинутий державною програмою “Золота підкова Черкащини”, яка продовжила позитивні зрушення у заповіднику, зробила можливим будівництво грандіозної резиденції гетьмана та надання Чигирину статусу першої гетьманської столиці. Проаналізовано археологічні роботи, що відбувалися у 2004–2006 роках, які розширили уявлення про життя та побут давніх жителів Чигирини та дали змогу відтворити храм святих Петра і Павла [5; 154 – 156, 158].

О.І. Чепурний досліджує сучасний стан та перспективи розвитку туризму на Чигиринщині. В його роботі висвітлені позитивні зрушення, які відбулися на традиційному маршруті Чигирин – Суботів – Холодний Яр у контексті реалізації програми “Золота підкова Черкащини” та згідно Генерального плану розвитку національного історико-культурного заповідника “Чигирин”. В першу чергу ці зміни стосуються збереження та відтворення визначних об’єктів культурної спадщини: відбудовано бастион Дорошенка (частина Чигиринської фортеці); завершується відтворення церкви Святих Петра і Павла (зруйновані в 1678 р.); виконані значні роботи з упорядкування та реставрації пам’яток історії у Суботові (Іллінська церква, Три криниці); облаштована ділянка навколо пам’ятки природи та історії – дуба Максима Залізняка (вік якого нараховує тисячу років), виконані роботи щодо поліпшення його стану (урочище Холодний Яр); йде робота над створенням етнографічно-туристичного комплексу «Козацький хутір» (с. Стецівка); відкрито постійну експозицію музею Богдана Хмельницького. Також зазначено, що наймасштабнішим з перетворень має бути реконструкція гетьманської резиденції Богдана Хмельницького. По-друге, планується створення нових музеїв у м. Чигирин (краєзнавчий, декоративно-прикладного мистецтва, історії Чигиринської фортеці), с. Суботів (Музей дитини) та с. Стецівка (млинарства). Також розглядається гостра проблема забезпечення туристів необхідною інфраструктурою: єдиний готель у м. Чигирин не в змозі підтримати масові туристичні потоки. Частково вирішити цю проблему може готельний комплекс «Посольська вулиця», що будується. Але цей комплекс розрахований на відвідувачів зі статками вище середнього рівня. Автор пропонує вирішити проблему, скориставшись зарубіжним досвідом будівництва молодіжних готелів (хостелів), які (є більш прийнятними) більше відповідають потребам основного загалу відвідувачів (школярів, студентів, іноземців) [3; 163–165].

Т.М. Спіріна відводить особливу увагу культурній спадщині міста Канева як одній з головних ланок «Золотої підкови Черкащини». В цій програмі дослідниця вбачає

важливий інструмент популяризації пам'яток національного значення: Шевченківський національний заповідник (могила Т.Г. Шевченка та музей), Успенський собор, Канівський історичний музей. Окремо розглядається бібліотека-музей радянського письменника А.П. Гайдара як значний центр патріотичного, морального та естетичного виховання [2; 159–161]. Проте дане дослідження має описовий характер. Відсутні розгляд проблем і перспектив впровадження програми та перетворення пам'яток Канева у туристичні об'єкти.

Н.П. Лавріненко запропонував розширити традиційний туристсько-екскурсійний маршрут Черкаси – Чигирин – Суботів – Медведівка – Холодний Яр – Черкаси новим маршрутом «Батьківщина Максима Залізняка», який включає наступні об'єкти історико-культурної спадщини села Медведівки та його околиць: пам'ятник М. Залізнякові, столітній дерев'яний вітряний млин, «Семидубова» гора-курган (місце ймовірного поховання Богдана Хмельницького), колишня козацька варта – Стрілиця (найвища місцевість Чигиринщини) [11; 173]. Маршрут обумовлений (обгрунтований) зручним розташуванням цих об'єктів (вздовж асфальтного шляху) та апробований на аматорському рівні. Стримуючим чинником розвитку туризму на Чигиринщині зазначена відсутність мережі автошляхів на вищезазначеній ділянці маршруту. Запропоновано вирішення цієї проблеми шляхом продовження автошляху від краю села Івківці до села Головкивка (біля двох кілометрів) та прокладення автошляху від села Головкивка (Матвіївське перехрестя) до хутора Буда. Завдяки цим змінам «Батківщиною М. Залізняка» стане повноцінним туристичним маршрутом через Івківці–Головкивку–Медведівку, а також туристичні маршрути Чигиринщиною стануть замкненими у великі та малі кола, що позитивно відобразиться на зручності подорожей краєм [11; 175–176]. Особливістю та позитивною рисою даного дослідження є те, що звертається увага громадськості на об'єкти культурної спадщини, які менш популяризовані, або навіть «забуті» поряд з такими пам'ятками краю, як тисячолітній дуб М. Залізняка, Іллінська церква в с. Суботіві, Мотронинський монастир та ін.

Туристичний потенціал села Лебедин Шполянського району розглянутий у праці М.М. Щербини. Ним розроблений туристичний маршрут «Історія села Лебедин Шполянського району», присвячений культурній спадщині села, яка (як і багато інших пам'яток) залишилась поза увагою програми «Золота підкова Черкащини» [12; 218]. Найголовнішими пам'ятками села, що мають національне значення, є дерев'яна Свято-Миколаївська (1800 р.) та кам'яна Варваринська (1844 р.) церкви; кам'яна дзвіниця в стилі пізнього класицизму (1833 р.); Преображенська церква (архітектура пізнього класицизму, 1826 р.). Лебедин має багату, самобутню історію та тісно пов'язаний з Коліївщиною, життям та творчістю Т.Г. Шевченка, підпільною діяльністю часів Великої вітчизняної війни, роботою найвідомішого в СРСР насінневого заводу. Тому має повне право бути одним з туристичних центрів Черкащини [12; 220, 222].

Т.І. Гай акцентує увагу на пам'ятці архітектури, складовій частині історико-архітектурного заповідника «Стара Умань» – костьолі Успіння Богородиці, та унікальній картинній галереї, що розмістилася у ньому. Уманська галерея – єдиний художній музей в СНД, що має в своїй колекції живопис представника флорентійської школи Джузеппе Беццуолі («Ісус Христос і самарянка», 1843 р.) [13; 250]. В 2001 р. було проведено

ремонтно-реставраційні роботи: замінено покрівлю та проведено ремонт фасаду. Одна з основних проблем збереження та використання архітектурної пам'ятки у туризмі – потреба в реставрації у повному обсязі [13; 251].

Історико-архітектурний потенціал історичного регіону Черкащини розглянутий у дисертації Т.М. Гарнік. Вчений виявив історико-культурні зони Черкащини на основі архітектурного потенціалу її населених пунктів, та запровадив комплексний підхід щодо охорони, відновлення та використання архітектурної спадщини в контексті розвитку даного регіону [14; 8].

Серед об'єктів культурної спадщини Черкащини, що активно досліджуються вченими, окреме місце займають пам'ятки археології краю.

Археологічна спадщина Черкаської області багата та різноманітна. В краї нараховується 9266 об'єктів історико-культурної спадщини, 7169 з яких – пам'ятки археології, тобто 77% [7].

Археологічна спадщина трипільської культури. З 4392 відомих трипільських поселень 2042 знаходяться на території дев'ятнадцяти областей України. В Черкаській області відомо 278 пам'яток трипільського періоду. З двадцяти чотирьох найбільших трипільських поселень періоду розквіту даної культури вісімнадцяти знаходяться в межах Тальнівського, Уманського та Звенигородського районів Черкаської області [6; 170]. Поселення «Тальянки» є найбільшим у світі поселенням періоду раннього землеробства (450 га), що нараховувало майже 3000 будівель й існувало в 30–29 ст. до нашої ери. Тобто, Черкащина має всі передумови стати лідером з культурно-пізнавального, археологічного туризму.

Використання пам'яток археології в туристсько-екскурсійній діяльності ускладнено багатьма чинниками, серед яких основними є віддаленість об'єктів від основних туристичних маршрутів та незручні під'їзні шляхи; відсутність аттрактивності, невідповідність стану упорядкування та збереженості пам'яток археології потребам туристів; розграбування курганів, могильників «чорними археологами».

Задля розвитку археологічного пізнавального туризму, а також дослідження археологічних культур було створено заповідник «Трипільська культура» з адміністративним центром у селі Легедзине.

Державний історико-культурний заповідник «Трипільська культура» створений Постановою Кабінету Міністрів України № 284 від 13.03.2003 року та розпочав свою діяльність у липні 2003 року. Територія заповідника охоплює 11 трипільських поселень на території Тальнівського, Уманського, Звенигородського районів, серед яких найбільші за площами поселення у тогочасному світі: «Тальянки» – 450 га, «Чичиркозівка» – 300 га, «Майданецьке» – 270 га, «Доброводи» – 250 га. Поселення-гіганти трипільської культури: Тальянки, Майданецьке, Веселий Кут, Онопрієва, Глибочок, Піщана (Тальнівського району), Доброводи, Косенівка, Аполянка (Уманського), Чичиркозівка, Вільховець (Звенигородського районів).

Заповідник бере участь у роботі Трипільської археологічної експедиції Інституту археології НАН України, в роботі інших експедицій, що працюють у різних куточках України, співпрацює з Римсько-германською комісією інституту археології Німеччини, вищими навчальними закладами України, які зацікавлені в проведенні археологічних

практик. Наукові фонди заповідника складають більше 10-ти тисяч одиниць зберігання з 46 поселень України. Приміщення музею заповідника на сьогодні є об'єктом незавершеного будівництва (фінансування будівельних робіт призупинені з 2008 року). Протягом останніх років співробітникам (всього 4 штатних одиниці) вдалося створити експозицію з 4-х археологічних залів, 1-ї мистецької та кінозали на 40 місць, загальною площею – 220 м. кв. Поруч з музеєм створюється археодром – невеликий музейний комплекс з відтворених у натуральний розмір трипільських будівель, які мають бути наповнені «трипільським» посудом, побутовими речами та знаряддями праці. У зв'язку з незавершеністю будівельних робіт, відсутністю необхідної для відвідувачів інфраструктури та штату працівників сьогодні експозиція не є доступною в звичному музейному режимі. Досі заповіднику не вдається змінити цільове призначення землі на цих пам'ятках і зупинити на них сільськогосподарський обробіток ґрунту [8].

Археологічній спадщині Черкаського краю та перспективам її використання в сфері туризму присвячена робота Т.М. Нераденко. Вчений розробив три туристсько-екскурсійні маршрути, що охоплюють практично всі найвідоміші археологічні пам'ятки області [9], [10]. Аналізуючи багату археологічну спадщину Чигиринщини, що нараховує 231 курган, 34 поселення, 5 городищ, 3 зольники, 4 скарби, охоплює період історії від неоліту до пізнього середньовіччя та представляє практично всі археологічні культури регіону: дніпро-донецьку, середньо-стогнівську, ямну, східно-гшинецьку, катакомбну, багатоваликової кераміки, білогрудовську, чорноліську, землеробську скіфського часу, зарубинецьку, черняхівську, ранньослов'янську пенківську, періоду Київської Русі та пізнього середньовіччя, пропонує туристичний маршрут «Шляхами сивої давнини. Археологічна подорож Чигиринщиною». В маршруті задіяні найвідоміші пам'ятки, що розташовані вздовж основного туристичного маршруту та мають зручні шляхи під'їзду: Мотронинське городище скіфського часу в Холодному Яру (кін. VII – перша пол. V тисячоліття до н.е.), поселення доби неоліту та енеоліту Молюхів Бугор (друга пол. V – перша чверть III тисячоліття до н.е.) і поселення ямної культури Десятини (III тисячоліття до н.е.) в заплаві Тясмину поблизу села Новоселиця, Суботівське городище чорноліської культури (IX – VII ст. до н.е.), замчищі Богдана Хмельницького із залишками кам'яної вежі в Суботові (середина XVII ст.), а також Чигиринська фортеця, козацький цвинтар, кам'яні фундаменти церкви Петра і Павла та будинків у нижньому місті (XVII – XVIII ст.). Фінальним пунктом маршруту є музей археології історико-культурного заповідника «Чигирин» [6; 168–169]. Другий туристичний маршрут «Дивосвіт Трипільля. Туристсько-краєзнавчий маршрут по державному історико-культурному заповіднику «Трипільська культура» включає в себе поселення-гіганти трипільської культури (площа яких складає від 100 до 400 га) в селах Чичеркозівка та Вільховець Звенигородського району; Веселий Кут, Майданецьке, Тальянки Тальнівського району; Доброводи Уманського району; а також музеї з експозиціями матеріальної культури трипільля: Черкаський обласний краєзнавчий музей, музей трипільської культури в м. Тальне, музей поселень-гігантів в с. Легедзине, Уманський краєзнавчий музей [6; 170–171]. Третій туристичний маршрут пов'язаний з програмою «Золота підкова Черкащини» та охоплює такі археологічні об'єкти: Мотронинське городище скіфського часу в Холодному Яру, поселення доби неоліту та енеоліту

Моллохів Бугор у с. Новоселиця, Суботівське городище чорноліської культури, пам'ятки пізнього середньовіччя Суботова і Чигирин, музей археології ДІКЗ «Чигирин», черняхівський могильник «Черкаси-Центр», відділ археології Черкаського обласного краєзнавчого музею, стоянка первісних мисливців на мамонтів в с. Межиріч, давньоруське поселення Княжа гора (під Каневом), середньовічні пам'ятки Трахтемирова, історичний музей у Каневі, Сахнівські археологічні пам'ятки, історичний музей Корсунь-Шевченківського ДІКЗ, поселення та музей трипільської культури в межах ДІКЗ «Трипільська культура», пізньосередньовічні об'єкти заповідника «Стара Умань», археологічна експозиція Уманського краєзнавчого музею [6; 171–172].

Таким чином, проаналізувавши праці вчених щодо використання культурної спадщини Черкащини як туристичного ресурсу, можна зробити висновок, що дані дослідження мають розрізнений характер та присвячені, здебільшого, поодиноким пам'яткам. Відсутній комплексний аналіз культурної спадщини краю як туристичного ресурсу. До того ж, ті дослідження, які стосуються програми “Золота підкова Черкащини”, є застарілими та не відображають реальної ситуації, пов'язаної з її виконанням. Також залишаються поза увагою об'єкти культурної спадщини, що не включені в туристичні маршрути області та до програм охорони та збереження.

Література:

1. Горбик В. О. Проблеми охорони культурної спадщини України на сучасному етапі / В. О. Горбик // Черкащина в контексті історії України. Матеріали Третьої науково-краєзнавчої конференції Черкащини, присвяченої проблемам охорони, збереження та використання історико-культурної спадщини. – Черкаси, 2008. – С. 8–12.
2. Спіріна Т. М. Канів – ланка «Золотої підкови Черкащини» / Т. М. Спіріна // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 159–162.
3. Чепурний О. І. Туристична Чигиринщина: сьогодні і майбутнє / О. І. Чепурний // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 163–166.
4. Зелений В. Ф. Туризм як складова економічного розвитку малих історичних міст Черкащини / В. Ф. Зелений // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 39–44.
5. Мартинова Г. П. Пам'ятки Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» у державній програмі «Золота підкова Черкащини» / Г. П. Мартинова // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 154–158.
6. Нераденко Т. М. Археологічна спадщина Черкащини в контексті розвитку туризму / Т. М. Нераденко // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 167–172.
7. Архів археологічної інспекції управління культури і туризму Черкаської облдержадміністрації.
8. Офіційний портал Тальнівського району. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://talnern.org.ua/tripilska-kultura/zapovidnik/>
9. Нераденко Т. М. Стежками сивої давнини. Археологічна подорож по Чигиринщині / Т. М. Нераденко // Методична розробка. – Черкаси, 2005.
10. Нераденко Т. М. Дивосвіт Трипілья. Туристсько-краєзнавчий маршрут по державному історико-культурному заповіднику «Трипільська культура» / Т. М. Нераденко // Методична розробка. – Черкаси, 2006.
11. Лавріненко Н. П. “Золоте туристичне кільце” Чигиринщини // Черкащина в контексті історії України / Н. П. Лавріненко. – Черкаси, 2008. – С. 173–176.
12. Щербина М. М. Туристичні можливості села Лебедин (Шполянщина) / М. М. Щербина // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. – С. 218–223.
13. Гай Т. І. Уманський костюм Успія Богородиці: проблеми збереження та використання / Т. І. Гай // Черкащина в контексті історії України. – Черкаси, 2008. –

*КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЧЕРКАЩИНИ ЯК ТУРИСТИЧНИЙ РЕСУРС:
НАУКОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ПУБЛІКАЦІЙ*

С. 246–252. 14. Гарнік Т. М. Охорона, регенерація та використання архітектурного потенціалу в контексті розвитку історичного регіону (на прикладі Черкаської області): дис.. канд. архітектури: 18.00.01 / Т. М. Гарнік // Харківський державний технічний університет будівництва та архітектури. – Харків, 2007. – 285 с.

*Ключко Ю. М.,
кандидат педагогічних наук, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв*

МІСІЯ СУЧАСНОГО МУЗЕЮ У КОНТЕКСТІ ОСВІТНІХ ПРОБЛЕМ

Стаття присвячена осмисленню місії сучасного музею у контексті освітніх проблем, визначенню основних напрямів діяльності українських музеїв як культурно-освітніх закладів.

Ключові слова: місія музею, освіта, культурно-освітня робота музеїв.

Статья посвящена осмыслению миссии современного музея в контексте образовательных проблем, определению основных направлений деятельности украинских музеев как культурно-образовательных учреждений.

Ключевые слова: миссия музея, образование, культурно-образовательная работа музеев.

Comprehension of the article is devoted to the mission of the modern museum in the context of the educational problems, in the definition of the basic directions of activity of Ukrainian museums as cultural and educational institutions.

Key words: the mission of the museum, education, cultural and educational work in museums.

Освіта завжди була і залишатиметься необхідною і найважливішою складовою життя суспільства. Музей як соціокультурний інститут завжди займав важливе місце в системі вітчизняної освіти. В наш час, за умов реформування освітньої системи, є актуальним визначення ролі, конкретної участі і перспектив розвитку кожного музею у якості компонента культурно-освітньої діяльності. Це питання знайшло своє відображення у роботах А. Бакушинського, Т. Белофастової, М. Гнедовського, Д. Камерона, І. Коссової, О. Мастениці, Б. Столярова, К. Хадсона, Л. Шляхтіної та інших [2, 6, 7, 11, 12].

У культурній традиції освіта нерозривно пов'язана з розвитком культури, є не тільки особливим способом формування особистості, але і засобом відтворення культури як сукупності культурних зразків і норм, накопиченого соціального досвіду і знань. Освіта повинна інтегрувати культуру, бути як мінімум її транслятором і навіть, можливо, виступати чинником розвитку. В свою чергу, трансляція культури передбачає як активність людини в одержанні знань, так і формування здатності особистості до опанування і використання досягнень культури для рішення соціальних та особистісних проблем.

На межі ХХ–ХХІ ст. спостерігається пошук нової освітньої парадигми, відбувається уточнення культуротворчої функції освіти, осмислення ролі культури у визначенні орієнтирів у сфері освіти і виховання. Зважаючи на кризу класичної освітньої моделі в умовах переходу до нової системи цінностей інформаційної цивілізації, вчені

визначають необхідність загальнокультурної основи освіти. Зокрема, Н. Пахомов розглядає дану проблему у контексті глобальних проблем цивілізації та виокремлює ряд чинників, що обумовили кризу освіти: криза соціалізації; збільшення розриву між освітою і культурою; відставання освіти від науки. Дослідник відмічає втрату гуманітарної основи освіти, самоцінності і престижу культури, наголошує на необхідності міждисциплінарного підходу до рішення складних педагогічних проблем, пов'язаних із завданнями виховання [8]. У філософії освіти, на думку В. Кошелевої, мета системи освіти трактується як формування людини культури. Виходячи з цього, місія сучасного музею співвідноситься із завданнями «істинної освіти», визначеними М. Хайдеггером. Зокрема, збереження і відтворення багатства культурно-історичних, морально-духовних цінностей і смислів [5]. На наш погляд, освітня діяльність музею, орієнтована на дані завдання, виступає важливим чинником інкультурації та соціалізації особистості.

У сфері освітньої політики Європейського Союзу відбувається процес розробки стратегічних пріоритетів розвитку галузі. В 2009 році Радою ЄС була затверджена Стратегічна програма європейського співробітництва в галузі освіти і навчання «Освіта і навчання 2020», де визначено основні стратегічні цілі: навчання впродовж життя та мобільність; якість і ефективність; рівність та соціальна єдність; інновації і творчість. У контексті даного документа в Україні у 2013 р. розроблено Національну стратегію розвитку освіти в Україні на період до 2021 року, що серед низки завдань передбачає побудову ефективної системи національного виховання на засадах загальнолюдських, полікультурних, громадянських цінностей, формування соціально зрілої творчої особистості [9].

Зважаючи на вищевикладене, наша стаття має на меті аналіз місії сучасного музею в контексті освітніх проблем; визначення основних напрямів діяльності українських музеїв як культурно-освітніх закладів.

Розглянемо більш докладно, як музеєзнавча наука трактує поняття «місія музею». На сьогодні науковці визначають місію музею як: 1) призначення (надзавдання) музею, що визначається як генерування культури сучасного і майбутнього на основі збереження та актуалізації найбільш цінної частини всіх видів спадщини; 2) елемент стратегічного планування діяльності конкретного музею, програмну заяву, в якій сформульовані головна мета музею, його роль і суспільна сутність, принципи його функціонування. Не є юридичним документом, програмна заява виступає (поряд із Статутом музею) основоположним компонентом розробки середньо- та довгострокової музейної політики і планування; уточнюється та переглядається з визначеною періодичністю [4].

Виходячи із теми нашого дослідження, місія музею в освітній сфері може бути сформульована у загальному вигляді як діяльність, що спрямована на збереження і передачу наступним поколінням культурного досвіду і гуманістичних традицій людства, формування ціннісних, моральних, світоглядних установок, виходячи із принципу толерантності до природного, етнічного, культурного і релігійного різноманіття світу, а також розвиток творчого потенціалу особистості (в тому числі комунікативних навичок) шляхом використання специфічних форм освітньої роботи і можливостей музею як унікального носія історико-культурної пам'яті людства, що закодована в

автентичних об'єктах культурної спадщини. Деталізуючи дане положення, підкреслимо, що сучасний музей виступає як своєрідна моделююча система культури, яка інтегрує її різні культурно-історичні коди, представляє властиві культурі ознаки і ціннісні характеристики. Тому завдання музею полягає не в тому, щоб дати фундаментальні знання, а у формуванні ставлення людини до світу, його минулого. Зокрема, музей покликаний формувати не знання історії, а особистісне ставлення до неї. Як свідчить практичний досвід, ефективним засобом пізнання культури як знакової системи, може вважатися метод «занурення у культуру», «що відкриває можливості інтуїтивного пізнання шляхом співпереживання. Важливо враховувати, що опанування культурної спадщини у музеї має свою специфіку, на відміну від наукового пізнання і наукових методів дослідження, воно базується на принципово інших механізмах гуманітарного мислення. Музейний заклад дозволяє актуалізувати такі види гуманітарного знання, як знання – відчуття, знання – переживання, знання – занурення [6]. При цьому слід підкреслити, що в сучасній культурі формується новий тип раціональності – раціональність постнекласичного типу, яка протистоїть раціоналізму просвітницького типу. Класичний раціоналізм змінюється складною комбінацією раціонального, ірраціонального і надраціонального у сучасній культурі. Якщо класична раціональність вела думку через ряд жорстко пов'язаних між собою понять, етапів, суджень тощо, то у сучасній культурі думка рухається за «випадковими» траєкторіями, домінуючою рисою мислення стає асоціативність. Логіка руху думки визначається віднесенням не до певного вихідного і фундаментального визначення або поняття, а до цінності, з якої виходить мислячий суб'єкт і яку він стверджує [1]. А відтак, сучасна культура – це культура діалогу, що включає в себе різноманіття особистісно-орієнтованих думок, кожна з яких не тільки має право на існування, але і набуває своєї визначеності тільки у відношенні до інших, тобто через діалог.

Освіта у музеї полягає у безпосередньому контакті з опредметненою культурою. Педагогічна діяльність, спрямована на розкриття і засвоєння багатомірного музейного об'єкта або предмета як знаку епохи, музейної колекції як образу епохи, музейного простору як діалогу епох і діалогу культур, має велике значення в орієнтуванні не тільки у музейному середовищі, але і у просторі культури. У зв'язку з цим слід відмітити світову тенденцію, яка пов'язана з розвитком анімаційної методики у музеях і спрямована на відтворення історико-культурного або природного середовища побутування речей. Зазначене дає підстави стверджувати, що актуалізація культурної спадщини є важливою складовою гуманітаризації освіти.

Інноваційна музейна практика свідчить, що саме культурологічний підхід дозволяє нам розглядати музей не тільки як зберігача, інтерпретатора, але і організатора активного, творчого пізнання культурної спадщини, дослідницької практики відвідувачів. Слід зазначити, що підвалини культурологічного підходу у вітчизняній музейній діяльності закладались ще на початку ХХ ст. Розглянемо науковий доробок мистецтвознавця, музеєзнавця А. В. Бакушинського, який розробив систему художнього виховання у музеї. Дослідник порівнював свою систему з системою К. С. Станіславського. Він приділяв особливу увагу проблемі майстерності екскурсовода, який повинен виступати у ролі «режисера, який непомітно формує спільність вражень і висновків із них. «Для

його екскурсійного методу були важливі вміння «тримати паузу», виразний жест, а також «мізансцена»: нерідко показ картини А. Бакушинський починав через анфіладу залів. Ці зовнішні прийоми відбивали сутність методу, що був спрямований проти пасивного сприйняття. Головне завдання системи полягало у пробудженні «творчої волі глядача [7]. «На наш погляд, концепція, розроблена А.В. Бакушинським у 1920-х роках, на сьогодні є як ніколи актуальною.

Подальші теоретичні та практичні напрацювання, переосмислення сутності і змісту освіти стали одним із стимулів розвитку музейної педагогіки. На сучасному етапі термін «музейна педагогіка» означає як практичну культурно-освітню діяльність музеїв, так і порівняно нову наукову дисципліну. Ряд дослідників розглядають музейну педагогіку як методологію і методику реалізації освітньої функції музею, як специфічний інструмент розкриття його освітнього потенціалу, «своєрідний засіб адекватного реагування на культурно-освітні потреби суспільства на різних етапах його розвитку [12]. «Музейно-педагогічна діяльність розвивається у контексті інкультурації людини, де головний акцент робиться на створенні умов для пізнання світу за допомогою музейних засобів, які забезпечують максимальну участь у цьому процесі самого відвідувача. Музейна педагогіка є і підсистемою безперервної освіти, що сприяє рішенням таких важливих завдань, як формування відчуття історичної, культурної та цілісної ідентичності особистості, розвиток здатності до самовиразу у «діалозі культур. «На наш погляд, дана ситуація обумовила розвиток музейної андрагогіки (андрагогіка – педагогіка дорослих, одна з педагогічних наук, яка займається дослідженням проблем освіти, самоосвіти й виховання дорослих. Становлення андрагогіки як самостійної науки відбулося в 1950–70-х роках) [3]. Основні завдання музейної андрагогіки, що охоплює проблеми пізнання духовних цінностей та технології їх прямого впливу через музейний соціокультурний простір на дорослу людину, визначаються, на думку фахівців, спрямованим гуманістичним характером впливу на кожного відвідувача незалежно від рівня його культури, виховання і освіти.

Так, предметом педагогіки художнього музею є «специфічна практична діяльність, орієнтована на передачу художнього досвіду і формування творчих починань особистості шляхом розвитку художньо-образного мислення в умовах музейного середовища [11]. «Педагогіка історичного музею орієнтована на формування інтересу і особистісного ставлення до історії та культури, на розвиток історичної свідомості відвідувача. У зв'язку з цим має інтерес, введене до наукового обігу М. Гнедовським, поняття «музейний ритуал», смисл якого полягає в активізації свідомості відвідувача, що спрямована на переживання минулого, внутрішнє розуміння зв'язку минулого і сучасного [2]. Музейна педагогіка виступає методологічною основою розробки спеціальних програм і проектів з урахуванням психологічних, соціологічних характеристик музейної аудиторії. Створення інтерактивних експозицій, впровадження музейно-педагогічних методик, які передбачають ознайомлення з музейним простором, сприяють подоланню пасивності у формах сприйняття музейної інформації.

Зростання ролі музею виявляється у реалізації його освітньо-виховної функції шляхом створення певних структур як поза музеєм, так і всередині закладу. Зокрема, це можуть бути центри музейної педагогіки, традиційної культури, клуби, товариства. Також простежується тенденція делегування частини функцій по управлінню музеями

різноманітним асоціаціям, фондам, громадським і приватним організаціям. У різних країнах, у тому числі і в Україні, створюються клуби або товариства друзів музею з метою сприяння його розвитку, створення адекватного іміджу.

Особливо слід підкреслити, що останнім часом відбувається формування єдиного музейного простору. Тенденція до об'єднання музеїв проявляється у створенні надмузейних структур з інтегративними функціями. Прикладом міжнародної організації, що об'єднує як ідеологію, так і практичну діяльність музеїв різних країн, є Міжнародна Рада музеїв (ICOM). Подібні структури діють на національних і навіть на регіональних рівнях. Їх зусилля спрямовані на формування системи взаємопов'язаних організаційних та інформаційних каналів інтеграції музеїв і музейної діяльності. Це відбувається у формі створення формальних і неформальних організацій та асоціацій, збільшення ролі партнерських стосунків, прискорення процесу обміну між музейною інформацією. Наприклад, з 2008 року діє Програма ЮНЕСКО/ ICOM «Управління музеєм – ХХІ сторіччя». Дана Програма успішно реалізується в межах довготривалого сумісного проекту ЮНЕСКО і Міждержавного фонду гуманітарного співробітництва держав – учасників СНД (МФГС) для музейних фахівців із країн СНД, включаючи Азербайджан, Білорусь, Вірменію, Казахстан, Кіргістан, Таджикистан, Республіку Молдова, Російську Федерацію, Узбекистан та Україну. Зокрема, у 2011 р. у Києві відбувся Регіональний тематичний тренінг ЮНЕСКО/ICOM для фахівців із провідних музеїв країн СНД і перша експертна зустріч на тему «Роль музеїв у освіті і розвитку культурно-пізнавального туризму», присвячені наступним питанням: освітня роль музеїв у контексті сучасної культури; проблеми актуалізації музейного знання і колекцій для відвідувачів різних вікових і соціальних категорій; інноваційні форми роботи з відвідувачами, що надають можливість творчої участі в розширенні знань і міжкультурному діалозі [10].

Отже, проведене дослідження дозволило нам зробити висновок, що осмислення методологічних основ культурно-освітньої діяльності музеїв відбувається у руслі загальної гуманізації науки, культури і освіти. Місія музею в освітній сфері є діяльністю, що спрямована на збереження і передачу наступним поколінням культурного досвіду і гуманістичних традицій людства, формування ціннісних, моральних, світоглядних установок, виходячи із принципу толерантності до природного, етнічного, культурного і релігійного різноманіття світу, а також розвиток творчого потенціалу особистості. В сучасних умовах важливо використовувати освітній потенціал музею для рішення цілого комплексу завдань, що в першу чергу пов'язані з особистісними проблемами – самореалізацією, самоосвітою, відкриваючи шлях культурної ініціації людини і набуття нею освітньої компетенції. З огляду на вищевикладене, основні напрями діяльності українських музеїв як культурно-освітніх закладів передбачають розробку спеціальних програм і проєктів з урахуванням психологічних, соціологічних характеристик музейної аудиторії; створення інтерактивних експозицій, впровадження музейно-педагогічних методик, які сприяють ознайомленню з музейним простором, подоланню пасивності у формах сприйняття музейної інформації; в межах міжнародного музейного співробітництва у сфері освітніх музейних програм здійснення аналізу і адаптації кращого досвіду колег, реалізацію сумісних музейних освітніх програм, що дозволяють прилучати аудиторію відразу декількох країн.

Література:

1. Архипова О. В. Гуманитарное образование и культура: постижение взаимосвязи через призму культурной традиции / О. В. Архипова // *Обсерватория культуры*. – 2011. – № 2. – С. 104 – 107.
2. Гнедовский М. Б. Музейная коммуникация и ритуал / М. Б. Гнедовский // *Некоторые проблемы исследований современной культуры: Сб. науч. тр.* – М. : НИИ культуры, 1987. – С. 35–43.
3. Гончаренко С. *Український педагогічний словник* / С. Гончаренко. – К., 1997.
4. Ключко Ю. М. *Музеєзнавство: словник-довідник* / Ю. М. Ключко. – К. : НАКККіМ, 2013. – С. 39.
5. Кошелева В. Л. М. Хайдеггер: феноменологическое осмысление современной культуры и проблемы образования / В. Л. Кошелева // *Философия образования для XXI века: Сб. статей*. – М. : Изд. фирма «Логос», 1992. – С. 117–130.
6. Мастеница Е. Н. *Актуализация культурного наследия в музее: образовательный аспект* / Е. Н. Мастеница // *Образование в пространстве культуры: Сб. науч. ст.* – Вып. 2. – М. : РИК, 2005. – С. 199–206.
7. *Музееведческая мысль в России XVIII – XX веков: Сб. док. и мат.-лов.* / Колл. авт. / Отв. ред. Э. А. Шулепова. – М. : Этерна, 2010. – С. 549.
8. Пахомов Н. Н. *Кризис образования в контексте глобальных проблем* / Н. Н. Пахомов // *Философия образования для XXI: Сб. статей*. – М. : Изд. фирма «Логос», 1992. – С. 18–31.
9. *Про Національну стратегію розвитку освіти в Україні на період до 2021 року*. – [Електр. ресурс] – Режим доступу: [zakon.rada.gov.ua / go 344/2013](http://zakon.rada.gov.ua/go/344/2013).
10. *Роль музеев в образовании и развитии культурно-познавательного туризма: Аналитическая записка* / Авторы-сост.: М. Скирда, К. Чуева (Украина), А. Бойко, Б. Столяров, С. Кудрявцева, Е. Лунеев (Россия), А. Сташкевич (Беларусь). Координаторы проекта: Л. Морева (ЮНЕСКО), О. Баракаева (МФГС). – К., 2012. – 48 с.
11. Столяров Б. А. *Теория и практика образовательной деятельности художественного музея: автореф. дис. ...доктора пед. наук: 13.00.01* / Б. А. Столяров; РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб, 1999. – 43 с.
12. Шляхтина Л. М. *Музейно-педагогическая мысль России. Исторические очерки* / Л. М. Шляхтина, Е. Н. Мастеница. – СПб : СПбГУКИ, 2006. – С. 14.

*Морозов А. Ю.,
кандидат філософських наук,
докторант Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ПРОБЛЕМА ІНТУЇЦІЇ У «ВІЧНІЙ ФІЛОСОФІЇ»

У статті розглядається погляд на інтуїцію як на інтелектуальне споглядання трансцендентного світу у творчості мислителів, яких відносять до вічної філософії.

Ключові слова: інтуїція, споглядання, феорія, ісихазм, philosophia perrenis, visia beatifica.

В статье рассматривается взгляд на интуицию как на интеллектуальное созерцание трансцендентного мира в творчестве мыслителей, относящихся к вечной философии.

Ключевые слова: интуиция, созерцание, феория, исихазм, philosophia perrenis, visia beatifica

It is observed the intuition as the intellectual contemplation of the transcendent realm in works of thinkers referred to philosophia perrenis.

Key words: intuition, contemplation, feoriya, Hesychasm, philosophia perrenis, visia beatifica.

Модерне мислення гіперболізувало значення раціоцентричної компоненти моральної свідомості, мінімізувавши всі поза-розсудкові елементи. Раціоналізація життєвого світу і процеси розчаклування були покладені в основу магістрального розвитку європейської цивілізації і науки. Цей факт добре висвітлений у творах М. Вебера, Ю. Габермаса, Г. Маркузе, Т. Адорно, Д. Белла та ін. У ХХ ст. критика культури ratio, хибно редукованого до «постава» (М. Гайдеггер), стає гостро актуальною. На рівні філософської рефлексії методологічних засад науки йде гостра критика класичного раціоналізму. Від «кризи європейських наук» Е. Гуссерля та «проти методу» П. Фейєрабенда до постмодерністського відкидання розуму як репресивного метанаративу та запропонованої замість нього «різомної» моделі свідомості – простежується ціла філософська програма критики модерного проекту. На рівні соціальної дійсності раціоналізація призводить до «атомізації» і соціального відчуження, уніфікації та стандартизації, процесів знеособлення, що певним чином сприяють виникненню екологічних криз та встановленню тоталітарних режимів. В цьому контексті симптоматичними видаються праці таких дослідників, як Г. Маркузе, Е. Фромм, П. Фейєрабанд, М. Еліаде, М. Гайдеггер, Ю. Габермас. Критика інструментального розуму актуалізує і поштовхає увагу до вивчення потенціалу інтуїтивного досвіду.

У новоєвропейській культурі завжди існували інтелектуальні альтернативи домінуючому раціоналізму, спроби більш інтегрального підходу до розуміння свідомості взагалі і моральної свідомості зокрема: англійський сентименталізм, кембриджські неоплатоніки, романтизм, російська філософська традиція, філософія життя, феноменологія, екзистенціалізм, постмодернізм, трансперсональна психологія.

Всіх їх об'єднує зацікавленість нерациональними елементами, які доцільно об'єднати в загальне поняття – «інтуїція». Але, на наш погляд, коріння самої проблеми потрібно шукати ще раніше – в домодерну добу, у антично-християнській спадщині, яку називають «вічною філософією» (*philosophia perrenis*). Представники вічної філософії розглядали інтелектуальну інтуїцію як вищий вид знання і досвіду, що набагато досконаліше за розум і почуття.

Метою статті є дослідження інтелектуальної інтуїції як здатності споглядання, що дозволяє особистості пізнавати сферу інтелігібельного. Потрібно зробити екскурс в історію проблеми і проаналізувати творчість мислителів, які утворюють умовну філософську лінію Платон – Аристотель – Плотін – Діонісій Ареопагіт – Фома Аквінський – Г. Палама – Микола Кузанський – Р. Декарт – Г. Лейбниц – Г. Фіхте.

Потрібно згадати, що термін інтуїція походить від латинського *intuitio*, що в перекладі означає споглядання, «вдивляння», вбачання, безпосереднє сприйняття. Згідно дефініції, що наведена у філософському словникові, інтуїція – це здатність прямого, нічим не опосередкованого пізнання або умоглядного «схоплення» істини. Коли досліджують інтуїцію, то зазвичай її розглядають з точки зору проблеми пізнання і етики. Безперечно центральною постаттю, яка зробила величезний внесок у розробку цієї проблематики, є Платон. Для нього інтуїція позначала безпосереднє споглядання ейдосів, «бачення» надчуттєвого в акті екстазу. Згідно Платону, дані почуттів дають недостовірне знання («докса»), бо їм доступні лише матеріальні копії первообразів. Але розумна частина нашої душі покликана пізнавати ейдоси (ідеї, сутності, смисли, родові поняття), що приховані за явищами. Ейдоси утворюють ієрархію, яка увінчується ідеєю вищого блага (Бога). Можна сказати, що інтуїція-споглядання є певним моральним актом, адже предмет цього споглядання оголошується джерелом добра («добрим-в-собі»), а сам процес споглядання – вищим сенсом існування, що дарує вічне блаженство. Місце споглядання у теоретичному дискурсі постає у єдності зі спогляданням як основою певного способу життя. Соціальний статус людей, які присвячують своє життя спогляданню, був надзвичайно високим. Вищість *vita contemplative* (споглядального життя) над *vita active* (життям дієвим, активним) була беззаперечною цінністю. В традиційному суспільстві існував пріоритет розумної дії над дією фізичною. Цей розподіл закріплює Платон, коли змальовує ідеальну державу. За Платоном, правителями держави мають бути філософи, тобто ті, хто веде споглядальний образ життя. Можна проводити паралелі між платонівською ідеальною моделлю та традиційним, наприклад, індійським кастовим суспільством, в якому панівний клас брахманів повинен займатися спогляданням.

Платонівська філософська спадщина згодом експлікується у потужну європейську інтелектуальну традицію. За влучним висловом Вайтхеда, вся новоєвропейська філософія є коментарем на полях до платонівських текстів. І тому не дивно, що платонівське розуміння інтуїції знаходимо у працях Р. Декарта, Е. Гуссерля та ін. Інколи для позначення ідей філософів, які працюють в цьому закладеному ще в античності дискурсі, вживають термін *philosophia perrenis* («вічна філософія»)¹. Безперечно, що

¹Очевидно, цей дискурс метафізичний, але цікаво, що в його «гравітаційному» полі перебувають також деякі критики метафізики (І. Кант, Л. Вітгенштейн), праці яких імпліцитно містять метафізичні засновки.

патристика і схоластика як різні версії рецепції Платона, належать саме до цієї традиції вічної філософії. Незважаючи на певні розбіжності, в обох можна знайти спільні риси. Фома Аквінський пише, що «чуттєве сприйняття не схоплює сутності речей, але тільки лише їхні зовнішні акциденції... Лише тільки інтелект схоплює сутність речей» [5; 107]. Вищим ступенем споглядання є споглядання Трійці як вищої Краси, Добра та Істини. Це споглядання супроводжується станом щастя-блаженства, семантично близькому до аристотелівського розуміння «*eudemonia*». Інтуїтивне пізнання (споглядання) прекрасного і благого є джерелом любові. Істинна любов заснована на устремлінні до возз'єднання з предметом любові без думки про вигоду. Ця любов має об'єднувати людей для реалізації вищого добра. Любов поєднує люблячого і любого в єдине ціле через інтуїтивне пізнання і бажання, у любові відбувається взаємопроникнення, адже той, хто любить, живе не для себе і не в самому собі, але в тому і задля того, кого любить. Основою і фундаментом такої досконалої любові є вихід люблячого за межі самого себе. У цьому плані будь-яка любов, не обов'язково у своїх найвищих містичних проявах, є екстатичною любов'ю. Чим більше ми здатні забути про самих себе, вийти за власні межі, і чим більше в нас є стремління до добра, тим менше в нас егоїзму, егоцентризму, хтивості, гордині.

Фома запозичує думку Аристотеля про те, що будь-яка людина має устремління до блага. Але благо для всіх різне – для когось це багатство, здоров'я, влада. Проте очевидно, що людина не є кінцевою метою світу. Вона сама є сущим серед сущих. Тому й Аристотель, й Фома впевнені в тому, що задоволення бажань людського тіла не є вищим Благом. Тіло залежить від душі, як матерія залежить від форми. Відтак, блаженство як остаточна мета людини, не міститься в жодному благові тілесного рівня. Також блаженство не є якимось душевним благом, але існує поза душею і нескінченно перевищує її. „Блаженство належить душі, але те, у чому полягає блаженство, є децю поза душею” [5; 148].

Фома стверджує, що блаженство людини не може полягати в жодному тварному благові. Таким чином блаженство людини лежить в Богові. Якою є сутність блаженства? Переживання блаженства, володіння чимось, що приносить блаженство, – це дія або акт. Це дія людського розуму, з якого вилучені інші здатності душі. Блаженство не досягається діями душі, яка відчуває. Не відчуття, а лише розум здатний зрозуміти сутність блаженства. Отже, сутність блаженства полягає в інтуїтивному акті розуму. При цьому божественна сутність – це предмет розуму не практичного, а споглядального. Фома розрізняє блаженство досконале і недосконале. Недосконале блаженство належить спогляданню чуттєвої сфери. Сутнісне та істинне блаженство – не від світу цього. Ми можемо одержати його в ясному спогляданні і розумінні божественної сутності. Вільно створюючи розумні субстанції, Бог не міг мати іншої мети, окрім як возвеличити їх до блаженного споглядання.

Середньовічні мислителі запитували себе, як можливо, щоб в людську душу і людський розум вмістилися „всі скарби премудрості й пізнання” (Кор. 2,3)? Як зазначає дослідник Кристоф Шьонборн, схоласти пропонують диференційоване вчення про пізнання людиною Бога як мету людського існування. Це так зване „*triplex scientia humana*” („потрійне людське знання”), куди входить „знання набуте”, „знання нав'яне”

(пророче знання, що виникає внаслідок надприродної комунікації) і знання як інтуїтивне бачення (споглядання) – латиною *scientia visionis*. Останнє є спогляданням Бога окремими людьми, здатність до якого всі інші люди отримують лише у вічному житті. Фома та Бонавентура розробили детально вчення про *scientia visionis* як остаточну мету людського життя. Тут слід виділити три аспекти.

По-перше, Фома говорить, що *visio* (споглядання) – це не ж саме, що *comprehensio* (розуміння). Бог залишається навіть для душі Христа, у якого була подвійна природа, невичерпним. Його сутність не можна зрозуміти.

По-друге, *visio* – це безпосереднє сприйняття, і для нього не потрібні ані чуттєві образи, ані поняття або картини. Але проблема якраз полягає у тому, що наше звичайне предметне пізнання відбувається за допомогою чуттєвих образів та духовних понять. Без опосередковування не існує жодного предметного пізнання. Пізнання Бога відбувається зовсім іншим чином. Трійця – це не звичайний об'єкт пізнання поруч з іншими. Перед нами – таке пізнання, коли Бог безпосередньо посилає Себе нашому духу. Виходить, що Бог сам є й тим, що пізнається, й посередником пізнання. Бог споглядається лише через Бога і засобом Бога.

По-третє, споглядання Бога є не дискурсивним, а безпосереднім, тобто інтуїтивним. Зі всіх існуючих людей його мала лише одна досконала людина, точніше Боголюдина – Ісус Христос, який був „не тільки *viator*, тобто мандрівником, яки йшов до мети, але й *comprehensor* (Тим, хто вже досяг мети)” [7; 52].

Фома Аквінський запитує, чи здатна кінцева тварна природа людини дійсно пізнати Бога таким, яким Він є? Бачити Бога для нинішнього земного життя – неможливо. Аквінат наводить приклади, що пророки бачили Бога зі спини, або у хмарі, цитуючи Іоанна: ”Бога не бачив ніхто і ніколи”. Фома Аквінський робить висновок про те, що бачити Бога можна лише в царстві Небесному, досягнення якого і є результатом спасіння душі. Бачити Бога – це безкінечне щастя, *beatitudo*, звідси й томістський термін *visio beatifica* – блаженне бачення (споглядання). На думку Аквіната, Христос – це єдиний шлях, здатний вивести людей до вищої мети – *visio beatifica*. Згодом термін *visio beatifica* використовуватиметься в етичних працях неотомістів ХХ ст., зокрема у представників Люблінської філософської школи (С. Свежавські, М. Кромпець, К. Войтила, Ю. Жицінські) для позначення кінцевої мети нашого життя.

Діонісій Ареопагіт продовжує платонівські міркування, застосовуючи її в специфічному контексті апофатичного (негативного) богослов'я. Тут інтуїція спрямована на енергії Бога, який є над-сущим (Ніщо), і тому йому не можна приписати жодних атрибутів сущого. Бог не є ані добром, ані любов'ю, ані мудрістю, бо він трансцендує всі ці властивості сущого. У Візантії апофатичне розуміння інтуїції згодом розробляв Григорій Палама, який концептуально виразив основні ідеї традиції ісихазму. Грецьке слово ісихія, що означає тиша, спокій, мовчання, демонструє нам наявність такого специфічного внутрішнього досвіду, який не може бути вербалізованим. Мова йде про споглядання божественних енергій (старослав. “умное видение”), де слово «ум» є перекладом лат. *Intellectus*. Якщо споглядання було центральним елементом неоплатонічної містики, вищим ступенем духовного сходження, то це саме можна сказати й про християнську традицію. Для позначення вищого духовного досвіду

патристи використовували термін «феорія». Цікаво, що в слові феорія є декілька смислів. Воно позначає не лише споглядання, а й спілкування, що дає змогу розцінювати цей досвід як моральний. Споглядання є не чуттєвим, а над-чуттєвим, тобто інтелектуальним, розумним. Феорія – це не просто змоглядне бачення, це ще й пізнання. Коментатори ісіхазму підкреслюють, що основою феорії є праксис, тобто певний моральний досвід. Під праксисом у християнському контексті зазвичай розуміють аскетичні практики «невидимої брані», «метаної» (переміни) розуму, відсікання помислів, досвід безпристрасності, любові-милосердя до ближнього тощо. У феорії людина осягає сокровенну сутність речей і явищ світу, зв'язки між ними. Як зазначає один з ранніх отців Церкви Євагрій, феорія – це вищий стан душі, спокій і мовчання, що не є плодом розуму.

На думку дослідника православної аскетичної С. Хоружого, феорія – це певна форма аскетичного досвіду. Вона пов'язана з духовним процесом теозісу (обоження), що є морально-релігійним ідеалом життя віруючого. Теозіс – це ключ до патристичного розуміння долі людини, її призначення і мети життя. До цього треба додати й те, що «феорія і теозіс – це не теорія, не догма чи абстрактна ідея, але факт внутрішнього життя, безпосередня даність у досвіді» [6; 23]. Феорія як інтуїтивний досвід також передбачає особистісне ставлення людини і Абсолюту, молитву як одну з форм спілкування та інтерсуб'єктивності. Під час цієї молитви людина «бачить» невимовне розумне світло Бога. На наш погляд, інтуїтивний досвід феорії є екзистенційним досвідом у первинному значенні цього слова, адже екзистенція («*existentia*») етимологічно походить від екстазу («*ex-stasis*»). Тобто можна стверджувати, що сутність екзистенції як трансценденції найбільш виражається саме у досвіді феорії.

Погляди на інтуїцію Миколи Кузанського, філософа, який писав на межі Середньовіччя і Нового Часу, також стають зрозумілими саме в контексті апофатики. Для нього інтуїція – це вищий вид знання, яке він називає «вченим незнанням». Саме завдяки інтуїції ми схоплюємо *coincidentia oppositorum* («співпадіння протилежностей»), що згорнуті в нескінченному Божестві.

Аналізуючи постановку проблеми інтуїції в творчості античних і середньовічних мислителів, потрібно підкреслити характерний для них непорушний зв'язок метафізики, гносеології та етики. Процес інтуїтивного пізнання не є цінним сам по собі. Наближаючись в акті споглядання до трансцендентного джерела добра і блаженства, ми реалізуємо особистісний смисл життя і досягаємо стану щастя, остаточної мети (телосу) життя. В даному разі процес пізнання метафізичних сутностей підпорядкований моральній проблемі сенсу життя. В ліберальній традиції прийнято вважати, що «вічна філософія» орієнтована виключно на вище благо (Бога), що потенційно обґрунтовує тоталітаризм і порушення «прав людини», які приносяться в жертву цьому благу. Але це не зовсім так. Якщо взяти «вічну філософію» в її християнському варіанті, то тут, як влучно зазначає Володимир Лосський, центральною проблемою є не стільки Бог, скільки людина як вінець творіння: сенс її життя, шлях морального вдосконалення через практику чеснот, спасіння, блаженство. До цього можна додати, що такі ключові для християнської свідомості події, як боговтілення, хресна жертва і воскресіння відбуваються саме заради людини. У цьому світлі стає зрозумілим термін

«теоцентричний гуманізм» (Ж. Марітен) як ідеал, що, звісно, далеко не завжди втілювався у суспільній практиці. Таким чином, твердження Е. Левінаса про те, що етика, а не метафізика *de facto* є першою філософією, є цілком слушним. Зауважимо також, що давній протонауковий синкретизм і холістичний спосіб мислення суголосний сучасним спробам побудувати міждисциплінарні зв'язки на пост-некласичному етапі розвитку науки, і також міг би бути своєрідним взірцем для цих спроб.

Паралельно із платонівською лінією філософування в античності започатковується інше розуміння інтуїції не як особливого надчуттєвого досвіду, а як практичної мудрості (фронезісу). Завдяки фронезісу ми використовуємо наше знання добра і зла на практиці, в суспільстві, в моральних стосунках з іншими людьми. Як зазначає Аристотель, фронезісу не можна навчити, продемонструвати, підвести під загальне правило, але лише відчувати, пережити, інтуїтивно осягнути. Тому він і відрізняється від техне. Практична мудрість працює в колі загальне-одиничне-загальне і ґрунтується на певних самоочевидностях, які не доводяться логічно. Отже, фронезіс певною мірою є також інтуїтивним. Одним із можливих перекладів терміну фронезіс з грецької є «пильно стежити», вдивлятися, розглядати. Як зазначає С. Хоружий, античне розуміння фронезісу трансформувалося у середньовічні практики «аскетики трезвіння».

Поступово антична і християнська традиція розуміння інтуїції занепадала. Не в останню чергу це пов'язане із наслідками схоластичної дискусії між реалістами та номіналістами про онтологічний статус універсалій (родових понять, що фактично ототожнювалися з платонівськими ейдосами). Здавалося б, це питання не має прямого стосунку до теми інтуїції. Однак, це лише на перший погляд. Відомо, що наприкінці Середньовіччя фактично почала домінувати номіналістська позиція, представлена Вільямом Оккамом. У послідовно застосованому оккамівському принципові («не слід примножувати сутності без необхідності») залишався лише видимий світ і були відсічені «зайві» ідеальні сутності і шари буття. Щоправда, номіналісти зберігали поняття Бога в своїй системі, але, як зазначає Христос Янарас, бог номіналістів виконував радше роль абстрактного першопринципу, аніж сприймався як над-Особистість. Саме це розуміння відірваності світу від бога, які між собою більше не пов'язані проміжними ланками (ідеями, ієрархією розумів, ангелів, сутностей), лягло в основу деїзму. Мова йде про специфічне світосприйняття, в якому ідеальні первосмисли-ейдоси не існують окремо від речей, а тому й споглядання не розглядається як цінність (адже зникає ідеальна сутність як предмет споглядання). Симптоматично, що й сам термін інтуїція в пізній схоластичній майже не вживається.

У культурній практиці модерну спостерігається недовіра до споглядання як певного способу життя. Змінюється соціальний статус людей, які присвячують своє життя спогляданню. Вищість *vita contemplative* над *vita active* поступово перестає бути беззаперечною цінністю. Із буржуазними революціями на перший план соціальної і ціннісної ієрархії виходять люди практичні, меркантильні, абсолютно байдужі до практик споглядання. Поступово споглядання починає асоціюватися в масовій свідомості з пасивною бездіяльністю, неробством і врешті-решт одержує негативну конотацію. Симптоматичною в цьому плані є внутрішня трансформація самого християнства – поява у XVIII ст. протестантизму з його категоричним запереченням аскетизму та чернецтва, взагалі з усім, що уособлювало споглядання та ісихію як високі ідеали.

Духовна порожнеча, що утворилася після витиснення цінності споглядання на периферію культури, все ж потребувала заповнення. З одного боку, європейські інтелектуальні кола в XIX–XX ст., тобто у той період, коли превалювали позитивістські ідеї та підходи, активно цікавилися східною філософією та духовними практиками (згадаймо Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, М. Гайдеггера). З іншого боку, в новоевропейській філософії простежується певний відгомін містичних ідей «вічної філософії», зокрема у творчості Р. Декарта, німецьких трансценденталістів, неокантіанців, а згодом Е. Гусерля, М. Шелера і Р. Генона. Безперечно, творчість Р. Декарта, родоначальника новоевропейської парадигми мислення, продовжує платонівську лінію. Мислитель високо цінував інтуїцію, і хоча в його філософії вона позбавлена морально-релігійних аспектів, проте, як важлива складова самого методу філософування, інтуїція може бути застосована й до побудови етичної системи. Для Декарта інтуїція – це вагома складова раціоналістичного методу, стійке поняття ясного і уважного розуму, «продукт природного світла розуму», що супроводжує як індукцію, так і дедукцію. В основі філософського мислення лежить принцип очевидності чи безпосередньої достовірності. Знання повинно перевірятися природнім світлом розуму. При чому ця достовірність – суб’єктивна, тобто абсолютно несумнівним і очевидним є твердження “я мислю, отже я існую”. Тут Декарт повторює тезу Августина про те, що неможливо сумніватися в існуванні того, хто сумнівається – *Si fallor sum*. Основні правила методу за Декартом наступні: 1) починати з простого і очевидного; 2) шляхом дедукції одержувати більш складні висловлювання; 3) зберігати неперервність ланцюгу висловлювань; 4) критерієм істини вважати інтуїцію, за допомогою якої ми бачимо перші начала і застосовуємо правильну дедукцію.

Певну корекцію в розуміння інтелектуальної інтуїції внесли німецькі трансценденталісти Г. Фіхте (інтуїція як споглядання і покладання Я самим себе), Шеллінг (інтуїція як безпосередня тотожність суб’єкта-об’єкта), а також неокантіанці Баденської та Марбургської шкіл. У філософії Г. Рікєрта та В. Віндельбанда загально значимі універсальні цінності (ідеали), без яких культура і мораль не можуть існувати, містяться у «свідомості взагалі», у «чистій свідомості» або у «чистій волі», тобто у трансцендентальному суб’єкті. Підкреслимо, що ці одвічні цінності-ідеали відкриваються, на думку неокантіанців, в акті споглядання, тобто інтелектуальної інтуїції. Чиста свідомість є вільною від окремих психологічних характеристик і не дана в досвіді, але є його трансцендентальною умовою можливості. Універсальними цінностями виступають істина, добро, краса, святість. На думку неокантіанців, вони є над-емпіричними, об’єктивними ідеалами і виступають метою самі по собі, або «важливостями-у-собі» (Д. Ф. Гільдебранд). Саме вони формують моральні норми і взагалі всю сферу належного.

Е. Гусерль творчо поєднує платонічну і неокантіанську традиції. Він пише про ейдетичну інтуїцію, або споглядання сутностей у чистій (трансцендентальній) свідомості, що досягається після процедури «епохе». Е. Гусерль продовжує М. Шелер, стверджуючи про існування окремого царства цінностей. Він називає їх ейдетичними цінностями, справжніми якостями та ідеальними об’єктами. Як і платонівські ейдоси, вони можуть сприйматися незалежно від своїх носіїв, подібно тому, як жовтизна може

осягатися незалежно і поза жовтих предметів. Розуміння ейдетичних цінностей здійснюється за допомогою особливого роду інтуїтивно-споглядального умоглядного бачення. Тут розум так само непридатний, як і слух для розрізнення кольорів. Засновник школи традиціоналізму Р. Генон, піддаючи критиці всю сучасну цивілізацію за її матеріалізм і квазі-духовність, високо цінує значення інтелектуальної інтуїції для пізнання справжньої духовної реальності. У книзі «Царство кількості і знамення часу» Р. Генон наголошує на тому, що А. Бергсон помилково розташував інтуїцію у до-розумовій сфері, хоча насправді вона належить до над-розумової царини. Це має вельми негативні наслідки для розуміння людини, адже виходить, що джерелом людського оголошується не ультра-людське (духовне), а інфра-людське – сфера психічного, що складається з інстинктивних, «демонічних» залишків (або того, що З. Фрейд називав «Воно»).

Можна підсумувати, що вічна філософія протистоїть новоевропейській «анти-споглядальній» настанові, в якій дія цінується вище, аніж споглядання, а слово – вище ніж тиша. «Пустельний вітер антисіхазму» (митр. Ієрофей Влахос), що характеризує новоевропейській «дух часу», можна подолати, лише звернувшись до принципово інших, інтуїтивних форм морального пізнання: інтелектуального споглядання, фронезісу, внутрішнього досвіду. Цікаво, що трансцендентальний досвід, про який зазначають німецькі ідеалісти, змістовно збігається із трансцендентним досвідом платонічно-християнської традиції. І в першому, і в другому випадку мова йде про інтуїтивне споглядання «трансценденталій» добра, істини, краси, святості в особливій «ціннісній» (за Шелером), «ноуменальній» (за Кантом), або «невимовній» (за Вітгенштейном) царині, що відокремлена від «феноменальної» царини фактів і явищ природи. Звідси напрошується висновок про співпадіння трансцендентного і трансцендентального в інтуїтивному досвіді. На мові теології це означає: Бог, який є остаточною метою (телосом) людських пошуків і вищим благом-в-собі, водночас є умовою можливості, підставою, глибинним мотивом своїх пошуків. Для етики можна перефразувати наступним чином: першопринципи, на яких будується моральна система, є аксіоматичними, і знання про ці першопринципи є синтетичними судженнями апіорі, що не виводяться індуктивно, але «схоплюються» безпосередньо. Як влучно підмітив з цього приводу Л. Вітгенштейн в «Логіко-філософському трактаті»: «Етика трансцендентальна. (Етика і естетика – єдині)» (6;42.1).

Література:

1. Генон Р. Царство количества и знамения времени. ; [пер. с фр. Фадеева Т., Стефанова Ю.]. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 380 с. 2. Левинас Е. Этика и бесконечность. Диалоги с Филиппом Немо (пер. И.С.Вдовиной). История философии. Вып. 5. – М. : ИФ РАН, 2000. 3. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. / Н. О. Лосский. – М., 1995. – 388 с. 4. Маритен Ж. Знание и мудрость / Ж. Маритен; [пер. с франц. Степачева Л.М.]. – М. : Научный мир, 1999. – 244 с. 5. Фома Аквинский. Сочинения. / Фома Аквинский. – М., Золотая Амфора, 2002. – 620 с. 6. Хоружий С. К феноменологии аскезы. / Хоружий С. М., 1998. – 270 с. 7. Шенборн К. Бог послал Сына Своего. / К. Шенборн. [пер. с нем. Верещагин А.] – М. : Христианская Россия, 2003. – 410 с.

Оборська С. В.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

ПОДІЄВИЙ МЕНЕДЖМЕНТ У МИСТЕЦТВІ

У статті розкриваються особливості подієвого менеджменту у мистецтві як стратегічного управління у сфері проектування, проведенні й організації спеціальних заходів із врахуванням конкурентних переваг при реалізації управлінського процесу. Окреслюється постать менеджера, вимоги до його професійної діяльності.

Ключові слова: культура, подія, подієвий захід, подієвий менеджмент, менеджер, проектна культура, мистецтво, комунікація, арт-ринок.

В статье раскрываются особенности событийного менеджмента в искусстве как стратегического управления в сфере проектирования, проведения и организации специальных мероприятий с учетом конкурентных преимуществ при реализации управленческого процесса. Очерчивается фигура менеджера, требования к его профессиональной деятельности.

Ключевые слова: культура, событие, событийное мероприятие, событийный менеджмент, менеджер, проектная культура, искусство, коммуникация, арт-рынок.

The article describes the features of the event management in the art as the strategic management in the design, conduct and organization of the special actions, taking into account the competitive advantages in the implementation of the management process. Outlines figura Manager; requirements for their professional activities.

Key words: culture, event, event action, event management, manager, project culture, art, communication, art market.

Події, важливі для конкретної людини або країни, та заходи для їх святкування мають вагомий вплив на усю спільноту, у деяких же випадках, як, наприклад, день народження королеви Єлизавети або інаугурація президентів – і на усю державу. В особистому житті людини, у суспільному житті загалом відбуваються найрізноманітніші події, які потребують їх відзначення на честь досягнення успіху, підвищення заробітної платні, отримання жаданої нагороди або відсвяткування ювілею.

Подієвий менеджмент (з англ. event-management – керування подіями) практично реалізується у сфері проектування у проведенні й організації спеціальних заходів, які з метою ефективності цих заходів включають дослідження особливостей брэнда події, відбір та ототожнення потенційних учасників конкретної події. Подієвий менеджмент є одним з видів стратегічного управління із створенням концепції події, плануванням її логістики та врахуванням конкурентних переваг при реалізації управлінського процесу.

У систематизованому курсі лекцій «Менеджмент мистецтва» відомого голландського вченого Г. Гагоорта, професора Утрехтської школи мистецтв

аналізуються особливості застосування теорії традиційного менеджменту у процесі вирішення практичних завдань сучасними мистецькими та культурними організаціями й запровадження інноваційних технологій і ефективних стратегій інтерактивного менеджменту у країнах Західної і Східної Європи, у тому числі України [3].

Головна проблема розвитку менеджменту у сфері культури й мистецтва, вважають дослідники, полягає у гарантованому забезпеченні єдності ринково-управлінських механізмів, які б доповнювали і підкріплювали свою узгоджуваність за принципом: те, що планувалося, воно б і контролювалося та фінансувалося. Ця проблематика, на думку російських дослідників Г. Тульчинського та Е. Шекової, особливо актуалізувалася з кінця 1980-х рр., тобто з моменту запровадження ринково-управлінських механізмів на просторі сучасних країн СНД [13].

Дослідниця Ю. Мельник справедливо акцентує свою увагу на значущості розвинутого арт-ринку як «візитної картки конкретної країни, важливої складової її іміджу й туристичної привабливості». Сьогодні зростає актуальність здійснення інтеграції вітчизняного ринку творів мистецтва до світового з метою активізації міжкультурного обміну й залучення взаємовигідних альтернативних інвестицій з арт-активами у глобальному масштабі [10; 351].

Щоправда, арт-директор галереї «Коллекция» О. Байшев констатує фактичну відсутність у сучасній цивілізованого ринку сучасного мистецтва. За його порівнянням, нині у Великобританії налічується близько 9000 колекціонерів сучасного мистецтва, третина з яких є досить активними (щорічно купують особисто не менше 20 творів мистецтва). До того ж колекціонують мистецькі твори держава і різноманітні фонди розвитку мистецтва. У нашій державі про такий стан ринку сучасного мистецтва не може йти і мови: з 50 українських колекціонерів всього лише двоє купують твори сучасного мистецтва [2; 36].

Підприємницька діяльність у галузі культури та мистецтва не обмежується малопотужними культурно-мистецькими організаціями й проектами мистецького менеджменту середньої ланки. Г. Гагоорт констатує наявність культурного інтрепренерства з особливими ознаками, які у загальних рисах позначаються організаційним методом з так званим «партизанським менеджментом». Інтрепренер, в інтерпретації голландського мистецтвознавця, – це фахівець, який займається інноваційною підприємницькою діяльністю у ринково-мистецькій організації; від *intra* – всередині, *entrepreneur* – підприємець [3].

Вищезазначені вчені розглядають подієве менеджержство у мистецтві на рівні гуманітарної та художньо-технологічної підготовки, а, отже, й професійного підходу до розробки та реалізації оригінальних проектів з оформлення дозвілєвої події. Але загалом у теоретико-методологічному відношенні подієвий менеджмент продовжує залишатися недостатньо розробленою проблемою. Тому метою нашого дослідження ми обрали виявлення сутності подієвого менеджменту у мистецтві.

Організація оформлення подій передбачає низку спеціальних заходів, спрямованих на привертання потрібної уваги широкої громадськості до підприємств, що займаються оформленням зазначених заходів, їх діяльності, продуктів та послуг, інформаційних, людських, матеріальних й інших ресурсів [1; 28–36].

Основними спеціальними заходами можуть бути:

1. Церемонія відкриття, яка знаменує якийсь почин, очікування подальших розгортань подібних акцій у мистецтві, культурі. Зазначена церемонія дозволяє популяризувати мистецькі ідеї і твори, сформувати позитивний імідж організаторів, встановити нові контакти з відомими митцями та авторитетними чиновниками від мистецтва тощо. У 2006 р. у мистецькому житті відбулася подія – міжнародний фестиваль «Арт-Київ». Ця подія сприяла створенню великомасштабних арт-проектів – виставок у «Пінчукартцентрі», спеціальних некомерційних експозицій скульптурних і антикварних салонів. Корисним є досвід «Форуму видавців» у Львові. З огляду на склад гостей, змістовне наповнення акцій, такий захід може бути ідентифікований як культурний феномен. У певних учасників усталилася традиція – випускати книги безпосередньо до «Форуму видавців». Бути експонентом у виставці-ярмарку престижно. Звідси – одним із завдань організаторів має бути формування позитивного іміджу заходу [5; 77].

2. Презентація, виставка, яка слугує для демонстрації успіхів в культурі і мистецтві, сприймається як публічна демонстрація досягнень у певній сфері людської діяльності або, якщо говорити про мистецьку сферу, публічна форма демонстрації певного творчого потенціалу всіх учасників – від куратора до митця. Вона спрямована на показ певних досягнень, інноваційних проектів тощо й ствердження статусу митця. Наприклад, 2008 р. м. Вишгород (Київська область) став місцем урочистого відкриття скульптурного виставкового пленеру, присвяченого видатній події – 1020-річчю Хрещення Русі. Досвідчені і молоді художники перетворили центр міста у своєрідний виставковий майданчик, який прикрасили білі кам'яні статуї княгині Ольги (скульптор Л. Козлов, м. Київ), Кирила та Мефодія (А. Дацко, Львів), Марії з Дітям (М. Горловий, Київ), Антонія і Феодосія (П. Глемязь, Київ), символічна композиція В. Ярича, (Львів) «Райське дерево» й ін. [7; 19].

3. Круглий стіл використовується як форма багатостороннього зацікавленого обговорення важливих ідей та проектів, за своєю значущістю вагомим для конкретних груп населення. На це обговорення запрошуються експерти – фахівці з різних галузей науки і мистецтва. Зокрема, за приклад можна взяти підготовку до Євро-2012, під час якої була привернута увага будівельних і проектних організацій до соціальних проблем жителів та гостей міста у контексті їх нагальних потреб у гостинному сервісі. У Харкові у засіданні круглого столу взяли участь органи місцевого самоврядування, представники будівельних компаній й проектних інститутів. Студенти і громадські організації разом з фахівцями і чиновниками обговорювали шляхи вирішення складних і важливих проблем для широкого загалу.

4. Заходи світоглядно-виховного плану з метою формування традицій на основі історичних подій. Як стверджує відомий український музикознавець І. Ляшенко, внутрішніми чинниками національної самобутності мистецтва, тісно пов'язаними із закономірностями художнього зображення життя, є національні традиції [9]. Заклик до відродження духовної культури нації та історії сприяв появі нових форм масових театралізованих дійств: свят кобзарського мистецтва, козацьких забав, свят «співочого поля» та ін. Опікуючись проблемою формування патріотичної свідомості молоді, регіональні керівники звертаються, з-поміж іншого, до географії та історії. Донецька

група запорізького козацтва особливо шанує місцевість Козацьку пристань на Слов'янщині поблизу селища Райгородок, заснованого майже 300 років тому на вільних українських землях. Саме сюди, на берег річки Сіверський Донець, поверталися з далеких походів відважні козаки і стояли в дозорі, захищаючи кордони рідної землі. Нині на цьому місці встановлено Хрест і пам'ятний знак, на освяченні яких були присутні керівники області та реєстрового Українського козацтва. Це надихнуло працівників культури на проведення Відкритого фестивалю творчості козацтва „Козацькому роду нема переводу” у вересні 2003 р. у межах Національної програми відродження козацтва, культурницькі заходи відбулися в Новоазовському й Володарському районах, а також у м. Маріуполі.

5. Заходи на відзначення подій, пов'язані зі знаменними датами, наприклад, відкриттям спеціальності, першим випуском тощо. Наприклад, Київський національний університет культури і мистецтв здійснив випуск календаря про знаменні дати і ювілеї, що відзначалися у 2013 році. Його підготували спільними зусиллями працівники університетської бібліотеки, кафедра видавничої справи й мережеві видання університету., які мали на меті розширення знань про діяльність Київського національного університету культури і мистецтв; нагадати співробітникам і студентам пам'ятні події й знаменні дати його історії; всією університетською сім'єю привітати ювілярів, які досі успішно працюють в університеті; формувати у студентів святе почуття гордості за рідну освітянську домівку, де їх навчають висококваліфіковані педагоги та відомі діячі української культури та мистецтва [4; 4].

6. Різні конкурси і фестивалі з метою розробки нового стилю у мистецьких заходах або утвердження свого фірмового стилю, винаходження кращого «формату» дозвілля, показу досягнень у різних галузях мистецтва. Популярними у населення є дитячі дні: організація майстер-класів для дітей з декоративного оформлення предметів побуту, прикладного мистецтва, конкурс на найкращі книги за вибором дітей тощо. Переконливим прикладом організації конкурсів може слугувати Всеукраїнський конкурс-фестиваль «Степова криниця», який з 2003 р. періодично відбувається у м. Нова Каховка на Херсонщині. Фестиваль-конкурс народних танців породжений регіональним хореографічним конкурсом «Осіньні фантазії», який пізніше одержав статус Всеукраїнського. "Степова криниця" є єдиним заходом в Україні, який об'єктивує авторський хореографічний стиль у мистецтві народно-сценічної хореографії.

7. Серед різноманітних наукових заходів конференції, симпозіуми та семінари передбачають організоване зібрання цільових груп, на якому відбувається разом з авторитетними експертами обговорення важливої для культури і науки події. Наприклад, щорічні урочисті заходи, присвячені дню народження українського генія Т.Г. Шевченка, завжди збирають велику кількість шанувальників. На честь 200-річчя від дня його народження українські науковці провели Всеукраїнську науково-практичну конференцію «Тарас Шевченко й українська національна ідея». Дедалі різноманітнішою стає практика проведення традиційних скульптурних семінарів і симпозіумів в Україні, які свою історію розпочали з 1986 р. Відповідно до програми цих форумів відбувається обговорення процесу творчого пошуку нових художніх ідей й розвитку академічної традиції мистецтва в умовах цивілізації постмодерну.

Поняття «подієвий менеджмент» змістовно охоплює сукупність засобів та форм інституціонально представленої проектної діяльності, функціонально пов'язаної з системами управління і планування. Цілеспрямована розробка проектної документації включає визначення кінцевого результату дій й окреслення образу очікуваного об'єкта — предметного середовища, способу життєдіяльності у цілому, певної речі. Система інституціонально представленої проектної діяльності позначена певними вагомими типологічними ознаками сучасної культури практично в усіх її аспектах: властивою їй специфікою художньо-естетичного мислення у загальному контексті процесу творчості сучасної людини, у тому числі засобами сучасного подієвого менеджменту.

Головною перевагою будь-якої події є встановлення прямого контакту між певним об'єктом (хай це буде якийсь продукт, відомий бренд) і аудиторією, під час якого між ними створюється емоційний зв'язок. При наявності певної тривалості контакту і комплексу емоційних навантажень, прямо пов'язаних з об'єктом впливу, встановлюється сталий зв'язок між брендом і аудиторією [12].

Сучасний подієвий менеджмент у мистецтві будується за технологіями глобалізації й оцифруванні культури, зорієнтованої на майбутнє «суспільство мрій» з інтерактивним динамічним способом формування стратегії діяльності й структурування закладів культури, означене доцільно кваліфікувати як формування гнучких, зорієнтованих на індивідуалізацію окремих перспектив. Створення культурного продукту для його просування та подальша професійна діяльність митців й надалі, цілком ймовірно, зазнаватиме глобальних тенденцій розвитку, що остаточно змінить життя традиційних арт-організацій [3; 266].

Зазначена концепція координації культурно-мистецької роботи є підприємницькою за характером, а функції управління – виробництва, фінансування, маркетинг, добір і підготовка персоналу, інноваційний пошук – з'єднані в єдине ціле з метою досягнення рекреаційно-комерційних цілей.

Подієвий мистецький менеджмент наполегливо претендує на свою нішу в українському бізнесовому середовищі. Разом з тим, однозначне розуміння цієї нової технології управління ще не сформувалося, що нерідко стає причиною неефективного використання можливостей управління проектами. Відповідно до американських стандартів Pmbok (Project Management Body of Knowledge), зорієнтованих на одержання високоінтелектуальних продуктів та результатів, покрокового алгоритму, за технологією якого визначаються мета й терміни реалізації проекту, його вартість та параметри якості, осмислюється потреба у людських ресурсах й налагоджується ділова комунікація між учасниками проекту. Здійснюється прогнозування ризиків й створюється детальний план антиризикових заходів. У процесі безпосередньої реалізації проекту особлива увага звертається на укладання й дотримання зовнішніх та внутрішніх контрактів з метою належної реалізації поставок устаткування й ресурсів тощо. Якщо організації зможуть досить добре формалізувати усі перераховані кроки, то матимуть змогу добитися успішно працювати система управління проектами.

Проектний менеджмент – це одна з найбільш молодих технологій і спеціальностей, які пов'язані з подієвим менеджментом. До того ж у цій сфері накопичений досить великий досвід, який узагальнюється й систематизується відомими професійними

організаціями. Розвиткові теорії та практики проектного менеджменту у далекому зарубіжжі сприяє, зокрема, діяльність 80 менеджерських компаній рейтингу Fortune-500, фахівці яких спираються на апробовану у міжнародній практиці низку стандартів. Зокрема, великим досвідом науково-практичної діяльності володіє вже Міжнародна асоціація управління проектами, американський Інститут проектного менеджменту, який є творцем загальновідомих стандартів Pmbok. Набування цього досвіду супроводжувалося формуванням відповідної професії та певної системи знань.

В Україні ж звернення до послуг проектного менеджменту є здебільшого епізодичним, зумовлюючись великою кількістю нереалізованих проектів, обсяг яких перевищує межі керованості й хронічним невиконанням прийнятих зобов'язань. У процесі їх реалізації організація починає усвідомлювати, що не укладається у встановлений термін. Відповідно з'являється необхідність в інструменті управління, який дозволив би одержати результат у ті строки, коли від основного проекту ще є фінансова вигода.

Зазначене стосується передусім організацій, які вдаються до технологій цього виду менеджменту, не чекаючи кризи, і продовжують успішно використовувати цю технологію для подальшого розширення своєї діяльності у галузі будівництва готельних комплексів, мережних ресторанів швидкого обслуговування, автоцентрів тощо. Передбачається, що ці бізнес-одиниці систематично у подальшому впроваджуватимуть у практику свого господарювання сучасні технології проектного менеджменту після відповідної адаптації та узгодженості між собою проектного та подієвого менеджменту [8].

Легкі способи одержання великих прибутків при мінімальних затратах, доцільні в умовах некерованої жорсткої конкуренції між корпораціями. Потрібен ретельно відпрацьований бізнес-план як запорука конкурентоспроможності, зростання обсягів продажу, прибутку й рентабельності. Цього можна досягнути завдяки введенню нових продуктів (послуг) на ринок, підвищенню якості, зниженню цін, удосконаленню існуючих чи впровадженню нових технологій, розвитку реклами, маркетингу тощо. Важливими при цьому є, здавалося б, тривіальні деталі, як-от: художньо-естетичний рівень поліграфічного виконання візитівок та канцелярських приладь, графік роботи і офіційний одяг службовця. Таким чином, локалізація відіграє дедалі важливішу роль у мережі прикладного маркетингу [6].

Сучасний арт-менеджер має бути не лише освіченим фінансистом і маркетологом, а й культурологом та політиком, суспільним діячем, готовим до публічного широкого діалогу із суспільством. Ця обставина актуалізувала паблік рїлейшнз (від англ. public relations – громадські зв'язки). Це діяльність виробничо-комерційних фірм, держав та приватних осіб зі зв'язків з громадськістю, спрямована на формування суспільної думки з рекламними, політичними та іншими цілями. Вона здійснюється відповідно до міжнародного статусу, заснованого на принципах декларації прав людини й включає навмисну дезінформацію населення.

Сучасний менеджер має бути ґрунтовно обізнаним з технологіями організації і фінансового контролю, маркетингу й психологічно-виховною роботою з персоналом, але до того ж мати вміння вирішувати слабко структуровані проблеми, здатним піти на розумний ризик заради інтересів справ та суспільства, уміло репрезентувати себе. Він

повинен уміти планувати свій культурно-професійний розвиток, брати участь у різноманітних формах ділового та політичного життя. Суспільно-практичний досвід засвідчує, що провідні бізнесмени та політичні лідери справляють вагомий соціальний вплив як на суспільство, так і на особистості, прискорюючи його розвиток й посилюючи згуртованість його членів.

Подієвий менеджмент у мистецтві технологічно включає формування бази даних, збір інформації про художників, створення репродукцій їхніх робіт, публікацію мистецтвознавчих статей тощо. Менеджер культурно-мистецької галузі повинен мати художню освіту. Арт-менеджерів у нашій державі недавно почали навчати у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, а також у деяких інших вищих мистецьких навчальних закладах. Організаційно актуалізується значення галерей у формуванні корпоративних та приватних колекцій сучасного українського мистецтва [11].

Таким чином, подієвий менеджмент здійснюється у межах діючої художньо-естетичної системи як один з видів стратегічного управління у сфері проектування, проведенні й організації спеціальних заходів із врахуванням конкурентних переваг при реалізації управлінського процесу. Цей вид менеджменту характеризується зацікавленою комунікацією з метою привертання потрібної уваги широкої громадськості до підприємств, що займаються оформленням зазначених заходів, їх діяльності, продуктів та послуг, інформаційних, людських, матеріальних й інших ресурсів.

Література:

1. Алёшина И. В. Паблик рилейшнз для менеджеров и маркетеров / И. В. Алёшина. – М. : Гном-Пресс, 1997. – 256 с.
2. Байшев О. «В Украине галерея – больше, чем галерея» / О. Байшев // Антиквар. – 2013. – № 1–2 (70). – С. 36.
3. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / Г. Гагоорт; Пер. з англ. Богдан Шумилович. – Львів : Літопис, 2008. – 360 с.
4. Київський національний університет культури і мистецтв у 2013 році: знаменні дати, славні ювілеї: календар / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв; уклад. О. О. Скаченко; гол. ред. М. М. Поплавський; наук. ред. А. І. Гурбанська. – К.: Вид. центр КНУКіМ, 2013. – 116 с.
5. Крахмальова Н. А. Чинники впливу на діяльність суб'єктів вітчизняного виставкового ринку / Н. А. Крахмальова // Економіка та держава. – 2009. – №12. – С. 77–78.
6. Левинсон Дж. К. Партизанский маркетинг. Простые способы получения больших прибылей при малых затратах / Дж. К. Левинсон. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 432 с.
7. Лисенко Л. Українська скульптура межі століть / Л. Лисенко // Збірник «Мистецтвознавство України» – К., 2009. – С. 12–20. http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Mysu/2009_10/PDF/MU-10_2009_p-012-020_Lysenko.pdf
8. Лукьянов Д. В. Гулливер в стране лилипутов / Д. В. Лукьянов // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.botexpert.com.ua/Articles/Articles_769.html
9. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ляшенко. – К. : Муз. Україна, 1991. – 350 с.
10. Мельник Ю. Сутність та необхідність реформування вітчизняного ринку творів мистецтва / Ю. Мельник // Вісник ТНСУ. – 2011 – № 5–2. – С. 351–358.
11. Михальчук В. В. Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України: автореферат дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / В. В. Михальчук. – К. 2012. – 16 с.
12. Ткачук О. Event – важлива складова сучасного PR О. Ткачук // Маркетинг в Україні. – 2010. – № 1. – С. 34–39.
13. Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры: Уч. пособие, 2-е изд., исправл. и доп. / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. – СПб. : Издательство «Лань», 2003. – 528 с.

*Петрова І. В.,
доктор культурології, професор
Київського національного університету культури і мистецтв*

КУЛЬТУРА Й ДОЗВІЛЛЯ У ПРАЦЯХ СВЯТОГО АВГУСТИНА: ДИХОТОМІЯ ЗЕМНОГО Й НЕБЕСНОГО

У статті аналізуються ідейні передумови формування середньовічної моделі дозвілля. Не дивлячись на те, що її прийнято протиставляти моделі Античності, у цей період теоретичні рефлексії дозвілля характеризувалися поєднанням античного світогляду та християнської теології. Внутрішню логіку цього процесу доцільно проаналізувати на прикладі трактатів мислителя й ідеолога Середньовіччя Святого Августина.

Ключові слова: дозвілля, буття, душа, місто Боже.

В статье анализируются идейные предпосылки формирования средневековой модели досуга. Несмотря на то, что ее принято противопоставлять досугу Античности, в этот период теоретические рефлексии досуга представляли смешение античного мировоззрения и христианской теологии. Внутреннюю логику этого процесса целесообразно проследить на примере трактатов мыслителя и идеолога Средневековья Святого Августина.

Ключевые слова: досуг, бытие, душа, град Божий.

Ideological pre-conditions of forming of medieval model of leisure are analysed in the article. In spite of the fact that her it is accepted to match against leisure of Antiquity, in this period the theoretical reflections of leisure presented mixing of ancient world view and christian theology. Internal logic of this process it is expedient to trace on the example of treatises of thinker and ideologist of middle Ages Saint Augustine.

Key words: leisure, life, soul, hail Divine.

Культура пізньої античності знаменується перехідним характером, що увібрав у себе і досвід багатовікового розвитку складних та суперечливих культур давнини, і перші риси середньовіччя. Особливо відчутними суспільні зміни виявилися у сфері духовної культури в цілому та дозвілля як її складової зокрема.

У IV ст., із визнанням християнства офіційною релігією Римської імперії, загострення духовної боротьби між старими та новими цінностями набуває нових форм, відповідно позначаючись на аксіології дозвілля. Праці Святого Августина, який є не лише проповідником релігійних поглядів Середньовіччя, але й апологетом об'єктивної історичної системи, представляють і завершальний синтез античних поглядів на дозвілля, і, водночас, слугують міцною підвалиною формування середньовічної моделі дозвілля. Думки про дозвілля, хоча й розпорошені у різних роботах мислителя (передусім, у "Сповіді" та "Міста Божого"), посідають значне місце у загальній світоглядній системі Августина. Естетичні проблеми Аврелія Августина вивчають В. Бичков, А. Вікман, К. Ешвайлер та К. Свобода; музичні погляди мислителя становлять стрижневу тематику

наукових розробок Г. Едельштейна; августинівська філософія та його релігійні погляди аналізуються у дослідженнях Г. У. фон Бальтазара, В. Татаркевича, у інших науковців. Проте світоглядні позиції одного із головних ідеологів християнства на дозвілля, на відміну від філософсько-релігійних суджень Святого Августина, майже не висвітлено у науковій літературі.

Тому метою нашого дослідження є відтворення теологічного сприйняття дозвілля шляхом аналізу трактатів «вчителя церкви» Святого Августина, які становили духовні засади світської влади в епоху Середньовіччя.

Боротьбу язичництва і християнства, дисгармонію тогочасного суспільства, яке розпадалося на протилежні полюси – розбещеність і аскетичну святість, церкву з її закликами до єдності й відособленого індивіда, – втілено у творах Святого Августина (354 – 430 рр.), найвидатнішого мислителя пізньої латиномовної античності, одного з провідних ідеологів Середньовіччя.

Головним мотивом релігійно-філософської системи Августина був пошук ідеального світу, в якому подолано контрасти земної реальності, її подвійну і суперечливу сутність у божественній єдності всезагального внутрішнього миру, рівноваги і спокою. В основу дозвілля Августин поклав ідею про існування двох «держав», двох світів – божественного і земного (Місто Боже, кн. II, 21). Небесне життя є ідеальним царством божим, раєм, про який мріє багатостраждальне людство: те місто вічне; там ніхто не народжується, тому що ніхто не помирає; там істинне й повне щастя, звідти людина одержує надію на віру (Місто боже, кн. V, 16]. І навпаки, життя на землі – це вся історія людства, що нараховує сім століть: перший – від Адама до потопу; другий – від потопу до Авраама; третій – від Авраама до Давида; четвертий – від Давида до переселення у Вавилон; п'ятий – від вавилонського переселення до Різдва Христового; шостий – триває від Різдва Христового, сьомий – майбутнє (Місто боже, кн. XXII, 30). Наслідком боротьби двох світів є вічні страждання для невірних і «невимовне блаженство» для тих, хто шукає світу Божого. Якщо на землі переважає утилітарний підхід до життя, виявляючись у бажанні людини задовольнити свої матеріальні потреби, то небесний світ сповнений духовної насолоди як єдино істинної та блаженної, пов'язаної з вищими, абсолютними істинами. Тому задоволення, насолода, блаженство, за Святим Августином, взаємопов'язані поняття, які визначають сутність людського існування. Тобто, вирішення головних проблем людського буття Августин переносить у сферу релігійно-естетичного: «Саме тут здійснюється єднання двох світів, один з яких цілком належить до рівня користі, а другий – до сфери духовної насолоди, вершиною якої є блаженство» [5; 323].

Поляризація духовного й тілесного, із доволі негативним сприйняттям останнього, робила зміст людського життя простим і зрозумілим – душа належить Богові, людина ж покликана зберегти її чистоту й безгрішність. Тому й установка на максимальну відстороненість від усього світського й буденного була логічним наслідком, що виявився в інституті аскези.

Аналізуючи трагічну історію людства як боротьбу між неперервним процесом деградації, гріхопадіння, руйнації і поступального руху до моральної досконалості, як співвідношення граду земного, у якому людина любить саму себе, аж до нехтування

Богом, та граду небесного, у якому людина любить Бога аж до нехтування собою, Августин обстоює думку про подвійну, суперечливу силу дозвілля, яке уособлює дуалістичний характер духовного і культурного життя людства (Місто боже, кн. XIV, 28). Сила земного світу, що перебуває у волі гріховного людства, надає людині максимальну кількість земних благ, серед яких – чуттєві задоволення, почесні, слава, багатство, влада. Сила небесного світу, завдяки проповіді, вихованню, просвітництву і моральним настановам, намагається виправити земні гріхи і злочини, спрямовуючи і окрему людину, і цілі держави на істинний шлях, який веде до Бога і «вічного блаженного життя». Тому Августин позитивно й прогресивно оцінює лише ті форми дозвілля, які спонукають людину до світу Божого.

Аналізуючи предмети і явища людського світу, Августин у «Місті Божому» (кн. XI) обґрунтовує такі критерії оцінювання нових форм дозвілля: корисність (утилітарність), істинність і здатність приносити насолоду. Якщо утилітарний підхід характерний лише для світу земного і пов'язаний із задоволенням матеріальних потреб людей, то у місті небесному переважатиме критерій неутилітарної духовної насолоди, яку Августин пов'язував з пізнанням вищих, абсолютних істин. Отже, до сфери найвищих духовних цінностей Августин відносив предмети, «які приносять суб'єкту задоволення і мають неутилітарне, самодостатнє споглядання» [5; 232].

На ранньому етапі своєї творчості Августин, серед тих явищ і предметів, що сприяють досягненню мудрості і наближають людину до Бога, виокремлює філософію. Якщо діяльна філософія має на меті покращувати моральні устої в суспільстві й організовувати правильний спосіб життя, то споглядальна – досліджує причини і першопричини усіх явищ, шукає істину (Місто боже, кн. VIII, 4). Захоплення філософією як найвищим досягненням людського розуму дає Августині підстави стверджувати, що блаженне життя без неї неможливе («Проти академіків», II, 2, 4; «Про порядок», I, I, 8). До істини людину наближає й вивчення «вільних наук і мистецтв», «добросовісне і свідоме», адже вивчення «вільних наук, розсудливе і суворе, підбадьорює прихильників істини, робить їх наполегливими і підготовленими, тому вони ще більше її бажають, і з більшою стійкістю шукають, і, нарешті, з більшим задоволенням залучаються до неї; це... і називається життям блаженным» [2; 112]. Тому пізнання Першопричини неможливе без знання «вільних наук» і філософії. Цим пояснюється прискіплива увага мислителя до мистецтв.

Під впливом античної філософської думки Августин вбачає шлях до блаженства у науці й знанні, і фактично, обстоює античні погляди на дозвілля як духовний ідеал, досягти якого можна у процесі наукових занять, сприймання мистецтва, постійного самовдосконалення й розвитку людини. Як і в античності, таке дозвілля було обмеженим і можливим лише для інтелектуалів. Та й саме життя Августина у Верекунді – це не самотність відступника, а товариство античних мудреців, які присвятили своє дозвілля філософським і літературним захопленням («Про порядок»).

Заглибившись у християнство, у якому віра переважає над знанням, Августин сприйняв блаженне життя як здобуток не мудреців чи освічених верств населення, а тих, хто став на шлях справжньої віри. Таке вміння «жити правильно» регулюється і спрямовується в суспільстві офіційним інститутом – Церквою, під керівництвом якої земні люди можуть долучитись до світу небесного і досягнути «найвищого блага».

Августин обстоював думку, що у світі земному, де панують гріх, насилля, зло, людині, яка не вміє використати свою свободу для духовного розвитку, не варто мати дозвілля. Адже для більшості погані діяння Юпітера важать більше, ніж Платонові доктрини чи Катонові повчання (Місто Боже, кн. II, 14). Якщо дозвілля є в житті людини, його значення, як і значення усієї світської історії, зводиться до мінімуму, адже людина потонула у низьких пристрастях, у настановах нечестивих і розпусних поганських богів, а театральні видовища, «ці видовища розпусти та бруду», насаджені в Римі прямим втручанням язичницьких богів-демонів [1; 75].

Августин у зрілому віці засуджував видовищні мистецтва як «несправжні», «неістинні», нерозумні й шкідливі, які негативно впливають на людину, викликаючи у неї різноманітні почуття. Він і про свій досвід, набутий у період активних пошуків, сумнівів і розчарувань, говорить з каяттям і співчуттям: «Захоплювали мене театральні вистави, сповнені образів моїх нещасть, які були сухим паливом для мого внутрішнього вогню. Що ж воно таке, що людина виявляє жаль, побачивши сумні й трагічні пригоди, яких сама не хотіла б пережити? А глядач цієї вистави хоче відчувати цей біль, і саме цей біль дає йому втіху. Отже, що ж це, як не жалюгідне божевілля?» [4; 32].

Переосмислюючи духовний і реальний світ з позицій християнства, Августин сприймав театральні видовища як такі, що збуджують непотрібні пристрасті, руйнують душевний спокій і моральну чистоту людини, відволікаючи її від духовного служіння, перешкоджаючи досягненню вічного блаженства як необмеженої насолоди абсолютною духовністю. Підкреслюючи ігровий («неістинний») характер театального мистецтва і, водночас, відстоюючи позицію усвідомленого раціоналізму, який веде до пізнання, Августин попереджав: «Діти дійдуть колись своєї черги влаштувати ігрища! Господи, глянь милостивим оком на це безсилля, спаси нас, хто вже волає до Тебе, напоум також тих, які ще не волають до Тебе...» [4; 12]. Змальовуючи антигуманність і жорстокість циркових ігрищ і гладіаторських змагань, підкреслену відвертість і «нездоровий» потяг до тваринних пристрастей, які вони викликають у глядачів, Августин усвідомлював їх руйнівну силу і аморальний вплив на людину.

Згодом негативна оцінка видовищних мистецтв, пов'язаних з язичницькими культурами та ідолопоклонством, поширилася на всі «вільні мистецтва», які знецінилися, поступаючись значенням «мистецтвом механічним», але вже не античним, а новим, християнським, що служили Церкві. Остання, як претендент на роль духовного наставника людства, ставши важливою ланкою у державній системі, намагалася максимально використати усі засоби впливу на внутрішній світ людини. Серед них – і мовні мистецтва, якими у молоді роки Августин захоплювався, але у зрілий і пізній періоди, внаслідок духовних пошуків та інтелектуальної еволюції, оцінював цей досвід переважно як негативний та гріховний. «Привертали мою увагу й приваблювали мене ті заняття, які вважались достойними: я мріяв про форум з його позовами, де я б тим більше здобув би слави, чим більше брехав... Я був першим у риторській школі: був сповнений гордості і пихатості» (Сповідь, Книга III, 3, 6).

Так, обурення викликає захоплення поезією («бо чи є щось жалюгідніше від нещасливця, який не милосердиться над самим собою й оплакує смерть Дідони, спричинену любов'ю до Енея, а не плаче над своєю власною смертю, що її спричинила

нестача любові до Тебе, Боже, Світло серця мого» [4; 14]) та літературою («...чи ж це все не було тільки димом і вітром? Чи ж не було чогось іншого, в чому б я вправляв свій хист і мову? Твої похвали, проголошені в Письмі Твоєму, могли стати підпорою серця слабенького однолітка. І тоді не понесли б його вітри пустоти на ганебну здобич птахам» [4; 18]).

Водночас, як і у ранньохристиянських апологетів, більшість дозвіллевих форм сприймалася у контексті утилітарно-релігійної функції середньовічної культури. Так, ораторське мистецтво Августина вважав необхідним інструментом для популяризації християнського вчення. Захоплення музикою, зокрема й духовним співом, він хоч і розглядав як «задоволення слуху», проте схвалював храмовий спів, який сприяв досягненню блаженного життя: «Вагаючись між небезпекою чуттєвої розкоші і очевидним досвідом спаленості, що супроводжується співом, я радше схилиюся, хоч і не вважаю це за конечне, до схвалення звичаю церковного співу, щоб зачаровані ним вуха підтримували ще дуже слабенький дух і підносили його до почуття побожності. Та коли станеться, що сам спів зворушить мене сильніше, ніж слова пісні, то я зізнаюся, що тяжко згрішив і заслужив на кару, і тоді я волів би не чути співака» [4; 199].

Августин дійшов висновку, що світські наукові знання, зокрема й заняття філософією, не є необхідними на шляху до Бога. Вільні науки та мистецтва і з утилітарного, і з духовного погляду є цінністю для жителя міста Божого лише з точки зору їх раціональності – матеріальної, побутової чи соціальної. Послідовно розвиваючи думку, що образи мистецтва не є власне дійсністю, а лише її відображенням, Августин головною визнавав релігійну віру, а не знання: блаженний той, хто знає Бога.

Нагадаємо, для Античності синтез душі й тіла сприймався синкретичним й неподільним. Душа реалізувала себе завдяки тим можливостям, що їй створювало тіло, і, навпаки, удосконалення тіла залежало від устремлінь людської душі. Проте у Святого Августина душа трансформувалась у субстанцію, незалежну від тіла і лише частково пов'язану з ним, внаслідок чого тіло втратило самостійну значимість.

Тому й вищий рівень пізнання – споглядання – Августин сприймав як внутрішню мандрівку до Бога, яка розпочинається зосередженням уваги не на зовнішньому світі, а на душі, доки не буде відкрито присутності Бога в розумі. Підкреслюючи багатогранність людської душі, здатної пізнати справжню природу і вищі принципи буття, він акцентує на творчому використанні людиною свого розуму з метою знаходження божественного смислу, якого можна досягнути лише у любові до Бога. Внутрішній діалог завершується мовчанням – слуханням і очікуванням Бога, переважанням не людської активності, а Божественної.

Для пошуку мудрості необхідне дозвілля (*otium*), яке, відмежувавши людину від турбот зовнішнього світу, може забезпечити блаженне споглядання і слухання Бога: «Ми в гурті приятелів уже все обговорили й обміркували і майже вирішили відцуратися від юрби і мирно жити далеко від людського життя... І ми вирішили, що кожного року двоє з нас мали займатися невідкладними справами, ніби верховна влада, а всі інші мали жити безжурно...» [спов, С. 101]. Про дозвілля як стан спокою і споглядання мова йде й у трактаті Августина «Про істинну релігію», у якому відтворено стан споглядання Бога як «дозвілля думки» (*otium cogitationis*).

Дозвілля, необхідне для «божественного споглядання», можливе лише в житті монаха, адже у спокої від справ не бездіяльне неробство буде задовольняти, а шукання чи відкриття істини. Але на відміну від споглядального життя античних філософів головним правилом життя монаха Августин визнавав поєднання споглядання з християнською любов'ю до Бога і ближнього.

На запитання, чим зайняті святі, обрані до Міста Божого, Августин відповідав: «Сказати чесно, я не знаю, яке це буде заняття, або краще – спокій і дозвілля» [1; 1281]. У Місті Божому не буде ніякого зла, не буде приховано ніякого добра, а заняття зводитимуться до восхваління Бога, який буде різний і усюди. «Адже не знаю, чим іншим можна зайнятись там, де буде нескінченне дозвілля, де не буде праці, викликаної будь-якою необхідністю» [1; 1288–1289]. Однак досягти цього «нескінченного дозвілля» можна лише за умови поступового сходження людини від чуттєвого сприйняття до споглядання як стану єдності з абсолютною істиною, «насолоти вищим та істинним благом». Основу сходження до абсолютної істини становить не шлях розуму чи філософських роздумів, а моральна і духовна чистота, любов до Бога і до ближнього. Творчий шлях Святого Августина, його світоглядна еволюція відобразили суперечливе духовне і культурне життя перехідного періоду – від античності до Середньовіччя. У працях мислителя криються передумови трансформації античної концепції дозвілля в теологічну і, фактично, закладено фундамент нової духовної культури.

Здійснене нами дослідження дозволяє дійти таких висновків.

Творчий шлях Святого Августина, його світоглядна еволюція відображає духовні й культурні суперечності перехідного періоду. Основу теологічної парадигми дозвілля становить синтез грецько-римської споглядальної філософії та близькосхідної діяльнісної релігійної мудрості, який уособлюється у новому релігійно-світоглядному русі – християнстві. Програмною засадою середньовічного теїзму стає звеличення людської гідності у Богові і для Бога, що ґрунтується на поєднанні духовної свободи з відповідальністю за скоєні у земному житті дії.

Важливим в обґрунтуванні середньовічної моделі дозвілля є розуміння того, що будь-яка людська діяльність відповідно до християнського ідеалу передбачає не вільно обрану активну організацію, у якій пропагується Божественна єдність, вільний союз Людини і Бога, а єдність абстрактну й примусову, підкорену владі єдиного Бога. Тому і внутрішній, духовний розвиток індивіда у сфері дозвілля (яке стало «збідненим» на індивідуальність і свободу вибору) виключається, адже і абсолютно надлюдське, і благодать розуміються як «фатум, який здійснює спасіння людини шляхом знищення її свободи» [2; 405]. Такий підхід зумовлює передусім не абстрактне споглядання, властиве античній моделі дозвілля, а практичне виховання людини з метою досягнення справжнього благочестя і моральності.

У реальному людському суспільстві, змальованому Августином, як взаємопереплетення світу Божого та світу земного, сходження до найвищого абсолютного пізнання Істини є головним і єдиним шляхом духовного удосконалення особи. Тому ідеал августинівського дозвілля визначається головною метою людського існування – досягнення блаженства, до якого ведуть шляхи правильної духовно-практичної діяльності людини: морального добродісного життя, пізнання істини та

внутрішнього споглядання. А уся дозвіллева поведінка унормовується морально-практичними діями і заповідями й оцінюється з позицій залучення людини до духовних насолод та можливостей переходу людини від світу земного у світ Божий.

У ранній творчості досягнення блаженства пов'язується з такими категоріями як істина, знання, вище благо, а пізнанню Першопричини людина має завдячувати філософії, вільним наукам та мистецтвам. У зрілий та пізній періоди Августином-теологом відстоюється позиція жорсткого релігійного функціоналізму, що призводить до проголошення пізнання божественної істини, можливого без мистецтв, наук та знань – цих «надлишків» людської діяльності. Для Августина, як і для усього християнства, найкращим шляхом у пошуку абсолютної трансцендентної істини є пізнання не зовнішнього матеріального світу, а самопізнання та самоосягнення («Сповідь»). Тому й дозвіллева поведінка людини повинна регулюватися гаслом августинівської концепції самопізнання «Переверши самого себе!», а не мати на меті одержання задоволення. Найвищою ланкою у процесі самоосягнення визнається споглядання – стан душі, спроможний бачити та споглядати істину, досягнувши першопричини усіх і усього.

Література:

1. Августин Бл. *О граде Божием / Блаженный Августин ; печатается с благословения Митрополита Минского и Слуцкого Патриаршего Экзарха всея Беларуси Филарета.* – Минск ; М. : Харвест ; АСТ, 2000. – 1294 с. – (Классическая философская мысль).
2. Августин Бл. *Энхиридион или о вере, надежде и любви / Блаженный Августин. сост. и отв. ред. С. И. Еремеев.* – К. : УЦИММ–ПРЕСС ; ИСА, 1996. – 411 с.
3. Августин Блаженный. *О Книге Бытия буквально Блаженный Августин Иппонский. Творения.* – М. : Паломник, 1997. – Т. 5. – 240 с. – (Библиотека отцов и учителей Церкви).
4. Августин Святой. *Сповідь / Святой Августин ; пер. з латин. Ю. Мушака ; післям. С. Здіорука.* – К. : Основи, 1999. – 319 с.
5. Бычков В. *AESTHETICA PATRUM. Эстетика отцов церкви.* – Т. 1. *Апологеты. Блаженный Августин / В. В. Бычков.* – М. : Ладомир, 1995. – 593 с.

Поліщук Л. О.,
кандидат культурології, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

Анімація в діяльності закладів культури України

У статті розкриваються головні напрями анімації в закладах культури України. Аналізується її специфіка та особливості застосування.

Ключові слова: анімація, заклади культури, театр, парк, музей та ін.

В статье раскрываются основные направления анимации в учреждениях культуры Украины. Анализируется ее специфика и особенности применения.

Ключевые слова: анимация, учреждения культуры, театр, парк, музей и др.

The article describes the main directions of the animation in the cultural institutions of Ukraine. Analyzed its characteristics and features of the application.

Key words: animation, establishments of culture, theatre, park, museum and others.

Анімація як дозвіллева практика активно використовується в різних напрямках та формах сучасної соціально-культурної діяльності. Аналіз наукових праць з теми дослідження дає підстави стверджувати, що найдослідженішою як у вітчизняній, так і зарубіжній науковій практиці є анімація в туристичній галузі, зокрема, їй присвячено наукові праці С.І. Байлика, Т.І. Гальперіної, Л.І. Горбенко, С.М. Килимистого, О.М. Кравця, Л.В. Курило та багатьох інших. Вивчається анімація і як особлива складова культурно-дозвіллевої та соціально-культурної діяльності (Г.А. Аванесова, Т.І. Гальперіна, І.В. Петрова, М.М. Ярошенко та ін.). Сучасними авторами анімація визначається як особливий вид соціально-культурної діяльності громадських груп та окремих індивідів, заснований на сучасних технологіях (соціальних, педагогічних, психологічних, культуротворчих та ін.), котрі забезпечують подолання соціального і культурного відчуження, надають творчу реабілітацію, інтенсивний відпочинок на основі цінностей культури [11]; як складова культурно-дозвіллевої діяльності, сутність якої полягає у заохоченні до активних форм культурного дозвілля [1; 17]; як діяльність, спрямована на провокування інтересу до культури та художньої творчості [5, 17]; як засіб стимулювання повноцінної рекреаційної, соціально-культурної, дозвіллевої діяльності, шляхом впливу на життєві сили людини [5; 25]. На сучасному етапі детально досліджені зміст та сутність анімації, її типологія, характерні ознаки та функції, специфіка драматургії та режисури анімаційних програм, тощо. Проте поза увагою українських науковців залишається такий напрям анімації як анімація в діяльності закладів культури, що й зумовлює актуальність даної статті. Метою даного дослідження є розкриття специфіки та можливостей застосування анімації в діяльності закладів культури (театрів, музеїв, клубів, парків, бібліотек тощо).

У сучасній Україні анімація в діяльності закладів культури вважається інноваційною технологією. Серед головних її завдань варто виокремити такі: позиціонування закладу культури як сучасного, творчого, атрактивного, мобільного

центру, здатного задовольнити найвибагливіші потреби відвідувачів у відпочинку та розвагах; за допомогою розважальних анімаційних технологій зробити складну для сприйняття інформацію простою і доступною; залучити молодь до «непопулярних» серед цієї категорії закладів культури.

Заклади культури, такі як театри, кінотеатри, музеї, бібліотеки в Україні поступово перетворюються на багатофункціональні комплекси, що виконують не лише традиційно властиві їм функції, але й використовують активні форми анімації. Такі нетрадиційні поки що форми допомагають налагодити тісний, постійний зв'язок між закладами та їхніми відвідувачами. Серед різноманітності видів та форм сучасної анімації заклади культури обирають ті, які найефективніше можна застосувати у діяльності конкретного закладу. Вчені виокремлюють види анімації, здатні задовольнити фізичні та духовні потреби людини. Зокрема, це – анімація в русі (задовольняє потребу людини рухатися, займатися фізичними вправами); анімація через переживання (задовольняє потребу у відчутті нового, невідомого, неочікуваного); культурна анімація (задовольняє потребу у духовному розвитку через залучення до культурно-історичних пам'яток, сучасних проявів культури регіону, народу, цивілізації); творча анімація (задовольняє потребу в творчості, демонстрації своїх творчих здібностей та встановленні контактів з близькими по духу людьми через спільну творчість); анімація через спілкування (задовольняє потребу в спілкуванні з новими, цікавими людьми, у відкритті внутрішнього світу людини і пізнанні себе через спілкування). Всі перелічені види анімації реалізуються через ті чи інші форми анімаційної діяльності. Так, анімація в русі застосовується у ігрових, танцювальних, спортивно-оздоровчих програмах, анімація через переживання – у музичних програмах, сценічних та технічних шоу; культурна та анімація через спілкування – у інформаційних та комплексних заходах, творча – у театралізованих програмах тощо.

Сутність анімації в закладах культури полягає у залученні населення до активних форм розважальної діяльності, зокрема театралізованих постановок, розважально-ігрових програм, літературно-музичних композицій, театралізованих концертів тощо.

Зокрема, потужний анімаційний потенціал має театр як синтетичний вид мистецтва. Анімаційний характер театральної дії полягає в образності, художності, «оживленні» тексту в сценічному просторі, а також у застосуванні в процесі театральної дії інтерактивних прийомів роботи з глядацькою аудиторією. Театральна анімація орієнтована, передусім, на налагодження ефективного діалогу між театральними працівниками та глядацькою аудиторією. В театральній анімації виокремлюють чотири основних завдання: «працювати для» конкретної аудиторії – молоді, дітей, робітників, жінок, мігрантів та ін.; «працювати за участю» акторів-аматорів; «працювати над» подоланням труднощів соціалізації; «працювати з допомогою» глядачів, які повинні стати повноправними авторами вистав [11; 84]. Для виконання окреслених завдань сучасні театри використовують різноманітні форми та методи. Зокрема, французький «Театр сонця» використовує принцип заохочення глядачів у процес підготовки до вистави. Глядачі приходять до театру задовго до початку вистави і беруть активну або пасивну (споглядальну) участь у її підготовці – спілкуються з акторами, спостерігають за підготовкою декорації, перевтіленням акторів, разом їдять [11]. Така форма театральної

анімації допомагає глядачам краще сприймати виставу, а акторам зрозуміти, для якої публіки вони працюють. Проте найяскравіше анімація реалізовується в діяльності вуличних театрів, які мають можливість використовувати такі популярні серед сучасної молоді форми, як перформенси, флешмоби, хеппенінг й залучати до участі в них велику кількість глядачів.

Частково анімація використовується і у діяльності сучасних кінотеатрів. Аналіз дозвіллевих переваг сучасних кіноглядачів дає підстави стверджувати, що сучасні відвідувачі кінотеатрів бажають урізноманітнити свої відчуття під час перегляду художніх фільмів, одержати незабутні враження, пережити нові емоції. Альтернативою традиційним стаціонарним кінотеатрам, наприклад, стало «таємне кіно», суть якого полягає в тому, що глядач до початку сеансу не знає ні назви картини, ні її сюжету, ні місця перегляду. Глядацькою залогою організатори обирають оригінальні, нестандартні місця (дах багатоповерхівки, старий замок, фортеця, літак, списаний вагон потяга тощо). В квитку вказується лише обов'язковий елемент дрес-коду (наприклад, капелюх), який повинен бути на глядачеві під час перегляду фільму та місце і час зустрічі. В обумовленому місці (пов'язаному із сюжетом) глядачів зустрічають актори, перевдягнуті у костюми головних героїв фільму, дорогою до імпровізованого кінозалу розігруються невеличкі сценки, пов'язані із сюжетом фільму, під час перегляду якого глядачі можуть відчувати себе героями фільму [7]. Таким чином, анімаційні технології виступають атрактивним засобом заохочення глядачів до відвідування кінотеатру, слугують рекламним та ПР-засобом.

Анімація починає активно використовуватися й сучасними музеями та музейними комплексами. Головне завдання музейної анімації – зацікавити відвідувачів предметом розповіді, викликати позитивні емоції, створити асоціативний місток між екскурсійними об'єктами і атмосферою епохи, дати можливість екскурсантам реалізувати творчі можливості, підняти емоційний тонус. Застосування анімації в музеях обумовлено тим, що історичні експозиції можна не лише розглядати, але й брати в руки, дивитися, як відбувається реставрація чи робляться копії і навіть брати участь в цьому процесі [3; 100]. Адже сучасний музей повинен не лише знайомити з експозицією, але викликати у відвідувача емоції та переживання. Анімація дає можливість наочно відчувати представлену в музеї епоху, пережити події, що відбуваються або відбувалися в далекому минулому, очистити емоційну сферу від повсякденних переживань та наситити її новими незабутніми враженнями, відновити фізичні та духовні сили. Серед найпопулярніших форм музейної анімації: історичні реконструкції, музейні квести, фестивалі, етношоу, театралізації, пізнавально-розважальні ігри, нові види екскурсій (наприклад, екскурсії для молодят у день весілля); арт-клуби; ярмарки культурних ініціатив, інтерактивні соціальні заходи, творчі майстерні тощо. Найпопулярнішими серед населення, особливо молоді, є історичні реконструкції, котрі надають можливість за допомогою музейних експонатів відновити побут, культуру, події історичного минулого, тобто зануритись в інший світ, відчувати емоційні переживання минулого. Історичні реконструкції ефективно використовуються музеями-замками, предметне середовище яких допомагає відновити події різних епох від середньовічних лицарських поєдинків до військових баталій Другої світової війни.

Прикладом інноваційного підходу до діяльності музею є «Музей на роliках», проект музейно-виставкового центру, який став переможцем конкурсу музейних проєктів «Меняючийся музей в меняющемся мире» («Музей, що змінюється у світі, що змінюється» – Л.П.). Необхідність у музеї такого формату була зумовлена недостатньою кількістю у місті мобільних, інтерактивних і багатофункціональних майданчиків для дітей та молоді. Головні завдання музею: змінити ставлення підлітків до музеїв у цілому, сприяти розвитку у дітей пізнавальних навичок, креативного мислення, інтересу до творчості; створити імідж музею як сучасного, творчого, мобільного майданчика – території розваг та пізнання. Одночасно створювався молодіжний музейний клуб. Ідея «Музею на роliках» стала експозиційним прийомом, що дозволив спроектувати мобільне, рухоме обладнання, поставити експонати на колеса. Структура проєкту включає такі напрями: статична і нерухома експозиція «Музей на роliках»; освітня музейна програма; молодіжний музейний клуб, котрий охоплює декілька напрямів, зокрема: скейт-клуб і музейне подвір'я для скейтерів; молодіжна відео-студія; майстерня арт-графіті; група трейсерів (паркур); прес-клуб [6; 34–35]. Така нестандартна форма музею цікава для різних категорій відвідувачів, особливо для підлітків та молоді. Завдяки незвичайній організації вони починають сприймати музей не лише як «нудний» пізнавальний заклад, але й як місце проведення змістовного та корисного дозвілля.

У багатьох країнах світу користується популярністю міжнародна акція «Ніч у музеї», яка дозволяє оглянути музейні колекції вночі. Таким чином музеї намагаються привабити молодих людей, котрі більше схильні до нічного, аніж до денного дозвілля, заявити про себе як про заклад із інноваційними нестандартними формами роботи, що крокує в ногу з часом. До програми заходів, крім традиційних екскурсій в нічному освітленні, під час проведення ночі музеїв включають такі анімаційні форми: театралізовані екскурсії, майстер-класи, живі картини, арт-квести, перегляди фільмів, тематичні концерти, інтерактивні ігри, перформанси, вистави театру світла і тіні, тихі дискотеки тощо [8; 9].

Прикладом організації та проведення акції «Ніч в музеї» в Україні є Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д.І. Яворницького. Одна з останніх акцій «Ніч у музеї», пройшла під назвою «Музей: Перезавантаження». У програмі заходу: майстер-класи, виступи творчих колективів, незвичайні розповіді співробітників, інсталяції, історичні реконструкції, квести, міні-вистави, показ хроніки, імпровізована кав'ярня. Серед учасників заходу: рух «Етнодрайв», федерація «Бойовий гопак», школа історичного танцю «Відлуння», кіноклуб ім. Д. Сахненка, реконструктори західноєвропейського лицарського мистецтва «ТОР», клуб реконструкції «Східний вал», бійцівський клуб «Сапсан», музичний колектив «ТеЯРеМ» [9]. Тобто більшість заходів орієнтовані на молодіжну аудиторію, котра є досить мобільною, готовою провести всю ніч у музеї, беручи активну участь у запропонованих акціях та заходах.

Зважаючи на ефективність та результативність, проведення «нічних» заходів у музеях, таку форму роботи почали використовувати й бібліотеки. В багатьох бібліотеках України стартувала акція «Бібліоніч». До програми заходів бібліотеки включили, окрім традиційних творчих зустрічей, літературних читань, бібліографічних оглядів та виставок

ще й такі незвичні та нові форми, як літературні та бібліоквести, благодійні аукціони, буккроссинг, майстер-класи з прикладного мистецтва, паради книг, бібліотечні ворожіння тощо. Це дало можливість молодим користувачам поглянути на бібліотеки з іншого боку, зрозуміти що бібліотека може бути сучасною, модною, цікавою.

У межах даного дослідження варто згадати й санаторно-курортну анімацію, котра виступає засобом залучення нових клієнтів, а також засобом підтримки іміджу закладу за рахунок розроблення і здійснення спеціальних програм проведення вільного часу, «оживлення» програм обслуговування, лікування та відпочинку. Анімаційні програми, враховуючи курортну специфіку, дозволяють не лише підняти настрій і тонус відпочивальників, створити оптимістичне налаштування на позитивний результат лікування, на боротьбу з хворобами і віру у власні сили, але й у комфортних умовах відпочинку залучити людину до здорового способу життя. Анімаційні програми є додатковим засобом в процесі одужання згідно з медичними показниками. В даному випадку анімація набуває особливих терапевтичних якостей, які формують новий погляд на процес одужання, позбавляють від роздратованості та втоми. Аніматори працюють з гостями курортних закладів протягом всього дня: вранці запрошують на ігрові і спортивно-оздоровчі програми; вдень – конкурсні і розважальні програми; ввечері організовують святкування днів народження, вечори знайомств, танцювальні вечори та інші заходи. Санаторно-курортна анімація є джерелом додаткового прибутку і привабливості, тому зростає зацікавленість у професійних аніматорах як в курортних закладах, так і в готелях ділового призначення.

Великою популярністю у відвідувачів у різних країнах світу, у тому числі й Україні, користується паркова анімація. Для того, щоб привабити населення та підвищити атрактивність сучасних парків, їхні співробітники роблять ставку на новітні технології та розваги. Особливою популярністю серед відвідувачів користуються тематичні парки («Діснейленд», «Леголенд», «Астерікс», «Світ Чарльза Дікенса», «Парк Гаррі Потера» та ін.), що надають широкі можливості для колективного, сімейного та індивідуального відпочинку. У тематичних парках систематично організовуються та проводяться оригінальні анімаційно-ігрові розважальні заходи.

Яскравим прикладом анімаційної діяльності в парках України є традиційний загальноміський соціокультурний захід «Юнь Києва запрошує». Мета свята надзвичайно серйозна та потрібна: формування активної громадської позиції, залучення дітей та молоді до соціально-корисної діяльності, а також формування навичок здорового способу життя та безпечної поведінки в дитячому та молодіжному середовищі, популяризація скаутського та волонтерського руху. А досягається вона за допомогою таких заходів, як ігри та змагання, квести та майстер-класи, концерт дитячої творчості, майданчик сучасного мистецтва, спортивно-екстремальні розваги тощо [10].

Сучасні клубні заклади як потужні соціально-культурні центри також використовують глобалізаційну тенденцію розважальності та атрактивності, спрямовуючи її не лише на відпочинок та розваги, але й для культурно-просвітнього розвитку особистості. Анімаційні програми творчої реабілітації, активного відпочинку, соціально-психологічної консолідації громадських об'єднань на основі цінностей культури можуть залучати населення до участі у клубній діяльності. Основна функція клубної анімації полягає в тому, щоб надати дозвілля в клубах яскравості та

емоційності. У процесі анімаційної діяльності задовольняються рекреаційно-оздоровчі, культурно-освітні, творчі потреби та інтереси, створюються умови для формування соціально активної особистості, яка здатна впливати на оточуючий світ. Анімаційні програми мають комплексний характер, вони охоплюють одночасно розважальні, оздоровчі, просвітницькі, розвиваючі заходи, використовуються в діяльності хореографічних, вокальних, музичних, театральних, ігрових об'єднань. В анімаційній діяльності, як і в інших видах діяльності клубів, обов'язково мають враховуватися вікові особливості учасників заходів. Адже для популярності соціально-культурних заходів у сучасному клубі необхідно, щоб вони відповідали вимогам сучасності: вчасно і якісно задовольняти запити населення; бути соціально значимими, актуальними, інформативними та змістовними; передбачати використання сучасних методів і форм; мати високий художній рівень; впливати на формування культурного середовища в населеному пункті.

Таким чином, можемо зробити висновок, що діяльність сучасних закладів культури пронизана анімаційною діяльністю, її привабливість визначається інноваційним характером, здатним нести нові ідеї та форми спілкування. Анімація надає можливість закладам культури зробити свою діяльність яскравішою, веселішою, емоційно насиченішою, допомогти відвідувачам зняти стрес, емоційну напругу, відновити фізичні та душевні сили. Анімація у кожному із закладів культури має потенційні можливості для реалізації їх основних функцій. Однак такі можливості використовуються поки що недостатньо, а здійснене дослідження повністю не вичерпує питання, тому тема використання анімації в діяльності закладів культури потребує подальших ґрунтовних досліджень.

Література:

1. Гальперина Т.И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристской анимации / Т.И. Гальперина. – М. : Советский спорт, 2006. – 165 с.
2. Дніпропетровський національний Історичний музей ім. Д. І. Яворницького : сайт музею [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://museum.dp.ua/museumreload.html> (02.04.2013)
3. Дуликов В. З. Социальные аспекты культурно-досуговой деятельности за рубежом / В. З. Дуликов. – М. : МГУК, 1999. – 109 с.
4. Килимистий С. М. Анімація в туризмі / С. М. Килимистий. – К., 2007. – 188 с.
5. Курило Л. В. Теория и практика анимации / Л. В. Курило. – М. : Советский спорт, 2006. – 194 с.
6. Тюкавина О. В. Зачем музею ролики, или Путь к сердцу подростка / О. В. Тюкавина // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2012. – №7. – С. 33 – 45.
7. У Києві з'явилася мода на «таємне кіно» з дрес-кодом : [електронний ресурс] // Новосвіт : об'єктивне висвітлення подій. – 2011. – квітень. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://novo-svit.info/и_kiyevi_z39yavilasya_moda_na_tayemne (02.03.2012)
8. У Києві сьогодні вночі пройде акція «Ніч у музеї» // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rbc.ua/ukr/top/show/v-kieve-segodnya-nochu-proydet-aktsiya-noch-v-muzee> (19.05.2012)
9. Україна приєдналася до акції Ніч музеїв : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://news.bigmir.net/entertainment/278192> (02.11.2013);
10. «Юнь Києва запрошує» знов! : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ssm.kiev.ua/index.php/2013-03-20-10-17-34/113-l-r.html>
11. Ярошенко Н. Н. Социально-культурная анимация / Н. Н. Ярошенко. – М. : МГУКИ, 2005. – 126 с.

Поплавська А. В.,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

МІФОЛОГІЗАЦІЯ ГОСТЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У статті розкривається давня традиція української гостинності, в основі якої лежить міфологізація гостя, його сакральний статус як посланця Бога. Обґрунтовується ритуал гостинності як продуктивна модель побудови взаємин не лише з міфічними істотами, але й реальними природними явищами у вигляді антропоморфних істот. У зазначеному контексті розглядаються обрядодії, засновані на синкретизмі первісних архетипів, язичницьких вірувань та сімейно-шлюбних відносин, які склалися протягом століть.

Ключові слова: міф, міфологізація, гість, гостинність, обряд, ритуал, символ.

В статье раскрывается давняя традиция украинского гостеприимства, в основе которого лежит мифологизация гостя, его сакральный статус как посланца Бога. Обосновывается ритуал гостеприимства как продуктивная модель построения взаимоотношений не только с мифическими существами, но и реальными естественными явлениями в виде антропоморфных существ. В указанном контексте рассматриваются обрядовые действия, основанные на синкретизме первоначальных архетипов, языческих верований и семейно-брачных отношений, которые выстраивались на протяжении столетий.

Ключевые слова: миф, мифологизация, гость, гостеприимство, обряд, ритуал, символ.

The article reveals a long tradition of the Ukrainian hospitality, which is based on the mythologizing of the guest, his sacred status as a messenger of the God. The ritual of the hospitality as a productive model of the building of the relationships not only with the mythical creatures, but the real natural phenomena in the form of anthropomorphic creatures is substantiated. In this context, the ritual actions based on the syncretism of the initial archetypes, pagan beliefs and family relations, which were built over the centuries, are considered.

Key words: myth, mythologizing, guest, hospitality, ritual, symbol.

Культурно-історична своєрідність будь-якого народу реалізується значною мірою спілкуванням, оскільки саме в цій сфері концентрується особлива мова словесних формул, символів, знаків, жестикуляції та міміки тощо. Останні є особливо цінними в емоційно напружених ситуаціях на зразок похорон, коли буденне вербальне мовлення може виявитися малоефективним. Причому менш досконалі порівняно з живим словом рухи, знаки, казкові й міфологічні образи є досить важливими для формування дискурсивного мислення. Важливим етапом його становлення є міфологічне мислення з властивою йому єдністю образу предмета й самого предмета, об'єктивного й суб'єктивного, внутрішнього та зовнішнього.

Міфологізм як форма відображення світу властивий будь-якій суспільній та індивідуальній свідомості. Він представляє просто іншу картину відображення світу з її власною природою, специфічними способами сприйняття та реального функціонування, смислами і символами. В цій своєрідній картині є неможливим чітке розмежування простору міфу та простору повсякденної реальності: динамічні у своїх багатоваріантних взаємодіях, вони збагачують один одного, створюючи нову форму свідомості, в якій міститься основний духовний зміст неповторних конкретних культур.

Досліджуючи різноманітний культурно-історичний матеріал, видатний український мовознавець, етнолог і філософ О. Потебня (1835–1894) дійшов висновку про можливість, необхідність і потрібність розвитку міфологічного мислення у різних народів на певному однаковому щаблі інтелектуального розвитку.

Міф, за концепцією О. Потебні, є вихідним пунктом і логічним початком подальшої еволюції духовності: міф ---- -> поезія ---- -> проза (наука) [5; 260]. У широкому смислі він цілковито належить поезії, складаючись з образу і значення, зв'язок між якими сприймається аксіоматично. Своїм вербальним виміром міф історично передує живописному та пластичному зображенням казкових персонажів. Міфологія світоспоглядання фіксується в низці етнокультурних стереотипів – в усному слові, сказанні, матеріальній пам'ятці, у звичаєві, обряді.

Феномен міфологізму гостинності сягає своїм корінням доби зародження культури, коли виникла потреба об'єктивування первісних мегакосмічних смислів, пов'язаних з вищими, божественними силами. Сакральна символіка гостинності органічно вписалася в потужний пласт синкретизованої духовної культури. Всесвітньовідомий авторитет теорії символізму, репрезентант марбурзької школи неокантіанства, культуролог Е. Кассіер (1874–1945) розробив учення про мову, міфи, науку й мистецтво як своєрідні символічні форми. Йому належить ідея просякнутості символікою різноманітних сфер життєдіяльності суспільства: «символізм огортає людство ніжною й прозорою, проте міцною вуаллю» [3; 200].

В. Русавська зазначає, що сама гостинність набувала міфологічного характеру. Сакралізація гостя слугувала справі спілкування з божествами, демонами, вигаданими істотами тощо. Померлі ж родичі сприймалися як захисники родини в її земному житті [7; 8].

Досліджуючи філософський вимір феномену гостинності у віртуальній реальності, українська дослідниця М. Будько розглядає простір гостинності, який є міфологічним за своєю суттю, як своєрідну нейтральну зону між світами. Це значить, розшифровує вчена, що гостинність «працює на межах на кордонах між людським та божественним, профанним та сакральним, своїм та чужим». Вона займає своєрідний міфологічний простір на перетині двох світів. Поєднання об'єктивної та міфологічної реальності відбувається у такому особливому просторі, формування якого передбачається усім розмаїттям ритуальних дій і обрядів традиційної гостинності [1].

Попри констатацію певного наукового інтересу до зазначеної проблематики, слід зауважити, що у вітчизняній культурології все ще бракує досліджень, де б комплексно розглядалася міфологізація гостя і гостинності в українській культурі. Відтак залишається широке поле для її дослідження, що й зумовило мету даної статті – проаналізувати феномен міфологізації гостя в українській культурі.

З феноменом міфологізації гостинності у східних слов'ян у різних регіонах їх проживання в історичному минулому пов'язані відповідні персонажі божеств. Таким є, зокрема, Радогост (Радегост, Радегаст) у західних праукраїнських племен, який зображувався у кольчuzі й шоломі, з віщою птицею на голові й намальованою головою бика на грудях. А Світовид (Світ, світло), який дійшов до нас у вигляді «Збруцького ідола», був богом гостинності у наддніпрянських русичів [4; 45–46, 48].

Існує й інша версія бачення особи Радогоста. Радогост виступає караючий ликом Всевишнього і зображується з головою лева із щитом у руці, на щиті прикріплена голова буйвола, яка представляє бога Велеса. Друга рука тримає молот Сварога, на його голові сиділа качка. Пізніше Радогост стає суддею у загробному світі, щоб судити людські душі й карати грішників [8].

Український етнос, який століттями формувався під впливом західної та східної цивілізацій, створив суміжну з ними специфічну культуру. Це обумовило дуальність її захисної та регенеративно-стимулюючої функцій, позначившись і на виокремленні в українській культурі локальних гостинних модусів.

«Словник староукраїнської мови» у своєму тлумаченні терміну «гість» разом з іншими трактуваннями цього слова (як «представник іншого племені», «чужоземець»; «приїжджий купець», «купець»; «господин», «Господь») наводить його пояснення ще такими словами, як «ворог», «чужак» [9].

Спочатку незнайомі перехожі у східнослов'янському середовищі сприймалися з певною настороженістю: чужинець чи гість. Не випадково на Поліссі й до сьогодні збереглося архаїчне вітання незнайомця: «Доброго приходу», – своєрідна форма протистояння недобрим намірам. Міфологічні стереотипи гостинності з часом ритуалізувалися, фіксуючись народними звичаями, обрядами та піснями. У важливих життєвих ситуаціях наші предки зверталися по допомогу до Бога, Божої Матері, Спаси, Святого Хреста або ангелів, символічно запрошуючи їх до червоного кута («на покуть»), сісти за накритий стіл разом з прийшлим гостем.

Подекуди донині побутує старовинний обряд зустрічі полазника – першого гостя, хто відвідував хату перед Новим роком або Різдвам як вісника доброго чи лихого. Якщо полазник виявлявся людиною щасливою і талановитою, то в селянській хаті мали запанувати багатство, вдача й здоров'я. Перевагою з-поміж полазників наділялися особи чоловічої статі – уособлювачі праці й добробуту. Найбажанішими ж у ролі полазника очікувалися іноземці й діти, які вважалися посланцями вищого божественного світу. Часто добрим вісником нерідко виступала й свійська тварина (коза, вівця й навіть кінь), яку урочисто вводили до хати й добре годували.

Міфологізація гостя стала в українців зручною моделлю у спілкуванні не лише з живою людиною, а й із сакральними постатями та явищами. Звідси, опосередковано, й гостець – назва хвороби, схожої на ревматизм. Вона видавалася демонічною істотою, що оселялася у тілі людини і завдавала їй лихо («мне, як гостець бабу»). До візитів неприємної людини ставилися негативно: «ходить, як гостець по костях». Існували замовляння від цієї хвороби, а народною медициною хворому рекомендувалося своєрідно задобрити непроханого гостя, розгопивши для нього лазню з добрим, гарячим паром. Гостем українцями нерідко називався й небіжчик. Народний вираз «зібратись у гості» — означав готуватися до смерті, оскільки не вірили у кінець існування людини

разом з її смертю. Вважаючи смерть людини переходом її до іншого світу, живі здавна дотримувалися обрядів запрошення своїх померлих родичів до урочистої вечері й ходіння до них у гості на могилу.

Традиційні правила співжиття складають основу і сучасної культури спілкування, щоправда значною мірою позбавленої міфологічної основи. Проте в кожному етносі й донині значна частина населення дотримується цінностей традиційної культури, плекає національні ідеали етнографічного й релігійного минулого.

Весільна обрядовість як невід'ємний компонент традиційно-побутової культури є яскравим свідченням національної ідентичності. Їй внутрішньо властивий синкретизм первісних архетипів, язичницьких вірувань та сімейно-шлюбних відносин, які склалися протягом століть. За концептуальною характеристикою феномену народного весілля українськими культурознавцями О. Потебнею, М. Сумцовим та Д. Багалієм, воно своєю магичністю й міфологічністю, сакральною наповненістю й практичною зорієнтованістю на стабільні родинно-побутові відносини є характерним проявом самотності нашого народу як етнокультурного організму.

Досліджуючи історичні корені весільної обрядовості, М. Сумцов обстоював положення про те, що їх традиційні дохристиянські народні розваги постали з язичницького свята «Веселія», пов'язаного з культом бога Сонця – Дажбога. Це свято, яке відбувалося при великій кількості гостей, з жертвовною трапезою, варінням і розливанням меду та інших міцних напоїв, вважалося, символічно урівноважувало світовий порядок за участю богів і людей [11].

З магичних глибин таїнства шлюбу як засобу сакрального поєднання чоловічої та жіночої статей постало вірування у шлюбні зв'язки неба та землі, сонця та землі, сонця та місяця, місяця й вечірньої зорі, споріднені з братніми [10; 125]. Дзеркальним відображенням «небесного шлюбу» доцільно вважати язичницький людський шлюб з «громоносністю й світлосаянністю» молодят, магичністю атрибутів, залученням елементів солярної, місячної й астральної символіки, реліктів жертвопринесення, обрядового використання очищувальної сили вина й води [10; 135–136]. Самі небесні світила, за народними повір'ями, видають дівчину заміж, наділяють її щастям-долею, готують придане й споряджують молодих під вінець. Живими зооморфними атрибутами язичницького шлюбного обряду були беззмінні корова, бик, півень [10, 140]. Пізніше тваринна жертва була заміщена ритуальним поїданням їжі, передусім весільного короваю, й вживанням хмільних напоїв.

Типовими атрибутами селянського весілля XVII–XVIII ст., за Г. Калиновським, були рушник, мідні гроші, коровай, хустка, печена курка й горщатко меду. Рушник, зокрема, сприймався як символ матеріального й духовного багатства української родини, її родовідної пам'яті, втілення високих художньо-естетичних смаків, працелюбності й моральності почуттів. Печеною куркою у перший день весілля пригощали найшанованіших гостей, наступного ж дня цю страву несли до тестя й тещі. Курка здавна слугувала символом щастя і плодючості, тому є жертвовною у всіх весільних обрядах.

На другий день весілля молодих і гостей частували паточним медом – утілення солодкості подружніх любовців. Коровай – символ багатства та щастя – у весільному

обряді порівнювався із сонцем та місяцем. Коровай, покритий ялинковою гілкою, сприймався також як символ багатодітності. Традиційно весільний староста розрізав верхівку короваю навпіл й підносив її на тарілці молодят. Коровай отримували також батько, мати, брати та сестри, родичі молодят [2]. Пиріжки, здебільшого у вигляді півмісяця або серпа, сприймалися з різноманітним начинням як символ гостинності й майбутнього достатку молоді родини.

Християнський мотив «мандрування у світ» й приреченості людини в ньому набув у слов'янських народів своєрідного звучання. Поняття шляху в їх світоглядних уявленнях інтерпретується як упорядковуюча просторова діяльність. Вона концентровано втілюється у соціокультурній категорії «шлях у світ». У цьому контексті доцільно вважати примітною назву літопису «Повісті временних літ» – «Звідки пішла Руська земля, і хто в ній найперший почав княжити, і з чого Руська земля стала быть». Вже сама по собі вона виступає переконливим свідченням значущості мотиву шляху як моделі становлення космічності й історичності в уявленнях давніх русичів. Зазначені уявлення й складають серцевину слов'янської поховальної обрядності.

Відповідно до міфологічної концепції О. Потебні, основною колізією поховального обряду є суперечливість сфер буття і небуття, життя і смерті. За поширеним у східних слов'ян уявленням, «збиратися у гості» – значить виряджатися в останню путь: «відійти» значить «померти», «відхідною» ж йменується канон, який читається над небіжчиком [6; 58]. З мотивом шляху асоціюється також феномен слов'янських замовлянь, спроможний набрати найвищої сили на певному соціокультурному відтинкові простору-часу й стосовно конкретної людини. Характерному у культурно-історичному відношенні є назва великого битого стовпового шляху – гостинцю, яким їздили з крамом гості – купці, здійснюючи торгівлю із закордоном й іншими містами та селами України.

Ритуал гостинності сприяє побудові позитивних взаємин з міфічними (Богом, духами предків) представниками потойбічного світу й цілком реальними (гостем, мандрівником, перехожим), тому його можна розглядати найзручнішою і найпродуктивнішою комунікаційною моделлю. Факт вшанування гостя увійшов незаперечною складовою у сучасну типову етикетну ситуацію. Тим часом у різних народів з традиційною культурою прийом гостя високою мірою ритуалізований, співвіднесений з міфологічними уявленнями, відіграє істотну роль у соціальному та економічному житті людей. Для традиційних суспільств гостинність є скоріше певним морально-релігійним і соціально-правовим інститутом, а процес приймання гостя представляє собою доволі психологічно складний ритуал.

За самоочевидної реальності і матеріальності гостя сакральність його природи залишається безумовною. Спрадавна сприймаючись потенційно надприродною істотою (Богом, який у людській подобі ходить по землі, небіжчиком, який, полишаючись коло живих, сприймається ними як гість із світу мертвих), мандрівником-подорожнім, або жебраком, який може вважатися прибульцем з іншого світу, при будь-якій формі гостинності первинно він є посередником зв'язків між світом живих та світом мертвих, тобто представником «іншого» світу [1].

Образ прибульця з іншого світу сприймається як породження хаосу, а, отже, непередбачуваним і ймовірно небезпечним. Такими образами переповнені кінострічки

американських фільмів жахів, які демонструються і на українському екрані. Настільки ж однозначно, цілісно і передбачувано сприймається божественний образ гостя як елемент космічного порядку. Традиційним ритуалом гостинності передбачається упорядкування гостя таким чином, щоб примусити його повністю дотримуватись потрібного сценарію, залучаючи його до тимчасової прихильності, дружельюбності, симпатії до хазяїна дому та усієї його рідні. Символічним першим кроком до визнання гостя своїм є дозвіл переступити поріг оселі.

Тим не менш, незважаючи на подібні спроби господарів дому, гість не трансформується у просторі гостинності у «цілковито свого». Сценарій прийому, запропонований господарями дому, виконується гостем лише тимчасово, без очікуваної асиміляції. Лише на час гостювання він може «присвоюватися» господарями, поступово освоюючись, стаючи «своїм серед чужих». Ця метаморфоза обмежена не лише у часі, а і у просторі, коли закінчується прийом гостя, і господарі, проводивши гостя, повертаються у точку часопросторового відліку.

Отже, народно-господарська й побутова діяльність українського народу є глибоко закоріненою в ідеали доброти, соціальної справедливості, взаємоповаги і взаємопідтримки, високої моральної відповідальності. Розвинута система народної обрядовості була здавна призначена сприяти забезпеченню матеріального й духовного розвитку родини, прищеплювання молоді любові до праці, волелюбності і життєвого оптимізму, гостинності як народної традиції з любов'ю і повагою приймати та частувати гостей. Звідси й перманентна актуальність української гостинності у загальному контексті духовно-культурних цінностей.

Давню традицію гостинності українці бачать обов'язковим компонентом та смислом їхнього способу життя і побутової культури, частиною світогляду і вірувань. Характерні риси гостинності спостерігаємо у морально-релігійній спрямованості, наданої православ'ям, українській міфологізації гостя як небесного посланця Бога, наданні гостеві сакрального статусу.

Ритуал гостинності дає дуже зручну й продуктивну модель, що дозволяє будувати взаємини і різними представниками іншого світу, не тільки міфічними, такими, як Бог і духи предків, але й цілком реальними: з природними стихіями, хворобами, які мислилися як антропоморфні істоти, і навіть із промисловими тваринами.

Література:

1. Будько М. На перетині «світів»: феномен гостинності у філософському вимірі віртуальності / М. Будько [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kulturolog.org.ua/i-conference/2012/109-infconf2012/554-budko.html>
2. Калиновський Г. Опис весільних українських протонародних обрядів / Г. Калиновський // Весілля: У 2-х кн. – К. : Наук. думка, 1970. – Т.1. – С. 68 – 74.
3. Кассирер Э. Философия символических форм: Введение и постановка проблемы / Э. Кассирер // Культурология. XX век: Антология – М. : Юрист, 1995. – С.163–212.
4. Плачинда С. П. Словник давньоукраїнської міфології / С. П. Плачинда. – К. : Укр. письменник, 1993. – 63 с.
5. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Фрагменты / Александр Афанасьевич Потебня // Потебня А. А. Слово и миф. – М. : Издательство «Правда», 1989. – С. 236–282.
6. Потебня О. Українські символи / О. Потебня. – К. : Мистецтво, 1994. – 332 с.
7. Русавська В. А. Гостинність в українській

побутовій культурі XIX ст. : Автореф. дис... канд. іст. наук : 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В. А. Русавська. – Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 19 с. **8.** Славянський пантеон богів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://blog.i.ua/user/2275227/460137/> **9.** Словник староукраїнської мови XIV–XV ст.: У 2 т. / Укл.: Д. Г. Гринчишин, У. Я. Єдлінська, В. Л. Карпова, І. М. Керницький, Л. М. Полюга, Р. Й. Керста, М. Л. Худащ; т.1 : А–М (5701 слів) / Ред. тому: Л. Л. Гумецька, І. М. Керницький. – К. : Наук. думка, 1977. – 632 с. **10.** Сумцов Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских / Н. Ф. Сумцов // Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов : Избр. труды. – М. : Восточная литература, РАН, 1996. – 296 с. **11.** Сумцов Н. Ф. Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы / Н. Ф. Сумцов // Издание редакции «Киевской старины» – К. : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1885. – 20 с.

*Рик С. М.,
кандидат філософських наук, доцент
Переяслав-Хмельницького університету ім. Г. Сковороди*

ДУХОВНИЙ ВИМІР ЕТИКО-ПРАВОВОГО ДИСКУРСУ

Стаття присвячена спільним і відмінним рисам нормативного регулювання в праві і моралі. Наголошується на спільних духовних коренях цих феноменів, які визначають цінності професійної етики.

Ключові слова: мораль, право, дискурс, нормативна регуляція, цінності.

Статья посвящена общим и отличительным чертам нормативного регулирования в праве и морали. Акцентируется внимание на общих духовных корнях этих феноменов, которые определяют ценности профессиональной этики.

Ключевые слова: мораль, право, дискурс, нормативная регуляция, ценности.

The article is devoted to the general and the distinctive features of the normative regulation in the law and morality. The common spiritual roots of these phenomena, which determine the value of professional ethics is accented.

Key words: ethics, law, discourse, normative regulation values.

Сучасний етико-філософський дискурс є багаторівневим простором, сповненим протиріч. Він тісно пов'язаний з дискурсивним простором європейської культури і світом буденних уявлень. Плідні ідеї для розуміння специфіки моральнісного життя сучасного суспільства є в концепціях В. Гьосле, Г. Йонаса, Е. Левінаса, А. Макінтайра, Дж. Ролза, Ч. Тейлора, Р.М. Хеара. Важливим результатом етико-правової нормотворчості виступають тексти Конституцій сучасних демократичних країн, виборчі закони, преамбули до законів, що дозволяє співвідносити такий досвід у різних країнах. Найбільш методологічно плідним для даної проблематики є врахування при аналізі як внутрішньої духовної природи права, так і відповідних їй форм, соціальної, громадянської поведінки людини. Таке переведення внутрішніх основ активності в зовнішню практику людських взаємовідносин передбачає наявність етико-філософського дискурсу, який у сучасних умовах доповнюється публічним етико-правовим дискурсом, що спрямований на взаємне доповнення моралі і права у питаннях соціальної справедливості. Дослідження сучасного етико-філософського дискурсу з правової проблематики, на нашу думку, повинно ґрунтуватись в першу чергу на виявленні тих ідей і узагальнень, які були здійснені в класичній філософії. Важливість цих джерел, які витокami сягають у античність, була постійно в полі зору теоретиків права. Саме етико-правові аргументи і обґрунтування базових юридичних документів з посиланням на традицію завжди сприяли їх легітимації.

Право у спеціальному значенні, на відміну від справедливості та інших моральних ідей, уперше усвідомлено і визначено в давньоримській культурі. З цього періоду починається процес відокремлення правового дискурсу з єдиного лона етико-філософського дискурсу. Розуміння його переваг і недоліків є важливим, оскільки,

набувши завершення в добу класичного Модерну, цей процес характеризується певними зворотними тенденціями в наш час, але він спрямований не до першопочаткового синкретизму, а до паритетного, діалогічного взаємопідсилення логіки права і логіки моралі, з метою більш ефективного їх впливу на нормативне регулювання.

До філософського елементу, який формулює і систематизує римське право, можуть бути віднесені також ті елементи стоїцизму, завдяки яким у точне і суворе право були внесені ідеї вищої гуманності і справедливості. Завдяки етико-філософському дискурсу право збагачувалось гуманними ідеями, які були ширшими за вимоги державного життя, а отже, створювались умови для захисту прав людини, що їх поглинала держава.

В ситуації пізньої Римської імперії найвиразніше проступає той чинник, який у подальшому був досить точним свідченням суспільної деградації. З усіх складових частин права саме приватне право є найбільш залежною частиною, бо гідність людини завжди визначатиметься ладом тих інститутів, стосунки яких воно регулює. На його цінність впливає насамперед стан державного ладу, здатного до збереження приватного права, а також розповсюдженість моральних принципів, які живуть і діють серед народу.

До певного часу багато жорстоких соціальних норм є прийнятними у певному суспільстві для приватного права і лише, коли моральна свідомість осуджувала такі стосунки, то змінювалось і приватне право. Якщо міцність держави виступає самоціллю, тоді вона не ставиться до приватних осіб як орган, що служить їй. Вона буде державою сили, а не моральною культурою і розвитку особи. Єдиною підставою санкцій приватного права буде добробут, а не гідність особи, не ідеї людяності, гуманності, справедливості. В сучасних демократичних країнах приватне право стоїть міцніше і розвивається здебільшого заради інтересу особистості, ніж держави. Також цінність приватного права залежить від тих моральних сил, які діють у членів держави. Якщо ці моральні сили міцні, міцним є і приватне право, будь-яка зміна в них неодмінно відгукується у приватному праві. Приватне право, як би ми не визначали його, завжди залишається частиною тих моральних переконань, які вважаються за норми життя. Але не всі моральні переконання можуть вважатись за ці норми. Державне і суспільне життя завжди мають на увазі виставити за норми діяльності моральну середину, яка під силу звичайній людині. Проте така середина визначається не всіма моральними переконаннями, а тільки небагатьма. Від властивості саме цих небагатьох переконань змінюється й рівень приватного права – він то піднімається вгору, то падає вниз.

У добу Модерну виникає напруга між всезростаючою роллю якісно нових гуманістичних ідей, які виступають основним чинником юридичного закріплення прав і свобод людини, та відокремленням системи максимально самостійного позитивного права. Для окреслення тих меж етичної аргументації, яка є органічно властивою сучасним правовим системам, необхідно, насамперед, визначитись по відношенню до вікової традиції природного права. Всі напрями класичної філософії права єдині в тому, що констатують існування певного метаправа, сукупності вихідних принципів відбору правових норм. Так, І. Кант вважав можливою незалежну від досвіду філософію права і розробляв цю філософію, обґрунтовуючи нормативні принципи права аргіогі. Саме поняття права І. Кант вважає апіорним: „Поняття, дані аргіогі, наприклад, субстанція,

причина, право, справедливість і т. ін., суворо кажучи, також не піддаються дефініції” [4; 43]. Він розумів, наскільки важлива проблема праворозуміння і наскільки важливо її правильно сформулювати. Концепція Канта мала певні переваги порівняно з соціально-емпіричними теоріями походження права. На її основі виникала можливість відмежування від поразки права в тоталітарних державах ХХ ст. і недосконалості правового регулювання в сучасній Україні.

На основі концепції філософії права Гегеля вноситься нове, особливе значення в юридичні терміни. Він бере до уваги не «право», а «правий стан волі»; не «правовий інститут», а діяння і стан волі, що звільнюється від зовнішнього життя і заглиблюється у внутрішнє. Саме на цьому ґрунті в сучасному етико-правовому дискурсі можна вести розмову про неузгодженість між буквою закону і духом закону.

Найменше розходження загальнокультурних ціннісних орієнтацій і позитивного права існує в конституційному праві, так як в такому законі найбільш яскраво представлені надпозитивні риси, які в подальшому конкретизуються в інших законодавчих актах. Обмеження, які накладає Конституція, виступають специфічним індикатором, що дозволяє визначити міру свободи і захищеності особистості. Характер загальної концепції Основного закону представляє найбільш завершену форму етико-правового дискурсу, відповідність якого соціально-психологічному рівню масових ціннісних орієнтацій забезпечує рівень авторитетності цього документу в суспільстві. Конституції демократичних країн протистоять обмеженням прав і свобод громадян як громадських і політичних, так і економічних, соціальних, культурних. Прикладом перших, зокрема, є обмеження свободи, прикладом других – обмеження в використанні права власності та ін. Водночас, серед всіх видів прав саме ті, які взагалі не повинні обмежуватись, викликають необхідність застосування етико-філософського дискурсу. Основні права не створюються державою, а тому не можуть бути ліквідовані нею. Вони охороняють свободу не тільки від незаконного, а й від законного державного примусу. Стосовно прав і свобод людини, то в найбільш концентрованому вигляді вони зафіксовані в ч. 2 ст. 29 Всезагальної Декларації прав людини 1948 року. В ній сказано, що при здійсненні своїх прав і свобод кожна людина повинна піддаватись тільки таким обмеженням, які встановлені законом, виключно з метою забезпечення належного визнання і поваги прав і свобод інших людей і задоволення справедливих вимог моралі, суспільного порядку і загального благополуччя в демократичному суспільстві. Найчастіше, коли говорять про права, що не мають обмежень, коментують ст. 4 Міжнародного пакту про громадянські і політичні права, де передбачено, що ні за яких обставин не можуть бути обмежені такі права, як право на життя, право не піддаватись жорстокому, нелюдському ставленню, право не піддаватись без згоди медичним і науковим дослідженням, права не утримуватись у рабстві або підкореному стані, права не лишатись свободи за невиконання договірних обов’язків, права не залучатись до відповідальності за дії, які в момент їх здійснення не були кримінальним злочином, права на визнання права суб’єктивності, свободу думки, освіти і релігії.

Водночас, у сучасному тексті Конституції України та інших країн уже є формулювання абсолютних прав, які є ширшими від цього нормативного документу. Мова йде, зокрема, про такі права, як право на недоторканість приватного життя,

особисту і сімейну таємницю, захист своєї честі і доброго імені, на ознайомлення з документами і матеріалами, що безпосередньо торкаються прав і свобод громадянина.

Залежно від часу дії, обмеження прав можна розділити на постійні, які встановлені Конституцією України; та непостійними, які повинні бути прямо означені в акті про надзвичайний стан. Проте виділення постійних прав теж є до певної міри умовним, так як у процесі соціокультурної динаміки виникає необхідність перегляду деяких усталених уявлень, систем цінностей, пріоритетів, що примушують по новому підходити до питання про права людини в інтересах суспільної безпеки, здоров'я, захисту прав і свобод інших осіб. На ці процеси впливають і зростаюча демократизація, і зміна політичних режимів тощо. Тенденція до забезпеченого правом розширення свободи особистості одночасно свідчить про укріплення морально-етичних основ правового регулювання. Мета, що обмежує права людини і громадянина, Конституція України установила в ч. 3 статті 55, де закріплено, що „права і свободи людини і громадянина можуть бути обмежені законом тільки в тій мірі, в якій це необхідно в цілях захисту основ конституційного ладу, моральності, здоров'я, прав і законних інтересів інших осіб, забезпечення оборони країни і безпеки держави”.

У найзагальнішому вимірі проблема правових обмежень – проблема меж свободи людини в суспільстві. Як відмічав К. Ясперс, свобода не може існувати без обмежень, бо „справжня свобода усвідомлює свої кордони” [6; 168], більш того, віднаходить себе лише в межах права. З цього приводу І. Ільїн наголошував: „Обмежуючи свободу кожного відомими межами, право забезпечує йому в той же час безперешкодне і спокійне користування своїми правами, тим самим гарантує йому свободу всередині цих меж” [5; 248].

Ще в Декларації прав людини і громадянина Франції 1789 р. було сформульоване правило, яке стало в наш час аксіомою: «Свобода полягає в можливості робити все, що не шкодить іншому». Таким чином здійснення природних прав кожної людини обмежено лише такими межами, які забезпечують іншим членам суспільства користування цими ж правами. Водночас, необхідна ціла система гарантій законного і обґрунтованого установаження і дій правових обмежень, адже поширеною є думка, що можливість обмежень основних прав і свобод особистості з міркувань забезпечення інтересів суспільства в цілому, або прав і свобод інших осіб завжди зберігає в собі загрозу, якщо навіть не зловживань то, в будь-якому випадку, прийняття невідповідних обмежувальних мір суспільному інтересу, що охороняється. Така сфера соціального контролю і регулювання особливо активно вимагає етичної і правової експертизи ситуацій для досягнення оптимального соціокультурного результату, прийняття правильних рішень. Культура публічного етико-правового дискурсу є не менш важливою для експертизи широкомасштабних соціальних проєктів, які потенційно можуть нести значні приховані загрози, спрямовані на потенційну деструкцію. Безпосередньо в нормативних документах етико-філософське обґрунтування спрямоване переважно не на каральну функцію закону, а на заохочувальну до соціально нормативної впорядкованості, міститься в так званих преамбулах. В них формулюються загальні мета і завдання конкретного нормативного акту, основна орієнтація його правового впливу, фіксація в ній ціннісних стимулів говорить про їх роль у визначенні характеру

самого акту і тих правових засобів, що в них містяться. Преамбули виступають єдиною ланкою для всіх норм акту. Вони поєднують з єдиною ідеєю, загальною політичною і правовою основою, загострюють увагу на актуальних питаннях правового регулювання. Особливе місце преамбули займають в таких документах як декларації і Конституції, які регулюють найбільш загальні, базові відносини між людиною і державою. Специфіка таких документів передбачає більш високий узагальнюючий рівень сутнісних форм соціальних зв'язків.

У Новий час природно-правова проблематика перестала панувати лише в інтелектуальній сфері, а стала основою як індивідуальної, так і масової соціальної активності, що сприяло створенню громадянського суспільства. Логіка «природного права» використовувалася у революційній боротьбі за соціальні перетворення, такі як демократична держава, політична свобода, рівні права громадян, соціальна справедливість.

Дискурсивно-етичне обґрунтування моралі має значну специфіку. Насамперед, неправомірним, на нашу думку, буде ототожнення цієї форми дискурсу з нормативно-моралізаторськими настановами. Навіть у домодерній культурі мета виправдання феноменів, які асоціювались з добром, передбачала запровадження їх у практико-праксеологічні дискурси, а тому вимагала переконливої аргументації.

Доступ до певного комунікативного простору передбачає приналежність до певної спільноти, єдність якої вибудовується на певному консенсусі щодо трансцендентальних передумов світорозуміння. З цього приводу Ю. Габермас зазначає, що нормативний зміст дискурсивно-етичної мовної гри зберігається у формах аргументації: „... моральні питання правильного співжиття відокремлюються, з одного боку, від прагматичних питань раціонального вибору, а з іншого – від етичних питань благого та не марно проведеного життя” [2; 11].

Проблема полягає в тому, що і в юридичному, і в політичному дискурсах є прихована, неявна нормативність, якої повністю уникнути неможливо, проте можна, на думку Ю. Габермаса, операційно розширити принцип дискурсу, з огляду на спеціальну, а саме моральну постановку питання. Це дозволяє у рефлексивний спосіб упевнитись у наявності залишкової нормативної субстанції, яка зберігається у формах аргументації та орієнтована на порозуміння в діяльності і залишається присутньою і в посттрадиційних суспільствах. важливою для цього процесу, є „асиметрична відповідальність” Е. Левінаса. Включення її в сучасний етико-правовий дискурс є збереженням традиції розмірковування про „природне право”, із значним збагаченням дискурсивних практик, спрямованих на подолання однобічностей і глухих кутів сучасного суспільства [3; 88].

Відмова в процесі обґрунтування моралі, як частини розумно влаштованого світу, від метафізики творення, або природного права, знекровлює етико-правовий дискурс. Та коли когнітивний зміст моралі передають дескриптивними висловлюваннями, то істинність чи хибність таких суджень виглядає ще більш сумнівною без публічної їх легалізації, ніж класична нормативна належність. Ю. Габермас зазначає, що „Комунікативне влаштування раціональних дискурсів може, наприклад, потурбуватись про те, щоб у них пролунали всі релевантні виступи та щоб „так” або „ні” учасників визначалися тільки ненасильницьким примусом з боку кращих аргументів [2; 27].

Збідніле слабке обґрунтування моральних суджень з невідворотністю призводить до необхідності доповнення моралі обов'язковим і позитивним правом, а також доповнення дискурсів морального обґрунтування дискурсами застосування моралі. Соціальний світ, доступний лише в перспективі учасникам подій, інший ніж світ, описуваний у перспективі спостерігача. Соціальний світ переплітається з інтенціями та поглядами, практикою та мовою його членів. Дискурсивне підтвердження претензій на істинність має інше значення, ніж дискурсивне підтвердження на моральну значущість. В першому випадку дискурсивне досягнення згоди свідчить про те, що виконано умову істинності речення, достатнього для його утвердження; в другому – дискурсивне досягнення згоди обґрунтовує той факт, що та чи інша форма є гідною визнання, а водночас, ця згода сприяє виконанню умов її чинності. При виробленні морального погляду припускається, що існує певний моральний порядок, незалежно від цих описувань. В цьому процесі в нашому розпорядженні не сам соціальний світ, а структури і процедури аргументативного процесу, який слугує водночас виробленню і виявленню норм правильно відрегульованого співжиття. Ю. Габермас стверджує: „Конструктивістський сенс формування моральних присудів, який мислиться за моделлю автономного законодавства, не повинен зникати, проте він не повинен і руйнувати епістемного сенсу моральних обґрунтувань” [1; 59].

Для сучасного етико-філософського дискурсу важливим є не тільки духовний вимір феномену права, який завжди був органічно пов'язаним з нормативно-ціннісним змістом категорій справедливості, спільного блага, природного права та ін., а й таке обґрунтування моральних суджень, яке враховує раціональні аргументи позитивного права, дескриптивне обґрунтування моралі, що є прийнятним і авторитетним у суспільстві. Когнітивний зміст моралі є постійно присутнім у полі напруги цих двох дискурсів, що і створює, на нашу думку, етико-правовий дискурс як особливу форму філософського осмислення спільного простору правової і моральної свідомості.

Література:

1. Габермас Ю. Залучення іншого: студії з політичної теорії / Пер. з нім. Андрій Дахній; наук. ред. Борис Полярум. – Львів : Арістолябія, 2006. – 416 с.
2. Габермас Юрген. Лекція XII Нормативний зміст модерну // Філософський дискурс Модерну / Пер. з нім. та комент. В. М. Купліса. – К. : Четверта хвиля, 2001. – С. 328–359.
3. Левинас Е. Між нами: Дослідження думки-про-іншого. / Пер. з фр. В. Куринський. – К. : Дух і літера : За друга, 1999. – 312 с. (Б-ка XXI ст.).
4. Кант И. Лекции по этике. / Пер. с нем. А. К. Судакова, В. В. Крылова, общ. Ред. А. А. Гусейнова. – М. : Издательство Республика, 2000. – 431 с.
5. Ильин И. А. Путь к очевидности. (Сост. П. А. Алексеева и В. И. Куравева). (Мыслители XX века) / И. А. Ильин. – М. : Республика, 1993. – С. 247–257.
6. Ясперс К. Смысл и назначение истории. / Пер. с нем. Левина М. И. – М. : Политиздат, 1991. – С. 420–509.
7. Гегель Г. В. Ф. Философия права. Пер. с нем. : Ред. и сост. Д.А. Керимов и В.С.Нерсесянц; Авт. вступ. ст. и прим. В. С. Нерсесянц. – М. : Мысль, 1990. – 524 [2] с.

Скаченко О. О.,
завідувач сектору методичної роботи наукової бібліотеки
Київського національного університету культури і мистецтв

ДІЯЛЬНІСТЬ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ КНУКіМ ЯК МЕТОДИЧНОГО ЦЕНТРУ

У статті висвітлюється історія та сучасні напрями діяльності наукової бібліотеки Київського національного університету культури і мистецтв як методичного центру для бібліотек вищих навчальних закладів I–II рівнів акредитації Міністерства культури України.

Ключові слова: КНУКіМ, бібліотека, історія, методичний центр.

В статье освещается история и современные направления деятельности научной библиотеки Киевского национального университета культуры и искусств как методического центра для библиотек высших учебных заведений I-II уровней аккредитации Министерства культуры Украины.

Ключевые слова: КНУКиИ, библиотека, история, методический центр.

The article highlights the history and current activities of the Research Library of the Kyiv National University of Culture and Arts as a methodological center for libraries of higher educational institutions of I-II accreditation of the Ministry of Culture of Ukraine.

Key words: KNUKiM, Library, History, Methodological Center.

Інновації в системі освіти, обумовлені підвищенням ролі знань та інформатизацією суспільства, визначають нову стратегію розвитку бібліотек ВНЗ. Зміна значення бібліотеки у структурі вищого навчального закладу перетворює її із допоміжної у рівноцінну з іншими складову, діяльність якої здійснює істотний вплив на всі напрями діяльності вишу. У цих умовах зростає значення бібліотеки в освітньому процесі, задоволенні інформаційних потреб студентів, професорсько-викладацького складу та співробітників вишу.

Враховуючи, що у сучасному інформаційному світі спостерігається швидке оновлення бібліотечної теорії і практики, існує потреба у відстеженні цих змін, їх аналізу та впровадження у практичну діяльність. Дану роботу виконують методичні служби бібліотек, які вивчають, досліджують і розповсюджують передовий досвід, підвищують рівень бібліотечного професіоналізму, допомагають кожному працівнику розкрити свої особисті творчі здібності.

Метою статті є висвітлення діяльності наукової бібліотеки КНУКіМ як методичного центру для бібліотек училищ та коледжів культури і мистецтв.

Республіканським методичним центром для бібліотек культурно-просвітницьких училищ та Київського училища естрадно-циркового мистецтва бібліотека КДІК (нині – Київського національного університету культури і мистецтв) стала у 1982 р. [7], що сприяло розвитку науково-методичної діяльності. Основним завданням сектору

методичної роботи у той час було вивчення і розповсюдження передового досвіду бібліотечно-бібліографічної роботи, аналіз звітів про роботу бібліотек, надання методичної допомоги бібліотекам культурно-освітніх училищ.

Як методичний центр, бібліотека брала активну участь у підготовці і проведенні занять з підвищення кваліфікації завідуючих бібліотеками культурно-освітніх училищ у республіканській школі передового досвіду. Так, для слухачів республіканських курсів підвищення кваліфікації бібліотечних працівників з 1982 по 1986 рр. провідними фахівцями бібліотеки КДК читалися лекції з питань забезпечення літературою навчального процесу, планування роботи бібліотек, формування, організації і використання книжкових фондів, рекласифікації каталогів та картотек за таблицями ББК, організації бібліографічної роботи [6; 36].

Провідним напрямом методичної діяльності бібліотеки у 80–90-х рр. ХХ ст. була організація і проведення республіканських семінарів-практикумів для завідувачів бібліотек вищих навчальних закладів культури і мистецтва та голів обласних (міських) методичних об'єднань СУЗів. Для прикладу назвемо: семінар, проведений на базі бібліотеки КДК (1982 р.) [4; 44]; семінар-практикум для бібліотечних працівників культурно-освітніх та музичних училищ на базі бібліотеки Северодонецького музичного училища (1982 р.); семінар на базі Тульчинського культурно-освітнього училища (1983 р.); семінар-практикум на базі Калуського культурно-освітнього училища (1990 р.), в якому, крім завідувачів бібліотеками культурно-освітніх училищ УРСР, взяли участь голови циклових комісій бібліотечних дисциплін; семінар-нарада для завідуючих бібліотеками та голів обласних (міських) методичних об'єднань СУЗів (1991 р.) та ін. [8; 89–90]. Під час цих заходів надавалися практичні поради та консультації з різних проблем бібліотечної роботи.

З метою комплексного вивчення та узагальнення кращого досвіду бібліотек культурно-освітніх училищ у 1990-х рр. керівники бібліотеки здійснювали методичні виїзди, під час яких виявлялися проблеми у роботі бібліотек училищ і надавалися відповідні методичні рекомендації та адресна консультаційна допомога. Безпосередню допомогу на місцях одержали бібліотеки Київського, Житомирського та Канівського культурно-освітніх училищ [5; 8].

Серед форм методичного впливу, що застосовуються у роботі методичного сектору, важливими є підготовка науково-методичної продукції. Підготовка методичних матеріалів здійснюється у бібліотеці КНУКіМ з середини 1990-х років. За цей час провідними фахівцями бібліотеки підготовлено понад 60 методичних рекомендацій, консультацій, порад, інструктивно-методичних листів, пам'яток, оглядів роботи, зведених статистичних таблиць. Раз на два роки (з 1988 р.) готується «Аналіз діяльності бібліотек училищ і коледжів культури України за ... роки (згідно матеріалів звітів)», що містить аналіз бібліотечних фондів, заходів з популяризації літератури, організації обслуговування читачів, довідково-бібліографічного апарату, кадрового складу бібліотек [8; 91].

Станом на 2014 р. до методичного об'єднання входить 26 бібліотек училищ та коледжів культури і мистецтва України. Для покращення співпраці між бібліотеками, створення умов для обміну досвідом сектор методичної роботи підготував довідник

«Методичне об'єднання бібліотек училищ та коледжів культури і мистецтв України», де зібрана інформація про бібліотеки мережі. У довіднику подані дані про юридичну адресу, телефони, E-mail і URL-адреси училищ; історію створення бібліотек, ПП завідувачів бібліотек; дані про фонд; інформаційне забезпечення. Важливим аспектом методичного впливу залишається система «зворотного зв'язку» – відгук бібліотекарів-практиків про результати впровадження рекомендацій.

Стрімкий розвиток інформаційних технологій призвів до переосмислення змісту і завдань роботи бібліотеки вишу. У сучасних умовах розвитку освіти, діяльність бібліотеки КНУКіМ як методичного центру полягає в аналізі роботи і прогнозуванні розвитку, кумуляції кращого досвіду, розробці і впровадженні інноваційних процесів, модернізації бібліотек училищ та коледжів культури і мистецтв відповідно до вимог часу. Методисти бібліотеки намагаються вчасно реагувати на всі зміни, які відбуваються у бібліотечній сфері; сприяти адаптації бібліотечної роботи до нових умов; розвивати творчу ініціативу на основі вдосконалення традиційних і впровадженні нових форм і методів роботи.

Упродовж 2012–2013 років співробітниками сектору методичної роботи бібліотеки КНУКіМ були проведені два дослідження діяльності бібліотек училищ та коледжів культури і мистецтв України.

Так, протягом 2012 р., з метою визначення пріоритетних та інноваційних напрямів діяльності бібліотек мережі проводилося дослідження «Діяльність бібліотек ВНЗ I–II р. а. Міністерства культури України щодо інформаційного забезпечення навчальної та наукової роботи вишу». Вивчалися стан інформаційно-бібліографічного обслуговування, інформаційно-масової роботи, роль бібліотек у соціокультурному житті навчального закладу, реклама бібліотеки та її послуг, структура бібліотечних кадрів, джерела поповнення бібліотечних фондів. Результати дослідження викладені в огляді «Бібліотеки вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації на сучасному етапі» [1, 5; 13–23].

Метою дослідження «Бібліотеки училищ та коледжів культури і мистецтв в Інтернет-просторі», проведеного у 2012–2013 рр., було прагнення дослідити сучасний стан представлення бібліотек у всесвітній мережі Інтернет та проаналізувати інформаційний вміст (наповнення) і сучасні форми подання матеріалів про бібліотеки у віртуальному просторі [2; 5]. Перегляд web-сайтів ВНЗ здійснювався з вересня 2012 по червень 2013 року.

Підсумовуючи результати вивчення сучасного стану представлення бібліотек у web-просторі, можна зробити висновки про те, що робота в цьому напрямі ведеться, є певні досягнення і напрацювання. Більш детально результати дослідження викладені у дайджесті «Бібліотеки у WEB-просторі», розміщеному на сайті КНУКіМ (у розділі «Наукові видання бібліотеки») [2].

У подальшому методичну діяльність наукової бібліотеки КНУКіМ планується розвивати шляхом впровадження у практику роботи всіх структурних підрозділів різноманітних інноваційних складових. Як зазначає А. М. Ванєєв, впровадження інновацій – це активний процес впливу на роботу бібліотеки. На підвищення ефективності роботи бібліотеки впливає не впровадження інновацій, а їх освоєння

працівниками бібліотеки [3]. Тому провідним завданням діяльності методистів бібліотеки на сучасному етапі стане підвищення професіоналізму та розвитку творчої активності бібліотекарів.

Упродовж тридцяти років наукова бібліотека Київського національного університету культури і мистецтв є методичним центром для бібліотек ВНЗ культури і мистецтв I–II рівнів акредитації. Головними завданнями роботи бібліотеки як методичного центру у весь період були аналітико-прогностична і консультативна діяльність.

У сучасних умовах бібліотека КНУКіМ як методичний центр свою роботу спрямовуватиме на:

–аналіз досвіду роботи бібліотек; здійснення статистичних розрахунків; відстеження інноваційних форм роботи;

–науково-методичне забезпечення пріоритетних та інноваційних напрямів діяльності, розробку нових інформаційних продуктів і послуг, впровадження нових бібліотечних технологій;

–допомогу індивідуальними, диференційованими порадами, оперативною інформацією, в т. ч. про інновації.

Враховуючи, що методична робота вимагає подальшого пошуку інноваційних шляхів підвищення якості бібліотечно-інформаційного обслуговування, головними завданнями методичної служби на перспективу стане також підвищення творчої ініціативи співробітників, бібліотечної культури, формування позитивного іміджу бібліотеки університету.

Література:

1. *Бібліотеки вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації на сучасному етапі : (за результатами дослідження, проведеного у 2012 р.) [Електронний ресурс] / уклад. О. О. Скаченко ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Наук. б-ка. – К., 2012. – 49 с. – Режим доступу: <http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2012/12/Monitoring-YK-2012a.doc>. – Назва з екрана.*
2. *Бібліотеки у WEB-просторі : дайджест [Електронний ресурс] / Київ. нац. ун-т культури і мистецтва, Наук. б-ка ; уклад. О. О. Скаченко. – К., 2013. – 70 с. – Режим доступу: <http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2012/12/lybrary-in-web.pdf>. – Назва з екрана.*
3. *Ванеев А. Методическое обеспечение библиотечной деятельности : учеб. пособ. / А. Ванеев. – М. : Изд-во ИПО Профиздат, 2002. – 144 с.*
4. *Крашенинникова Е. С. Семинар-практикум председателей цикловых комиссий библиотечных дисциплин и заведующих библиотеками культурно-просветительных училищ Украинской ССР // Научные и технические библиотеки СССР. – 1990. – № 8. – С. 44–45.*
5. *Методична робота наукової бібліотеки КНУКіМ: традиції та сучасність / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Наук. б-ка ; уклад. О. О. Скаченко. – К. : Вид. центр КНУКіМ, 2013. – 43 с.*
6. *Наукова бібліотека Київського національного університету культури і мистецтв: від витоків до сьогодні : іст. нарис / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Наук. б-ка ; упоряд. О. О. Скаченко ; наук. ред. Т. О. Долбенко ; редкол.: Ю. І. Горбань [та ін.]. – К. : Ліра-К, 2013. – 168 с. : іл.*
7. *О создании республиканских методических центров при библиотеках вузов искусства и культуры УССР : приказ М-ва культуры Украинской ССР № 506 от 11 мая 1982 года. – К., 1982. – 1 с.*
8. *Скаченко О. О. Науково-методична діяльність бібліотеки КНУКіМ: історія та сьогодні / О. О. Скаченко // Культура і мистецтво у сучасному світі : наук. зап. КНУКіМ / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2013. – Вип. 14. – С. 88–93.*

Тадля О. М.,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК СТУДЕНТСЬКОГО КЛУБУ В УКРАЇНІ

У запропонованій статті автор досліджує становлення та розвиток студентських клубів в Україні. Аналізує джерела та шляхи становлення, зміст та засоби, критерії та умови діяльності студентських клубів.

Ключові слова: становлення, розвиток, клуб, студентський клуб, студентська молодь.

В предлагаемой статье автор исследует становление и развитие студенческого клуба в Украине. Анализирует источники и пути становления, содержание и средства, критерии и условия организации студенческого клуба.

Ключевые слова: становление, развитие, клуб, студенческий клуб, студенческая молодежь.

In this article the author examines the emergence and development of the student club in Ukraine. Analyzes the sources and routes of formation, content and resources, the criteria and conditions for the student club.

Key words: formation, development, club, student club, student youth.

В умовах трансформації суспільства однією з найважливіших проблем є відродження національної самобутності вищої школи, оскільки вона здійснює підготовку нової генерації фахівців, забезпечує зростання інтелектуального та духовного потенціалу суспільства. Система освіти забезпечує формування у студентської молоді сучасного світогляду, соціального досвіду, поглядів на життя, переконань, заснованих на надбаннях вітчизняної та світової культури. Для вирішення поставлених завдань у системі вищої школи, крім навчального процесу, молодь об'єднується у наукові студентські товариства, громадські організації, молодіжні рухи, клубні формування, гуртки художньої самодіяльності та ін.

Таким чином, актуальність нашого дослідження полягає у потребі наукового осмислення реальних процесів соціально-культурної діяльності, що відбувалися в минулому, які створюються на сучасному етапі, та вироблення ефективних механізмів, за допомогою яких будуть реалізовані духовні інтереси і потреби студентської молоді у сфері дозвілля.

Окремі аспекти проблеми організації діяльності студентського клубу особливо активно стали досліджувати у кінці ХХ ст. та на початку ХХІ ст. Проблему клубної діяльності студентської молоді у системі вищого навчального закладу розглядають у своїх працях І. Айнутдінова, О. Борисова, В. Воловик, М. Галєєва, С. Комісарова, Ю. Максимчук, С. Пішун, О. Пугачова, В. Суранов, В. Тюска, О. Шамсутдінова. Значної уваги проблемі історії клубної діяльності надають М. Кругляк, Н. Хоменко (досліджуючи дозвілля студентської молоді), О. Лаврут, О. Лісовець, В. Прилуцький

(студентські громадські організації та гуртки), О. Кін та В. Мокляк (розвиток студентського самоврядування в історії вітчизняної освіти). Проте особливості становлення та розвитку студентського клубу в Україні залишилися поза увагою дослідників, або частково розглядалися у розвідках науковців – І. Айнутдінова, М. Галесєва (історичний та порівняльно-педагогічний аналіз становлення понять і проблеми клубних об'єднань у вітчизняній і зарубіжній педагогіці), В. Тюска (студентський клуб як важлива умова формування творчого вчителя: історичний аналіз), С. Комісарова (історико-культурний аналіз становлення клубної діяльності в нашій країні і за кордоном).

Мета нашого дослідження – проаналізувати становлення та розвиток студентських клубів в Україні і узагальнити особливості їх діяльності. Виявити шляхи становлення, визначити зміст та засоби, обґрунтувати критерії та умови діяльності студентського клубу.

Стосовно соціально-культурних об'єктів, термін «розвиток» може використовуватися у різному семантичному наповненні. По-перше, так може називатися певний, більш якісний стан, якого цілеспрямовано досягає студентський клуб – об'єкт нашого дослідження в процесі свого існування. По-друге, це процес – певна послідовність обов'язкових етапів, що формується у межах переходу у нову кількісну якість. По-третє, це певний режим функціонування, коли переваги віддаються тим ресурсам, що упорядковують як внутрішній стан клубного об'єднання, так і його взаємини із зовнішнім середовищем, орієнтуючись у часовому просторі на розвиток [1].

Починаючи з моменту заснування вищих навчальних закладів, існували різні форми клубних об'єднань, які задовольняли природне прагнення студентської молоді до спілкування як під час побуту, навчання, так і під час організації дозвілля.

Перші студентські клубні організації – корпорації існували в Болонському університеті (заснований в 1088 р.) вже в XII ст., і розділялися за своїм складом на корпорацію іноземних студентів (Transmantani) та корпорацію студентів – мешканців Італії (Cismantani) [2]. Зазначимо, що сам термін «корпорація» став використовуватися стосовно «університету» не з моменту заснування навчальних закладів, проте згодом він влучно визначив специфіку цього соціально-культурного феномену.

Середньовічний університет репрезентував собою корпорацію «учених та учнів» – організацію, що мала вертикальну і горизонтальну структуру. Вертикальна структура – це «об'єднання магістрів і студентів», «universitas magistrorum et scholarium» чи «universitas studentium». Термін «universitas» – «університет» означав також «товариство», «гільдію», «цех» (universitas civium – «міська комуна») [3]. За середньовічними законами тільки в корпорації, гільдії або цеху міський мешканець одержував легітимне існування, а юридична грамота давала йому захист та привілеї у своїй професійній діяльності. На горизонтальному рівні в таких клубних корпораціях могли брати участь самі студенти, які часто утворювалися за етнічною ознакою і називалися «націями» (насіо) – земляцтвами. Студенти однієї нації, або корпорації намагалися спільно вирішувати нагальні питання, що стояли перед ними, як правило, пов'язані з навчання, побутом, дозвіллям.

Студентські клубні корпорації в тому вигляді, в якому вони існували в Російській імперії, виникли в Німеччині в кінці XVIII – на початку XIX ст., остаточно

сформувавшись у другій його половині, представляючи собою студентські наукові гуртки, перші з них були створені при Московському державному університеті (товариство «Збори університетських вихованців», «вихованців університетського пансіону», «для вправи у творах і перекладах» (засноване в 1781 р.), а також в Дерптському (студентська корпорація «Сиронія», 1808 р.), у Казанському («Товариство вільних вправ в російській словесності», 1806 р.) та Харківському університетах («Товариство студентів любителів вітчизняної словесності», 1819 р.) [4].

Прогресивний етап у розвитку студентських клубних об'єднань на етнічних територіях України розпочинається ще «у XVI ст., в Острозькій Академії було створено «Юнацьке братство». З початку XVII ст. такі організації уже існували у різних братських школах: 1606 року «Юнацьке братство» у школі в Замості. 1620 року в Київській братській школі було студентське братство» [5; 24]. Зрозуміло, що на характер діяльності студентських клубних об'єднань впливали потреби суспільства, які відповідали тому чи іншому історичному періоду. У процесі історичного екскурсу у сферу клубної діяльності можна зробити висновок, що найактивнішими її учасниками були спудеї, бурсаки, студенти, які зробили вагомий внесок для створення та започаткування студентських клубів. Таким чином, студентські клубні об'єднання заснувалися на базі середньовічних університетів, братських шкіл та духовних семінарій.

Проте генеза студентських клубних об'єднань все ж повною мірою пов'язана із XIX ст. У нашому випадку під студентськими клубними організаціями ми розуміємо об'єднання, союзи, гуртки, клуби, товариства, корпорації, діяльність яких була спрямована на реалізацію культурних, мистецьких, спортивних інтересів та духовних потреб студентської молоді. Ці об'єднання окрім дозвіллевої, виконували також просвітницьку, добродійну та виховну функцію. З одного боку, студентські об'єднання існували нелегально, так як їх діяльність не була юридично регламентована уставом університету, з іншого, – не існувало ніяких заборон зі сторони керівництва навчальних закладів щодо їх функціонування.

Починаючи з 60-х років XIX ст., відбувається процес розширення клубної діяльності під впливом нових соціальних, політичних, економічних чинників, які виникли після відміни кріпацтва та низки інших буржуазних реформ. З кінця XIX ст. студентство організовувалося за національним принципом в українські студентські громади. Початком організації громад студентства вважається дата заснування у Львові студентської «Січі» (1861), продовженням якої була Академічна Бесіда (1870–1871) та молодіжне товариство «Дружний лихвар» (1872–1882)» [6; 13]. У 1892 р. у Львові виникло нове студентське патріотичне товариство «Ватра». Саме в цьому гуртку з'явилась ідея створити для української молоді масове фізкультурно-патріотичне об'єднання «Сокіл» [7; 7].

Розвиваються студентські клубні організації і на Буковині. «Перше українське товариство «Общество русских академиковъ «Союз» в Черновцах» було засноване одразу після створення в Чернівцях університету в 1875 р. [8]. При товаристві «Союз» діяли студентський хор і театральний гурток, які залучалися до культурно-просвітницьких заходів: українських вечорниць, танцювальних вечорів, концертних виступів, де лунали українські пісні, вірші, доповіді з історії України, грали на народних інструментах, демонстрували театральні вистави.

У Харківському університеті проводили вечори не тільки з благодійною метою, а й для організації змістовного дозвілля. Ці вечори мали характер студентського свята, а тому на них були присутні як студенти, так і професорсько-викладацький склад. При Харківському університеті існували студентський оркестр та академічний хор [9].

При Київському університеті, а з 1872 р. при Київській духовній академії діяло Археологічне товариство, яке збирало, описувало й видавало пам'ятки давнини. Товариство любителів старожитностей та мистецтв (1897) започаткувало збір експонатів до міського музею старожитностей і мистецтв [10; 65]. Ми зазначали, що клубні товариства не завжди мали офіційний характер. Дозвіл на створення студентських організацій відбувся лише на початку ХХ ст., згідно «Тимчасовим правилам організації студентських товариств у вищих навчальних закладах відомства міністерства народної освіти».

На початку ХХ ст. на основі академічних корпорацій починають виникати студентські клуби. Так, наприклад, у м. Одесі у грудні 1910 р. під головуванням професорів університету на базі «Товариства сприяння академічному життю імператорського Новоросійського університету» був відкритий академічний клуб [11; 30].

Таким чином, наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. виникають студентські клуби, метою яких стає, передусім, організація вільного часу студентської молоді, товариства були дозволені офіційно та одержали змогу легалізувати свою статутну діяльність.

Другий період діяльності студентських клубів в Україні став наслідком революційних подій 1917 р. Розглянемо діяльність студентських клубів України у радянський період (20–80-ті рр. ХХ ст.). Студентські клуби вищих навчальних закладів підпорядковувалися клубній секції позашкільного відділу народної освіти. Гуртки, що входили до складу студентського клубу, управлялися президією, що обиралася з членів клубу, але фактично за кожним клубом контролюючим органом стояв партійний або комсомольський колектив навчального закладу.

«В 1921 р. одним з найбільш діяльних та відвідуваних в УСРР був клуб Харківського інституту сільського господарства та лісівництва. В ньому було зосереджено всю культурно-просвітницьку роботу, яка проводилася в наукових гуртках і клубних секціях любителів мистецтв В 1927 р. у Харківському окрузі діяло 10 студентських клубів (6 – в інститутах, 4 – в технікумах). В клубну роботу було залучено приблизно 12% загального складу студентства. У київські студентські клуби було втягнуто від 35 до 65% студентів відповідних вузів. У Дніпропетровську клубна робота була слабкішою. Значно гірше вона була розгорнута на периферії. Так, на Полтавщині, де налічувалося 9 вузів з 1900 студентами, діяло всього два клуби, що обслуговували 450 осіб» [12].

Таким чином, у період 20–30-х рр. ХХ ст. в Україні відбувалися зміни соціально-політичного характеру, створювались вищі навчальні заклади, а в них виховувалась плеяда студентської молоді згідно з новими ідеологічними принципами. Студентський клуб став ефективною формою впливу на формування самосвідомості студентів у нових соціально-культурних умовах радянської України.

Перед початком Другої світової війни особливого значення набула ідеологічна та патріотична робота, працювали оборонні гуртки; проводились військові ігри;

розгорталась агітаційна та пропагандистська діяльність. Усі жанри художньо-творчої самодіяльності студентських клубів пронизували мотиви любові до Батьківщини та її захисту, що сприяло готовності молоді когорти радянського народу до боротьби з німецькими окупантами.

Уже в перші післявоєнні роки новим явищем для студентської клубної роботи був розвиток аматорського руху, початок якого відноситься до середини 50-х рр. ХХ ст. При студентських клубах стали створюватися – «аматорські об'єднання» та «клуби за інтересами». З другої половини 50-х рр., у межах художньої самодіяльності стали з'являтися естрадні колективи, оркестри народних інструментів, створюватися фотогуртки, фотостудії, кіностудії. Під впливом телевізійних передач на початку 60-х рр. з'явилися «клуби веселих і кмітливих» (КВН), а в кінці 60-х – «клуби подорожей», які діяли практично у кожному навчальному закладі. В 60-ті рр. стали популярними ансамблі бального танцю, вокально-інструментальні ансамблі, студентські театри, на межі 60–70-х рр. – естрадно-циркові ансамблі, клуби самодіяльної пісні [13]. Певним стимулом до розвитку самодіяльної художньої творчості стало урядове рішення про проведення Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Москва, 1957) а роком раніше – Всесоюзного фестивалю радянської молоді (1956) та Республіканських оглядів, конкурсів і фестивалів художньої самодіяльності.

Таким чином, визначальними засобами в діяльності студентських клубів 50–70-х рр. ХХ ст. була масово-політична робота, виробничо-технічна та ідеологічно-просвітницька пропаганда. Серед найпоширеніших форм клубної роботи залишались тематичні вечори, усні журнали, лекції, огляди художньої самодіяльності. Студентські клуби середини ХХ століття продовжують бути центрами комсомольського та патріотичного виховання, виробничо-технічної та науково-просвітницької роботи.

Як зазначалось у довідці Української профспілкової ради («далі – Укрпрофради») «Про результати проведення паспортизації студентських клубів системи Міністерства вищих навчальних закладів УРСР від «Об» квітня 1981 року проведеним культурно-масовим відділом «Укрпрофради», паспортизація студентських клубів показала, що за період 60–70-х рр. ХХ ст., значно поліпшилась якість роботи культурно-освітніх закладів вищів, збільшилась їх кількість. В матеріалах «Укрпрофради» відзначалось, що справі становлення клубів вищих навчальних закладів УРСР сприяло прийняття таких важливих документів, як:

- постанова ВЦРПС і ЦК ВЛКСМ від «19» серпня 1970 року «Про подальше поліпшення роботи студентських клубів»;
- постанова ВЦРПС «Про подальше поліпшення роботи клубів, будинків і Палаців культури Профспілок (1974р.) [14; 103].

Підсумовуючи діяльність профспілкових організацій з розвитку художньої самодіяльності за 1976–1980 роки, «Укрпрофрада» зазначала, що профспілкові комітети, студентські клуби більшу увагу приділяли розвитку художньої самодіяльності безпосередньо на факультетах, групах, студентських гуртожитках, що зростання художньої самодіяльності все частіше передбачається комплексними планами розвитку навчально-виховної роботи вишу. У містах Дніпропетровськ, Одеса і Харків були створенні Палаці культури студентів. Активізувався регулярний обмін концертними

колективами студентської та робітничої самодіяльності. Стало традиційним проведення фестивалів художньої самодіяльності «Студентська весна» на факультетах, у навчальних закладах, обласних центрах – щорічно у республіці раз на п'ять років із заключним концертом у м. Києві. Перший заключний концерт переможців обласних оглядів «Студентська весна» відбувся 1977 р., у якому брали участь колективи 32 вишів республіки з 2 000 виконавців і став справжньою демонстрацією талантів студентської молоді. У місті Чернівці у 1979 р. проведений перший республіканський огляд-конкурс студентських агітбригад [14; 103].

Таким чином, організація і проведення факультетських, вишівських, республіканських оглядів художньої самодіяльності сприяли створенню у вищих навчальних закладах театральних, хорових, музичних, хореографічних колективів, агітбригад, студентських театрів естрадних мініатюр (СТЕМів) та клубів веселих та кмітливих (КВН).

Значні зміни в діяльності студентських клубів відбулися в середині 80-х років, вони пов'язані передусім із соціально-політичними змінами в суспільстві – «перебудовою». Відмовившись від таких традиційних напрямів роботи, як ідеологічна пропаганда, студентські клуби спрямували свою діяльність на дозвілля, концентруючи увагу на конкретних інтересах відвідувачів у вільний час. Ці зміни із проголошенням незалежності України стали продовженням тенденцій, які склалися ще в часи перебудови.

На сучасному етапі процес діяльності студентських клубів України опирається на системну роботу, яка проводиться в межах навчально-виховного процесу вищими навчальними закладами. Одним із головних напрямів у сфері підтримки студентської молоді є забезпечення умов для саморозвитку, самореалізації власних потреб та інтересів. Це потребує пошуку нових та використання перевірених часом форм і методів роботи з молоддю, їх залучення до творчої діяльності, створення сприятливих умов для реалізації їх здібностей та можливостей, виявлення та популяризації молодих талантів.

Духовний розвиток студентської молоді опирається на цілий ряд чинників, серед яких вагоме місце займає і діяльність різноманітних студентських клубних організацій. Наприклад, у Тернопільському державному медичному університеті ім. І. Я. Горбачевського організовано клуб музейної та екскурсійної роботи, об'єднання «Діалоги культур»; інноваційні форми роботи щодо організації дозвілля запроваджено в Українській академії банківської справи Національного банку України, там працює студентський театр «Гаудеамус», дискусійний клуб «Думка» тощо. Популярним напрямом краєзнавчої роботи у вищих навчальних закладах є культурологічні екскурсії по містах малої Батьківщини. Наприклад, центром ініціативної молоді Херсонського національного технічного університету стала організація виїзних студентських таборів, олімпіад і лекцій з країнознавства [15]. Студентські клуби за інтересами, наукові гуртки, колективи художньої самодіяльності здійснюють свою діяльність і у Київському національному торговельно-економічному університеті (КНТЕУ), такі як: «Правничо-дискусійний клуб» при кафедрі комерційного права, «English-club» при кафедрі іноземних мов, молодіжно-просвітницькі клуби «Лука Пачоллі», «Ревізор», «Менеджер», «Підприємець», дискусійний клуб «Таємниці людської психіки», польсько-український

клуб «Polonia», спортивний клуб університету «Меркурій», туристський клуб вихідного дня, клуб КВК «Торговий дім», інтелект-клуб «Квартал Кіото», культурно-мистецький центру КНТЕУ, до якого входять: «Студія вокалу та сучасної молодіжної музики» «Студентський театр естрадних мініатюр», «Студія сучасного танцю» «Студентський камерний академічний хор», «Інструментально-фольклорний ансамбль», «Ансамбль народного танцю». Також залучають студентів до культурно-дозвілдової діяльності через молодіжний фестиваль «Студентська весна» університету та його регіональних навчальних закладів освіти, аналогічний фестиваль команд КВК, змагання серед найбільш ерудованих студентів з «брейн-рингу». Загалом, дуже важливо, аби серед заходів, що пропонуються студентськими клубами, були такі, які б давали можливість організації змістовного дозвілля, активного відпочинку, занять мистецтвом, спортом, фізичною культурою, туризмом.

Традиційні та основні культурно-масові заходи у вищих навчальних закладах України – це «День знань» та «Посвята першокурсників до студентства університету», творчий вечір «Дебют першокурсника», вечори з нагоди «Міжнародного Дня студентів», «Дня захисника Вітчизни», «Міжнародного жіночого Дню», «Дню св. Валентина», «Спортивної слави університету», літературно-мистецький вечір до Дня народження Т.Г. Шевченка, а також «День Перемоги», «День гумору», тематичні дискотеки, театралізовані програми, концерти професійних митців української сцени та ін.

Для розвитку лідерських якостей, формування навичок організатора, керівника студенти можуть брати участь у діяльності студентських профспілок факультетів, старост академічних груп, студентських рад самоврядування університету, факультетів, гуртожитків, або в інших керівних органах навчального закладу за напрямками: навчальний, науковий, культурно-масовий, спортивно-масовий, соціально-побутовий, дозвілловий тощо.

Таким чином, студентські клуби України організовують свою діяльність як добровільні об'єднання, які створені для спільного задоволення соціально-культурних інтересів і потреб студентської молоді та опираються на наявну культурно-дозвіллову базу залежно від власної спроможності та наявності відповідних кадрів та матеріальних ресурсів у кожному окремо взятому вищому навчальному закладі.

Розглянувши історичний шлях становлення та розвитку студентських клубів в Україні, можна зазначити, що їхня діяльність завжди зумовлювалась особливостями суспільних, культурних, політичних та соціально-економічних процесів. Ми поділяємо еволюцію студентських клубів на такі етапи: суспільно-просвітницька діяльність та дозвілля студентських клубних об'єднань у дореволюційний період (кінець XVIII – початок XX ст.); просвітницька та дозвіллова діяльність студентських клубів у радянський період (20–80-ті рр. XX ст.); культурно-дозвіллова діяльність студентських клубів у сучасний період (кін. XX ст. – поч. XXI ст.).

Студентський клуб як форма організації культурно-дозвілдової діяльності має всі сприятливі перспективи для подальших культурологічних досліджень та може вивчатися як з теоретичних, так і з прикладних позицій.

Література:

1. Становление / Философская Энциклопедия. / Под редакцией Ф. В. Константинова. 1960 – 1970 В 5-х т. – М. : Советская энциклопедия. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/
2. Шандер Е. Н. История формирования студенческих объединений как формы корпоративного взаимодействия и развития социокультурного пространства вуза / Е. Н. Шандер // Каспийский регион : политика, экономика, культура. – 2011. – № 4 (29). – С. 330–334.
3. Университет // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890 – 1907. – С. 751.
4. Университет // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 томах (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890 – 1907. – С. 803.
5. Головенько В. А. Український молодіжний рух: історія та сьогодення / В. А. Головенько, О. А. Корнієвський – К. : Наук. думка, 1994. – 96 с.
6. Черній А. Л. Історія діяльності дитячих молодіжних громадських організацій. Навчально-методичний посібник / А. Л. Черній – Рівне, 2004. – 65 с.
7. Леник В. Українська організована молодь (Молодечі організації від початків до 1914 р.) / В. Леник. – Мюнхен – Львів, 1994. – 181 с.
8. Общество русских академиков «Союз» в Черновцах // Буковинський альманах. – Чернівці, 1885. – 92 с.
9. Студенческий оркестр Харьковского университета // ЮК. – 1888. – 5 нояб. – С. 4.
10. Курінний П. Історія археологічного знання про Україну. Видання 3-тє. Передмова і вступна стаття П. Горохівського. / П. Курінний // Умань : ПП Жовтий О.О., 2013. – 154 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/>
11. Кушнір-Кушнарєв Г. Исторический очерк возникновения и развития академических организаций в России / Г. Кушнір-Кушнарєв – Спб. : Книгоиздательство «Университет для науки», 1914. – 149 с.
12. Участь студентства УСРР в суспільно-політичному та культурному житті в 1920-ті роки / В. Прилуцький // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: Міжвід. зб. наук. пр. – 2007. – Вип. 16(2). – С. 147–162. – Бібліогр. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua:8080/dspace/handle/123456789/13100>
13. Ключко Е. М. Культурно-досуговая деятельность населения России (май 1945–1985 гг.): Теоретико-методологический и исторический аспекты: Учебное пособие. – 2-е изд. / Е. М. Ключко. – М. : МГУКИ, 1999. – 132 с.
14. Гінтерс З. В. Художня творча діяльність студентів вищих закладів освіти України (1960–1995 рр.) : Дис. канд. пед. наук / Інститут педагогіки і психології проф. освіти АПН України. – К., 1998. Автореф. дис. ... канд. пед. наук / Центр ін-т після диплом. пед. освіти АПН України. / З. В. Гінтерс. – К., 1998. – 190 с.
15. Студентська молодь України. Сучасний вимір. Щорічна доповідь Президентів України, Верховній Раді України, Кабінету Міністрів України про становище молоді в Україні (за підсумками 2008 року). / М-во України у справах сім'ї, молоді та спорту. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dsmsu.gov.ua/index/ua/category/202>

Устименко Л. М.,
кандидат педагогічних наук, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

ОСВІТНІЙ ТУРИЗМ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

У статті розглядається поняття освітнього туризму. Визначено основні етапи розвитку освітнього туризму. Подано класифікацію освітнього туризму. Охарактеризовано центри освітнього туризму.

Ключові слова: освітній туризм, етапи розвитку освітнього туризму, класифікація освітнього туризму, центри освітнього туризму.

В статье рассматривается понятие образовательного туризма. Определено основные этапы развития образовательного туризма. Представлено классификацию образовательного туризма. Дано характеристику основным центрам образовательного туризма.

Ключевые слова: образовательный туризм, этапы развития образовательного туризма, классификация образовательного туризма, центры образовательного туризма.

A concept of educational tourism are examined in the article. The basic stages of development of educational tourism are certain. Classification of educational tourism is presented. Description is given to the basic centers of educational tourism.

Key words: educational tourism, stages of development of educational tourism, classification of educational tourism, centers of educational tourism.

Важливою тенденцією сучасного туризму є задоволення різнобічного попиту туристів. Освітній туризм, як окремий вид туризму, заслуговує на значну увагу, так як має не тільки давню історію, а й достатньо стабільні показники розвитку сьогодні та гарні перспективи на майбутнє. Однак у науковій думці його сутність і становлення висвітлено недостатньо. Освітній туризм розглядався у працях М.Б. Біржакова, Т.Г. Сокол, В.К. Федорченка, але авторами не було представлено цілісної системи та теоретичного обґрунтування сутності даного виду туризму.

Метою даного дослідження є обґрунтування сутності освітнього туризму як важливого історико-культурного явища.

Здебільшого, освітній туризм можна практикувати протягом року, тому безперечно є його економічна ефективність, що дозволяє найбільш оптимально вирівнювати коливання туристичної сезонності.

Освітній туризм – це поїздка з метою одержання певної освіти. Виходячи із цього визначення, сфера освітнього туризму охоплює усі види навчання та освіти, які здійснюються поза межами постійного місця проживання. Метою освітнього туризму є одержання освіти або її доповнення у відомих освітніх центрах світу, формування людини, здатної до активної та ефективної життєдіяльності у багатонаціональному полікультурному середовищі. Особливо популярними сьогодні є освітні тури до

відомих мовних шкіл з метою вивчення іноземних мов у автентичному мовному середовищі.

Розвиток освітнього туризму умовно можна розділити на три основні етапи. Перший етап – з античних часів до XII ст. – це початковий етап розвитку освітнього туризму. Історія пізнавальних та освітніх мандрівок починається в античності. Це описані в історичних джерелах мандрівки греків та римлян до відомих учених, які мали свої школи: філософські, математичні, медичні (наприклад, відома школа Гіппократа, що існувала на грецькому острові Кос).

Другий етап – з XII ст. до др. пол. XX ст. – етап становлення організованого освітнього туризму. З XII ст. створюються знамениті університети Європи, але перший Болонський (Італія) був створений ще у XI ст. У XII ст. створені Оксфорд і Сорбона. В XIII ст. з'являються університети в Оксфорді, Кембриджі, Падуї, Неаполі, Лісабоні, Тулузі, у XIV ст. – у Кельні, Римі, Відні, Празі, Кракові і до кінця століття їх у Європі налічується більше сорока. Поява університетів сприяє відродженню та розвитку освітніх подорожей. З'являються такі категорії подорожан, як мандрівні студенти, які переходили від одного університету до іншого завдяки знанню латинської мови, якою велось викладання в усіх університетах Європи. Починаючи з XVIII ст., в Західній Європі стають модними гранд-тури. Їх метою було вдосконалення знання іноземних мов, відвідання відомих освітніх і культурних центрів (Парижа, Флоренції, Рима, Мілана, Венеції та ін.). Якщо дозволяли кошти і здоров'я, то маршрути продовжувались до Греції, Близького Сходу та Єгипту, щоб ознайомитись із пам'ятками великих цивілізацій. Здебільшого гранд-тури здійснювалися з метою продовження або завершення основної освіти і тривали два-три роки. Їх можна вважати першими освітніми турами. У часи Просвітництва Ж.Ж. Руссо та Дж. Локк проголосили мандрівки однією з необхідних складових виховання.

У Російській імперії запровадження традиції освітніх мандрівок пов'язане з ім'ям Петра I, який посилав дворян до Європи на навчання. Належність до числа провідних європейських держав вимагала впровадження освітніх мандрівок «государевых слуг» за кордон. Майбутні дипломати та військові повинні були завершити свою освіту в європейських академіях.

За правління Катерини II у придворному середовищі було прийнято відправляти своїх дітей «на сыскание наук» за кордон. Медалісти Санкт-Петербурзького кадетського корпусу могли три роки мандрувати за кордоном казенним коштом. В інструкції для таких офіцерів було записано: «всякое путешествие должно иметь предметом просвещение» [7].

У 1777 р. власник шляхетного пансіону в Москві Веніамін Генш видає в додатку до «Московских ведомостей» «План предпринимаемого путешествия в чужие края». Цей план передбачає знайомство з розвиненими країнами Європи, навчання у відомих університетах [5].

Третій етап – з др. пол. XX ст. – до наших днів – етап масового організованого освітнього туризму з широкою географією функціонування освітніх центрів. XX ст. розширює географію освітнього туризму, а сам він – межі світогляду та світосприйняття молоді людини, стає чинником активізації інтересу до культурного спадку та традицій.

Але саме в другій половині ХХ ст. освітній туризм став масовим, організованим та системним.

Освітній туризм доцільно вивчати та удосконалювати його організацію, оскільки з кожним роком частка туристів цього сегменту збільшується. Важливу роль для дослідження та ефективного функціонування освітнього туризму відіграє його класифікація та її критерії.

Освітній туризм слід класифікувати наступним чином:

- подорожі, що передбачають одержання освіти у всесвітньовідомих навчальних центрах (Оксфорд, Кембридж, Сорбонна), які тривають декілька років, але поділені на семестри;

- «мовні тури», що передбачають вивчення іноземної мови у відповідному мовному середовищі. В основному, такий тур триває від 1 до 6 місяців, туристи навчаються в мовних школах, а мешкають у сім'ях, щоб мати можливість спілкуватися з носіями певної мови;

- стажування передбачає навчання за відповідними програмами для одержання відповідної кваліфікації;

- навчання в майстер-класах, метою яких є обмін досвідом та одержання нової професійно важливої інформації;

- спеціалізовані екскурсійно-ознайомлювальні мандрівки за різними маршрутами, пов'язаними з відвіданням центрів краси, виноробства, етнографічного мистецтва тощо.

За формами освітній туризм може передбачати:

- виїзні табори;
- туристські поїздки;
- комплексні проекти;
- дослідницькі проекти;
- заняття в музеях;
- багатоденні екскурсії;
- заочні екскурсії;
- короткострокові мовні курси.

Це основна класифікація туризму. Але її можна вдосконалити ще іншими критеріями. Розглянемо більш докладно деякі з цих форм. У літніх дитячих та молодіжних таборах передбачена певна кількість годин викладання мови, як правило, англійської. Такі табори розташовані в Туреччині, Болгарії, Угорщині, на Мальті.

Короткострокові мовні курси, в основному, працюють під час канікул, їх термін – 2 тижні й більше. При виборі для клієнта курсу враховують його вік, рівень володіння мовою та особистісні характеристики. Зважаючи на це, вибирають країну перебування, навчальний заклад, умови проживання (кампус – студентське містечко – або проживання в сім'ї). Довгострокові мовні курси тривають від одного семестру і більше.

Практично в усіх мовних центрах світу розпочати навчання можна у будь-яку пору року, у зв'язку з чим пропонуються індивідуальні заїзди. У багатьох школах з червня по вересень організуються літні програми, особливо популярні серед молоді тури, які включають навчання і відпочинок, спортивні заняття та екскурсії. Наприклад, приїхавши до Великобританії, можна поєднувати вивчення англійської зі спортивною програмою,

яка має певний нахил: футбол, теніс, водні види спорту, гольф, верхова їзда. На Мальті можна вивчати англійську мову та здійснювати цікаві підводні занурення або займатися вітрильними видами спорту.

Тривають освітні програми в межах від одного тижня до одного року. Оптимальними за своєю ефективністю вважаються програми від двох тижнів. Триваліші програми (від року і більше) передбачають засвоєння академічного курсу, який може бути розрахований на одержання середньої освіти в державних або приватних школах, проходження курсу передуніверситетської практики або навчання в університетах.

Звичайні заняття передбачають навчання у групі з 10–12 осіб по 20 годин на тиждень – така кількість слухачів комплектується для General English і Exem Courses (підготовка до екзаменів та проходження тестів). Можливими є подібні заняття в міні-групі з 2–6 осіб, що дозволить викладачу більше уваги приділяти кожному. Стосовно Business English та подібних програм, то тут кількість слухачів, як правило, не перевищує 6.

Пропонуються наступні навчальні програми та типи навчальних закладів за кордоном:

- «мовні курси» – навчання іноземній мові в лінгвістичних школах усіх, хто бажає, у віці від 16 років і старших;

- «підготовка до університету» – навчання при університетах, мовних школах або школах-коледжах – аналогах нашої середньої школи – з метою підготовки до вступу в університет;

- «вища освіта» – навчання в університетах за програмою першої та другої вищої освіти;

- «дитячі канікулярні» – програми для школярів та студентів у віці 8–16 років на базі мовних шкіл, цілорічних шкіл-коледжів та університетів у період літніх канікул;

- «загальноосвітні» – аналог нашої середньої школи.

Кожен студент за певних умов має можливість працювати або пройти стажування, що є додатковим та важливим елементом навчання та допомагає удосконалити знання мови. Можливою є оплачувана робота у сфері послуг та туризму, що дозволяє частково компенсувати витрати на проживання та навчання. Стажування не оплачується, навпаки, його організація коштує додаткових витрат з боку туриста. Але стажування, на відміну від роботи, дає можливість працювати у справжньому професійному середовищі практично з будь-якої спеціальності.

Особливістю освітнього туризму є те, що при складанні програми перебування необхідно розрахувати, скільки годин студент повинен і може ефективно навчатися, а скільки він може присвятити відпочинку та іншим позанавчальним заходам. Такі програми передбачають також ознайомлення з країною перебування.

Важливим моментом є знайомство з куратором, людиною, яка буде вирішувати усі можливі проблеми студента у країні перебування та займатися усіма поточними питаннями. При виборі сім'ї приймаються до уваги особливості клієнта: його стан здоров'я, їжа, яку він вживає, психологічні особливості, віросповідання тощо.

Усі програми освітніх турів включають у себе по 2–4 години щоденних занять у першій половині дня. Інший час займає відпочинок, спорт, дозвілля, розваги тощо. Існують тури з інтенсивною програмою навчання (20–30 годин на тиждень). При цьому

до кваліфікації викладачів висуваються серйозні вимоги: заняття повинні бути «живими», в основному, проводиться у формі розмовної практики (якщо це мовні тури).

Традиційними міжнародними центрами освітнього туризму є Велика Британія, Швейцарія, Мальта, США. Активізує свою діяльність щодо розвитку цього сегменту туристичного ринку Австралія та Малайзія.

Середня вартість одного тижня індивідуального навчання (з проживанням) становить 400 євро на Мальті, 500–600 євро в Німеччині, 700 євро у Великобританії і Франції, 1100 євро у Швейцарії. У секторі індивідуального туризму висока частка агентських продажів. У МУЦ вона досягає 100%, в «Меридіан Експрес» – 90%, «Чайці-тур» – 80%, «Інсайт-Лінгва», «Групі Йорк» і «Альтус» – 50%, «Канцлер» – 25%. Mr. English – 20%. Зараз на Мальті діють 32 офіційно визнані школи англійської мови, які одержали ліцензію Міністерства освіти. У країні також створено незалежну Федерацію організацій з навчання англійської мови – FELTOM. Членство школи у федерації – надійна гарантія якості навчання студентів і школярів. Мальтійські мовні школи бувають як міжнародні, так і приватні. Перші (Bell, Inlingua School of Languages, Berlitz) є філіями міжнародних освітніх корпорацій. Одночасно вони можуть приймати по кілька сотень людей, пропонують повний спектр навчальних програм і організують для учнів безліч культурних і спортивних заходів. Фахівці стверджують, що ці школи ідеально підходять для тих, хто хоче серйозно вивчати мову. У невеликих приватних школах більш гнучкі можливості індивідуального підходу до учнів. Вони камерні, затишні і спокійні. Для школярів в літні канікули додатково відкриваються табори, де поряд з курсом розмовної мови організуються екскурсії, заняття спортом, влаштовуються розваги.

Понад 100 тис. студентів з-за кордону щороку приїжджають до Ірландії вивчати англійську мову. Зараз тут діє понад 150 мовних шкіл і центрів, що пропонують великий вибір програм різної тривалості та інтенсивності, акредитованих національним Департаментом освіти. Основні центри знаходяться у великих містах, 80% – у Дубліні. Більшість шкіл – сімейні, що забезпечує дітям і підліткам затишок і домашню атмосферу у властивій ірландцям обстановці гостинності. "Смарагдовий острів" – прекрасне місце для літнього відпочинку і знайомства з країною з одночасним вдосконаленням знань англійської. У канікулярних програмах (20 уроків на тиждень) уроки, зазвичай, доповнюються різноманітними екскурсійними, спортивними та культурно-розважальними програмами.

В останні роки каталоги літніх освітніх програм провідних туроператорів неодмінно включають комбіновані тури "Мова +". Розширюється спектр таких пропозицій – своєрідна відповідь ринку на всезростаючий попит клієнтів-батьків до більш серйозних і комплексним варіантів літнього відпочинку для своїх дітей. Про зростання обсягів реалізації комбінованих програм говорять практично всі провідні туроператори з освітнього туризму. Відзначаються збільшення попиту на подібні тури по Великобританії і Швейцарії на рівні 50%. Найдорожчі комбіновані програми "Англійська + спорт", "Англійська + IT-технології" та інші, призначені для російських учнів, були розпродані вже у травні. Інтерес до серйозних програмами "Мова +", у тому числі і до курсу "інтенсив", ще більш зріс, особливо в категорії найбільш забезпечених клієнтів.

На українському ринку представлені наступні агенції, що пропонують освітній туризм. DEC education – агенція широкого профілю, оскільки надає послуги з мовних курсів для дорослих та дітей, оформлює на програми середньої освіти в приватні школи і коледжі, допомагає зі вступом на програми вищої освіти. ІСЕА – міжнародне освітнє агентство з багаторічним досвідом на ринку освітніх послуг. Агентство співпрацює з найкращими навчальними закладами США, Канади, Великобританії, Ірландії, Польщі, Мальти, Німеччини, Австрії, Австралії та багатьох інших країн. Більш як 450 університетів. Агенція Info Study була створена командою фахівців з багаторічним досвідом роботи у галузі освіти за кордоном для того, щоб допомогти студентам, яких цікавить можливість навчання за кордоном, обрати перспективну спеціальність та вступити до закордонного навчального закладу.

В Україні для освітнього туризму найкращі умови має південь країни, де можна одночасно одержати відповідну освіту, майстерність з відпочинком на морі. На канікулах розгортають свою роботу численні курси комп'ютерних технологій, мистецтва, спортивної майстерності.

Перспективними щодо розвитку освітнього туризму можуть стати етнографічні центри України. Зокрема, регіони Західної України: Бойківщина, Буковина, Гуцульщина, Полісся та інші. Саме там, де збереглися традиційні ремесла та унікальне мистецтво, доцільно організувати майстер-класи, вивчення секретів і опанування технологією виготовлення побутових та культових речей, сувенірів тощо. Важливо, що в регіонах Західної України такі освітні тури можна поєднувати з рекреацією, перебуванням у відносно чистому екологічному середовищі.

Проблемою організації освітніх турів є те, що в деяких країнах в імміграційних законах туризм не сумісний з одержанням освіти. І на це вказується у туристичних візах, де є примітка: «Без права роботи та навчання». У деяких країнах освітні тури відносять до туризму. Адже при організації освітнього туру доводиться формувати повний туристський пакет: запрошення від навчального закладу, бронювання авіаквитків, збір необхідних для одержання візи документів, оформлення страхового поліса тощо.

Розвиток освітнього туризму в Україні забезпечить не тільки економічні переваги – створення нових робочих місць та збільшення надходжень до бюджету країни, а й соціокультурні та національно-патріотичні. Зокрема, проаналізувавши проблеми та перспективи туристичної та освітньої галузі, фахівцями було зроблено пропозиції до проекту «Національної стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки». Вони стосувалися різних напрямів функціонування позашкільних закладів освіти: це і їх фінансування в межах Бюджетного кодексу України, і формування державного замовлення на підготовку фахівців з вищою освітою, зокрема в спортивно-туристичному і краєзнавчому напрямках, забезпечення навчальними програмами та методичною літературою згідно сучасних методик та інноваційних розробок тощо. Створено та успішно реалізується комплекс позашкільних освітньо-виховних програм з напрямку «Євроосвіта». Досвід роботи вивчається та розповсюджується Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України.

Потребує уваги розробка та реалізація Концепції Освітнього туризму в Україні серед учнівської молоді і педагогів, мета якої полягає у створенні методологічних

засад для системної і цілеспрямованої діяльності органів державної влади з питань євроінтеграції, виховання молодшої людини – патріота України, готового самовіддано розбудувати її, виявляти національну гідність, сприяти громадському миру і злагоді в суспільстві, вихованню громадянської активності.

Література:

1. Биржаков М. Б. *Введение в туризм: Ученик* / М. Б. Биржаков. – СПб., 2007. – 576 с.
2. Сокол Т. Г. *Основи туризмознавства: Навчальний посібник* / Т. Г. Сокол. – К., 2006. – 76 с.
3. Смолій В. А. *Енциклопедичний словник-довідник з туризму* / В. А. Смолій, В. К. Федорченко, В. І. Цибух. – К., 2006. – 372 с.
4. Устименко Л. М. *Основи туризмознавства. Навч. посібник* / Л. М. Устименко. – К., 2013. – 380 с.
5. Устименко Л. М. *Історія туризму: навч. посібник* / Л. М. Устименко, І. Ю. Афанасьєв. – К. : «Альтерпрес», 2013. – 372 с.
6. Устименко Л. М. *Історитко-суспільні аспекти спеціалізованого туризму* / Л. М. Устименко // *Питання культурології. Зб. наук. праць. Вип. 29 / КНУКіМ.* – К., 2013. – С. 138–146.
7. Усыскін Г. С. *Очерки истории российского туризма* / Г. С. Усыскін. – М. – СПб., 2000. – 224 с.

Шеремет В. В.,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

ПІВНІЧНЕ ПРИЧОРНОМОР'Я УКРАЇНИ: ВИЗНАЧЕННЯ МЕЖ РЕГІОНУ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ

У статті аналізуються основні чинники: історичні, географічні, етнокультурні та соціальні, які визначають специфіку культурного розвитку Північного Причорномор'я України та дозволяють ідентифікувати регіон як такий, що включає три області – Херсонську, Миколаївську та Одеську.

Ключові слова: Північне Причорномор'я, поліетнічний регіон, соціальний компонент, природний компонент, історико-культурна маргінальність.

В статье анализируются основные факторы: исторические, географические, этнокультурные и социальные, которые определяют специфику культурного развития Северного Причерноморья Украины и позволяют идентифицировать регион в рамках трёх областей – Херсонской, Николаевской и Одесской.

Ключевые слова: Северное Причерноморье, полиэтничный регион, социальный компонент, природный компонент, историко-культурная маргинальность.

The paper analyzes the main factors: historical, geographical, ethnic, cultural and social, which define specificity of cultural development of the Northern Black Sea coast of Ukraine and allow to identifying the region within the three areas – Kherson, Nikolayev and Odessa.

Key words: Northern seaside of the Black Sea, multiethnic region, social component, natural component, historical and cultural marginality.

Частина Півдня України, що у науковій літературі одержала назву Північного Причорномор'я України, є складним культурним простором, який утворився шляхом історичного нашарування етнокультур і різногенетичних народних традицій. Дослідження істориків А.О. Скальковського, Д.І. Яворницького, Ф.К. Вовка, В.П. Чистова, А.О. Добролюбського, культурологів-мистецтвознавців І.В. Мацієвського, О.П. Макаренка, С.І. Кирієнко свідчать про те, що причорноморський регіон поєднав долі людей – представників близько ста національностей і це не обійшло своїм впливом розвиток духовної культури краю.

У працях істориків, починаючи від Геродота, Йордана Прокопія Кесарійського, літописця Нестора і закінчуючи дослідженнями істориків ХХ ст. знаходимо згадки про важливі історичні та культурні події, що чинилися на теренах Північного Причорномор'я та вплинули на його сьогодення, і тому потребують подальшого вивчення, але, при цьому, територіальні межі краю визначаються розбіжно, що ускладнює усвідомлення дослідницького ареалу. Вивчення певних культурних явищ у регіоні неможливе без аналізу їх історичних передумов, без з'ясування регіональної специфіки, а відтак, і без посилення на конкретні часо-просторові межі, тому постає проблема окреслення

територіальних меж Північного Причорномор'я як частини загальноукраїнського культурного простору.

У виданні «Античные государства Северного Причерноморья: ...» за редакцією В.А. Карнауха мова йде про те, що давньогрецькі науковці намагалися досліджувати усі області ойкумени – відомої грекам частини Землі. Далі про це знаходимо: «В неї включалось и Северное Причерноморье. Эллины называли эту область Скифией и ограничивали её на юге Понтом Эвксинским (Чёрным морем), на западе низовьями Истра (Дунай), а на востоке Танаисом (Доном), Меотидой (Азовским морем) и Боспором Киммерийским (Керченским проливом)» [1; 27]. Зауважимо, що у даному випадку про північні межі Скіфії мова не йде, південь, виходячи із зазначених меж, включає Крим, а схід, – охоплює Приазов'я.

Історик Д.І. Заковоротний визначає терени Північного Причорномор'я наступним чином: «Территория эта ограничена реками Днестр и Северский Донец, а на севере доходит до линии Первомайск – Кременчуг – Купянск» [2; 5]. Автор, також включає до регіону Запорізьку область (Приазов'я) і Крим, та на відміну від матеріалу з попереднього видання «стискає» західні та східні його межі, а північ фактично заводить у Слобідську Україну. На наш погляд, у обох вищезазначених джерелах окреслено надто широкий географічний простір, щодо відповідності назві Північне Причорномор'я відносно теренів України.

Слід зауважити, що існує ряд фахових досліджень, присвячених різним аспектам культурного життя таких регіонів як Північне Приазов'я, Крим, Слобідська Україна, що презентуються, як самостійні ареали наукових зацікавлень: Т.В. Мартинюк – дослідниця Запорізької області, що у окремих джерелах зазначається у складі Північного Причорномор'я, у своїй монографії «Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ–ХХ ст.» виділяє цей край в окремий культурний регіон і обстоює положення про те, що поліетнічність є джерелом регіоналізації музичної культури Північного Приазов'я [3; 327]. Але, слід зауважити, що остання теза також є сутнісною для характеристики культури (зокрема музичної) Північного Причорномор'я, сусіднього з Приазов'ям. І тому, для диференціації культурних процесів у зазначених регіонах, мають виступити чинники географічного розташування (стосується відмінностей природних умов) регіонів та територіальної концентрації об'єктів і процесів [4; 19–20], в даному випадку, концентрації представників різних етносів на одиницю площі, та характеру їх розселення. Прикладом неоднакової територіальної концентрації етносів у Причорномор'ї і Приазов'ї може служити характер розселення українців та росіян у даних регіонах. За даними Т.В. Мартинюк, у Північному Приазов'ї українці «...розчинилися в поселеннях інших слов'янських етносів, загалом уникнувши локальності», поселення росіян «...носили характер дифузного поєднання з іншими етносами...» [3; 328, 330]. Проте у Північному Причорномор'ї при перевазі дисперсного заселення над компактним, все ж таки є виражені компактні поселення переселенців з різних регіонів України в оточенні представників інших етнічних груп (Херсонщина) [5; 30–31], компактні поселення нащадків росіян-старовірів, а також приклади компактних поселень болгар, молдаван, гагаузів, циган, німців, та представників інших етносів (Одещина, Миколаївщина) [6; 218, 225, 231; 7; 66,86].

Проблему етнокультурної диференціації українських територій засвідчує у своїх роботах мистецтвознавець С.Й. Грица, посилаючись на різні підходи науковців до цього питання: поділ за ландшафтно-географічними даними, адміністративними кордонами; на основі мовних говірок, народного одягу, пісенності тощо. Наприклад, у контексті своїх досліджень українського фольклору автор пропонує виділити ряд основних регіонів України за історико-етнографічними характеристиками і типологічними ознаками в усній словесно-музичній творчості, серед яких називає і Причорномор'я з уточненням, – Херсонщина, Миколаївщина, Одещина [3; 9–10].

Сучасний історик В.Г. Кушнір у статті «Багатонаціональна культура Одещини: проблеми, дослідження» зауважує з приводу встановлення регіональних кордонів: «Історико-етнографічні області і регіони визначаються за матеріалами звичаєвого господарства, матеріальної культури, норм права, мистецтва тощо. Та перевага надається фактору історичного розвитку краю, в ході якого встановлюються регіональні кордони» [4; 36–40]. Проте сам автор наводить приклади, коли останній критерій не дає певного визначення таких меж, і тому зазначає, що проблема визначення етнорегіональних кордонів залишається відкритою, а вивчення регіональної, міжрегіональної специфіки допоможе уточнити межі етнокультурних регіонів та пояснити наслідки міжетнічних процесів.

Оскільки у контексті нашого дослідження культури поліетнічного причорноморського регіону історико-географічний та соціокультурний аспекти є домінуючими, то критеріями у з'ясуванні меж дослідницького ареалу – Північного Причорномор'я, висуваємо специфіку природно-ландшафтною картини, історії та етнографії краю, і характер взаємодії культур народів, які там мешкають. Теоретичним ґрунтом для такого підходу є «концепція етногенетичних ніш», запропонована В. Балушком та заснована на базі досліджень відомих науковців: російського етнологів С.О. Арутюнова і українського археолога, історика Л.Л.Залізняка. Нагадаємо, що В. Балушок визначає етногенетичну нішу: «... як локальний регіон земної ойкумени, що вирізняється з-поміж інших аналогічних регіонів своїми природно-географічними, а також соціокультурними характеристиками... Етногенетична ніша, впливаючи на місцеве населення, спричиняє соціокультурну адаптацію цього населення до її природних і соціальних умов і тим самим виступає причиною утворення (а в подальшому існування) етносу... Кожна етногенетична ніша має природний і соціальний компоненти. Природний компонент такої ніші складають природно-географічні умови... Соціальний компонент... складають витворені протягом тисячоліть, як правило, різноетнічним населенням даного регіону, генетично споріднені традиції взаємодії з природним середовищем... способу життя, культури, мислення» [5; 29–34]. Щодо утворення етнічних культур, автор зазначає, що люди, на відміну від тварин, майже втратили здатність біологічної адаптації до природних ніш, вони мусять пристосовуватися до них вже за допомогою суто людського механізму пристосування і таким засобом пристосування і виступає етнічна культура. В. Балушок наводить як приклад англійську, шотландську, німецьку, польську, українську та інші етногенетичні і, відповідно, етнічні (стосовно вже подальшого існування) ніші. Проте, якщо виходити зі змісту поняття етногенетичної ніші, то вважаємо виправданою можливість його застосування як на «макро», так і на «мікро» рівнях поділу

геосередовища, тобто наведені В. Балушком англійська, чи то українська етногенетичні ніші – це макроподіл земної ойкумени, а вже виділення в середині кожної етногенетичної ніші менших географічних, етнокультурних регіонів з їх природними і соціальними компонентами – це мікроподіл.

Слід сказати, що у науковій літературі також зустрічаємо різноаспектні дослідження невеликих (мікро) територій (одна або дві області) у межах певних загальноприйнятих регіонів, де автори наголошують на субрегіональній специфіці таких областей. Так сучасні дослідники Причорноморського краю, історики А.О. Добролюбський, В.Г. Кушнір виділяють субрегіон Північно-Західне Причорномор'я (Одеська, Миколаївська обл.), О.М. Лебеденко, А.К. Тичина – Українське Подунав'я (південь Одеської області), Д.І. Багалій, О.Ф. Ковальова, В.П. Чистов – Південне Побужжя (Миколаївська обл.), культурологи-мистецтвознавці Л. Давидова, В.В. Другальов, О.Ю. Косміна виокремлюють Херсонщину або Північну Таврію. Усі автори наводять ознаки специфічності даних субрегіонів, але при уважному погляді, попри визнання їх обґрунтованої специфіки, ми бачимо багато спільного у їх історії, етнографії, звичаєвому господарстві, культурі. Численні історичні джерела, археологічні знахідки свідчать, що у сукупності зазначені території, з причин свого приналежного географічного розташування (близькість до Чорного моря, родючі землі, зручні торговельні шляхи), з давніх часів були у колі зацікавлень, багатьох держав та народів.

Історик А.О. Добролюбський підкреслює специфічність Причорноморського регіону саме з огляду на природний його компонент, наголошує на особливостях ландшафтно-географічної картини та історичного розвитку краю [6; 41–42]. Автор зазначає, що Причорноморський степ – це простір, обмежений з півночі лісостепом і перетнутий чисельними низинами великих і малих річок. Перебуваючи аридною (посушливою) зоною, степ принагідний для впровадження скотарсько-кочівницького господарства та, водночас, обмежений із півночі та заходу гумідними (що містять чорнозем) областями, вкритий чисельними водними системами, він же (степ) утворював передумови для розвитку тут землеробства. При вивченні картографічних джерел виявляється наочною ландшафтно-історична картина, спостережена автором: степи північно-західного Причорномор'я утворюють кінцеву, західну частину всього Великого степового поясу Євразії і виявляються межовими для просування кочовиків зі сходу. Хвилі кочових навал із внутрішніх районів Євразії зіштовхувались тут із масивами осілого населення та, за виразом А.О. Добролюбського, заповнювали демографічний кочовий «котел», утворений осіло-землеробським «бар'єром» вздовж Нижнього Дунаю та кордону степу і лісостепу у межиріччі Дністра та Дніпра. Вчений зауважує: «Постійна взаємодія скотарського та осіло-землеробського господарств утворила виключно, динамічну культурно-історичну систему». Цілком слушною є думка автора про те, що ландшафтно-географічна маргінальність сприяла й маргінальності історико-культурній: тісним контактам кочівників та землеробів.

Протягом століть, внаслідок протистояння землеробських спільнот набігам кочових племен, численних імперських колонізацій Причорномор'я, а пізніше (XVIII – початок XX ст.) внаслідок вільних та державницьких переселень окремих народів та етнічних груп, одна культура змінювала іншу, один тип господарства межував з іншим.

Все це призвело до перманентного стану історико-культурної маргінальності краю, і зумовило специфічний соціальний компонент Причорноморського регіону, утворений його строкатою людністю.

Проте культурна домінанта краю все ж таки є українською і сягає своїм корінням у епоху козаччини. Історики О.М. Лебеденко, А.К. Тичина, культурологи В.В. Другальов, О.П. Макаренко доводять, що козацтво відіграло визначну роль у розвитку господарства і культури краю, у встановленні українських традицій у житті і побуті місцевих мешканців, особливо після розпаду Запорізької Січі (1775 р.) та відходу козаків за Дунай і заснування козацьких паланок та зимівників на землях Причорномор'я. Вплив козацької доби простежується, починаючи від топонімічних назв населених пунктів краю (наприклад, села Волонтирівка, Староказаче Одеської області; Гард, Бандурка Миколаївської області та ін.) до згадок у епічних піснях тих часів конкретних історичних подій або місцин, пов'язаних із Причорномор'ям (Чорне море, річки Мертвовід, Чорний Ташлик, селища Мигія, Бандурка).

Етнічний склад мешканців Північного Причорномор'я вважається сформованим з кінця XVIII ст. – початку XIX ст., коли ці землі підпали під протекторат Росії, яка здійснювала вільне й примусове їх заселення мешканцями з різних куточків імперії та заохочувала переселення на південь представників інших європейських держав з метою господарсько-економічного опанування та стратегічного розвитку причорноморського краю. У ці ж часи було розпочате будівництво імперських міст-портів Херсона (1787), Миколаєва (1789), Одеси (1794), що забезпечило додатковий притік мешканців, зокрема, представників балканських народів.

Соціально-економічне життя поліетнічного населення причорноморського краю утворило велике розмаїття напрямів соціально-господарської та трудової діяльності його мешканців. Вже з XVIII ст. прослідковуються певні види зайнятості представників тієї або іншої національності, які зумовлені генетично, але відродилися у нових умовах проживання та адаптувалися до таких. Наприклад, історик А.С. Скальковський зазначав, що на теренах краю різні етнічні групи мали свою спеціалізацію: вірмени – цирульники, молдаване – вугільники, греки – булочники, болгары – городники, євреї – склярі, ремісники, торговці; італійці – рибалки, великороси – теслярі, бондарі; жіноча прислуга – українського та польського походження. В органічному зв'язку із трудовою діяльністю та побутовим життям етнічно строкатого населення, розвивалася і народна творчість. Її неповторність та оригінальність знайшли своє втілення в оформленні та настінних розписах жител, вишивках, різьбленні по дереву, гончарстві, ткацтві, килимарстві, у народних піснях та музикуванні. Проте тісне співмешкання та спілкування представників різногенетичних народів утворили розмаїття міжетнічних варіантів у різних сферах побутової та духовної культури. Зустрічаємо взаємозапозичення різноетнічних традицій у типах планування житла та подвір'я (молдавсько-український, українсько-російський, болгарсько-український), у традиційному одязі [7; 210, 222, 224–228], у варіантах народнопісенної та інструментальної творчості [8; 22, 76–77, 87–90].

Окремо слід згадати про Крим у зв'язку з тим, що у певній частині історичних та культурологічних джерел, коли мова йде про південний регіон України і Крим у тому числі, є випадки коли, на нашу думку, некоректно ототожнюються поняття Південь

України та Північне Причорномор'я. Дійсно, географічний Південь України включає у свій простір і Північне Причорномор'я, і Крим, але при уважному погляді, Крим виявляється цілком опрічною до північно-причорноморського краю територією за ландшафтно-кліматичними, історичними та етнокультурними характеристиками, попри те, що є частиною українського півдня та, зокрема, чорноморського узбережжя.

А.О. Добролюбський називає Крим у переліку прадавніх держав, які у різні часи колонізували причорноморські землі [6; 42]. У В.В. Другальова знаходимо згадку про те, що завдяки завойовницькій політиці Туреччини і Кримського ханства, у пониззі Дніпра (землі сучасної Херсонщини) з'явився ланцюг кримсько-турецьких фортець (форми турецької державності): Тягинська фортеця (1492 р.) на острові біля с. Тягинки; трохи пізніше – фортеці біля сучасних Каховки та Берислава, які стали опорними пунктами для набігів на українські та російські землі [9; 8]. Внаслідок кримсько-турецької колонізації з'явилися фортеці Хаджибей, Ені-Дунья (територія сучасної Одеської обл.). Тобто, дослідження названих авторів, які стосуються окремих причорноморських областей, фактично дають розуміння того, що Кримське ханство впроваджувало загарбницьку, колонізаційну політику щодо усіх територій, які утворюють причорноморську низовину, намагаючись закріпити свою державність у вигляді фортець, насамперед, на цих землях для подальших загарбницьких походів. Звідти сприйняття історичної та політичної ролі Кримського ханства, а пізніше Криму з його складною етнополітичною та культурною ситуацією, видається опозиційним стосовно причорноморських територій.

Також Крим з давніх часів був своєрідною торгівельною Меккою для великої частини світу, – від Західної Європи, Середземномор'я та Балкан до Середньої Азії та Китаю, що зумовлювало тип господарської діяльності мешканців півострова: у прадавні часи – работоргівля, пізніше – утворення імперських торгівельних факторій. Більш теплий і м'який клімат Криму (за даними кліматичних карт, тут проходить межа субтропічного та помірних поясів) мав вплив на розвиток садівництва, виноробства та скотарства. У свою чергу, господарська діяльність, традиції взаємодії місцевих мешканців із природним середовищем та поміж собою утворили свій специфічний соціальний компонент: тут міжетнічні процеси діють на макрорівні, переважає тип слов'янсько-неслов'янського культурного діалогу [13; 267–270], тобто відбувається спілкування та взаємодія генетично та мовновіддалених народів. Історичні події показують, що Крим утворював своєрідний політико-економічний анклав, та здебільшого був опрічним, ніж поєднаним із Північним Причорномор'ям.

Історик В.Г. Кушнір у книзі «Народознавство Одещини» також окремо вживає поняття Північне Причорномор'я та Крим, ведучи мову про походження караїмів, як автохтонів Криму та про розселення їх по теренах краю [11; 225].

Стосовно етнічної картини Криму, Л.В. Узунова науково обґрунтувала те, що корінними мешканцями півострову слід вважати представників таких етнічних груп, як караїми, кримчаки, кримські татари. На противагу, у Північному Причорномор'ї з давніх давен, як відомо з історичних джерел, корінними були нащадки східнослов'янських племен. Йордан Прокопій Кесарійський згадує про племена антів, які просувалися у степ, у південному напрямі Південного Бугу та Інгулу, аж до чорноморського

узбережжя. Нестор-літописець називає угличами племена слов'ян, які жили у басейні річки Південний Буг (підтвердженням є розкопки могильника Черняхівської культури с. Осетрівка Очаківського району, с. Коблево Березанського району на Миколаївщині) [15; 319–323]. З XIV ст. на територію Північно-Західного Причорномор'я з Балкан через Дунай потрапляють південні слов'яни, які поступово опановують ці землі, привносячи свою культуру та адаптуючи її до нових умов існування.

Отже, прослідковуються різні етнічні домінанти серед прадавніх мешканців порівнюваних регіонів, і як наслідок, відмінні шляхи розвитку культур народів та культурних взаємин. На теренах Північного Причорномор'я переважаючим типом міжетнічного спілкування протягом останніх століть виступає такий, що властивий народам загальнослов'янського походження (українцям, росіянам, білорусам, болгарам, полякам, словакам), тобто національно-терпимий, виважений. Ця картина у ретроспекції хоча і є динамічною, але зберігається і дотепер. Якщо науковці В.Г. Кушнір, А.О. Широков, А.Г. Михайлик, мистецтвознавець І.В. Мацієвський, О.П. Макаренко у своїх різноаспектних дослідженнях підтверджують толерантні міжетнічні культурні відносини серед мешканців Північного Причорномор'я, то у своїх дослідженнях культурного життя Криму, історик Л.І. Григор'єва, мистецтвознавець Л.В. Узунова засвідчують напруженість, а подекуди і протистояння місцевих етнотрадицій, яке посилюється трагічним минулим репресованих, депортованих і знищених під час Другої світової війни етнічних груп та народів, які вважали себе корінними мешканцями півострову, та наголошують на необхідності переходу від протистояння до діалогу.

Зважаючи на вищезазначені обставини, історія культури Північного Причорномор'я, Приазов'я та Криму не може вивчатися як історія спільного етнокультурного простору. Вважаємо правомірним виокремлення Північного Причорномор'я як регіону та об'єкта вивчення, саме у межах трьох областей (Одеської, Миколаївської, Херсонської).

Отже, перше, що дозволяє поєднати названі області в один історико-культурний регіон – це те, що вони належать до однієї природної ніші – Причорноморської низовини (з лінією узбережжя), із своїм ландшафтом та помірним кліматом, які складають її природний компонент, і через тип господарства зумовлюють соціальний компонент; друге – поєднані спільними шляхами утворення поліетнічності краю; третє – є найбільшою концентрацією різноетнічного населення на одиницю площі у межах трьох областей (порівняно з іншими поліетнічними регіонами України, про що свідчать статистичні дані: визначено представників понад 100 національностей) [13]; четверте – мають на своєму просторі приклади контактування певних споріднених та різногенетичних етнотрадицій та виникнення міжетнічних варіантів у матеріальній та духовній культурі краю; п'яте – утворюють поліетнічний простір із тенденцією до збереження різнонаціональних культур при українській домініанті та толерантних міжнаціональних взаєминах.

Проблема визначення меж Північного Причорномор'я України не вичерпується межами статті, але ставить нові завдання для культурологічної науки, одним з яких може бути вивчення регіону як полікультурного середовища.

Література:

1. *Античные государства Северного Причерноморья: источники, искусство, монеты, Херсонес Таврический, Ольвия, Боспорское царство, Античная Тира.* / Ред. Карнауха В. А. – Николаев : Возможности Киммерии, 2004. – 172 с.
2. *Заковоротный Д. И. Немцы колонисты в Северном Причерноморье (1803–1944 гг.)* / Д. И. Заковоротный – Николаев : Изд. Ирины Гудым, 2009. – 152 с.
3. *Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції* / С. Й. Грица – Тернопіль : Астон, 2002. – 236 с.
4. *Кушнір В. Г. Багатонаціональна культура Одещини: проблеми, дослідження* / В. Г. Кушнір // Конституція України та відродження культури національних меншин Одещини / Наук.-практ. конф. 12–13 червня 1997р. – Одеса : Маяк, 1998 – 102 с.
5. *Балушок В. Концепція етнотенетичних ніш та її значення для вивчення походження народів світу* / В. Балушок // Народна творчість та етнографія – №1-2. – К. : Наук. думка, 2003.
6. *Добролюбський А. О. Особенности этнокультурных процессов на юго-западе Украины (опыт историко-типологического обобщения)* / А. О. Добролюбський // Конституція України та відродження культури національних меншин Одещини / Наук.-практ. конф. 12–13 червня 1997 р. // Одеса : Маяк, 1998. – 102 с.
7. *Самойлов Ф. О. Історія Одещини і Одеси II половина XIX ст.* / Ф. О. Самойлов // Навч. посіб. – Одеса : Астропринт, 2006. – 240 с.
8. *Макаренко О. П. Музичні традиції та сучасність у фольклорі південноукраїнського краю* / О. П. Макаренко // Навч. посіб. – Миколаїв : МДУ, 2007. – 172 с.
9. *Три шляхи широкії докупи зійшлися / Пісенний фольклор Херсонщини* / упор. Другальов В. В. – Херсон : «Наддніпряночка», 2007. – 276 с.
10. *Макаренко О. П. Питання міжетнічних стосунків у музичному фольклорі Півдня України* / О. П. Макаренко // Заселення Півдня України: проблеми націон. та культ. розвитку: наук. доповіді міжнар. наук.-метод. конф. 21–24 травня 1997 р. – Херсон, 1997, – Ч. 2.
11. *Кушнір В. Г. Народознавство Одещини* / В. Г. Кушнір // Навч. посіб. – Одеса : Гермес, 1998 – 245 с.
12. *Пронь Т. М. Вплив колоніальної політики Росії на етнічний стан та розвиток культури Північного Причорномор'я* / Т. М. Пронь // Заселення Півдня України: проблеми національного та культурного розвитку: наукові доповіді міжнар. наук.-метод. конф. 21–24 травня 1997 р. – Херсон, 1997. – Ч. 2.
13. *Рада представників національно-культурних товариств Одеської області. 5 років.* Одеса, 2004. – С. 44.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Гаран К. М.,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

МІНІАТЮРА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ЦИКЛУ ДЛЯ ДІТЕЙ “МІНІАТЮРИ” О.М. ЯКОВЧУКА)

У статті розглядається жанр мініатюри, досліджується образна драматургія та розвиток жанру мініатюри в творчості українських композиторів на прикладі аналізу фортепіанного циклу для дітей О.М. Яковчука “Мініатюри”.

Ключові слова: жанр мініатюри, образна драматургія, фортепіанна музика для дітей.

В статье рассматривается жанр миниатюры, исследуется образная драматургия и развитие жанра миниатюры в творчестве украинских композиторов на примере анализа фортепианного цикла для детей А.Н. Яковчука “Миниатюры”.

Ключевые слова: жанр миниатюры, образная драматургия, фортепианная музыка для детей.

The article considers the genre miniatures studied dramaturgy and shaped the development of the genre in the works of miniature Ukrainian composers on the example of the piano cycle for kids A.N. Yakovchuk “Miniatures”.

Key words: the genre miniature, imaginative drama, piano music for children.

Поняття “мініатюра” вже давно використовується в художній та музичній літературі. В українській дитячій фортепіанній музиці, яка охоплює всю різноманітність культури, привертає увагу саме цей жанр, тому що форма мініатюри дуже чітко відображає дитячі образи, передаючи всю повноту їхнього сприйняття та довершеності.

Предметом дослідження є аналіз особливостей розвитку жанру мініатюри в українській фортепіанній музиці для дітей в історичному аспекті. Мета статті полягає в аналізі образної драматургії фортепіанного альбому для дітей О. Яковчука «Мініатюри». Актуальності даному дослідженню надає вперше проведений аналіз фортепіанного циклу для дітей “Мініатюри” сучасного українського композитора О.М. Яковчука.

Мініатюра (іт. *miniatura* – маленька) – невелика, досконала за формою музична п’єса для різного виконавського складу.

Жанр першої мініатюри починає зароджуватись у XVI–XVII ст. в європейській культурі з розвитком камерно-інструментального мистецтва світського музикування. Верджиналісти Дж. Буль, Г. Персел були авторами невеликих п’єс камерного виконання переважно для клавіру, створюючи обробки на основі танців і пісень, які спирались на англійський фольклор. У XVII–XVIII ст. у творчості французьких клавесиністів В. Берда, О. Гіббонса, Д. Букстехуде, Х. Фробергера з’являються перші збірки клавесинних мініатюр, відрізняючись програмністю та конкретністю образів. Клавесиніст Ф. Куперен

урізноманітних мініатюри танцювальними творами, згодом об'єднавши їх у балетні сюїти, відмовившись від чотиричастинного циклу, у який входили сарабанда, жига, куранта, алеманда. Клавірний стиль Ф. Куперена позначався яскравою мелізматиною, ясним звуком і поліфонічним засобом написання творів.

Розвиваючись під впливом народно-фольклорних зразків, а особливо танцювальної музики, репертуар якої складався з танців: павана, алеманда, куранта, гальярда, створювалися мініатюри, які мали призначення для домашнього музикування. В цей час з'являються стародавні п'єси та рондо у таких клавесиністів як Ж. Рамо, Л. Дакен, Ж. Шамбоньєр, у творчості Д. Скарлатті з'являються одночастинні сонати. Під впливом жанрів малої форми формуються жанри великої форми (сонати, сюїти, рондо). Саме в епоху рококо (від французької “rocaille” – раковина) мініатюра виявила свої естетичні можливості в музичній культурі, адже цей час був стилем вишуканості та галантності, який відповідав потребам світського життя, відображаючись у мистецтві використанням різноманітної орнаментики, філігранної та прозорої фактури. В епоху бароко (Й. С. Бах, Г. Гендель) жанр мініатюри лишається поза увагою композиторів, тому що світська музика в цей період обмежувалась догмами церкви, надаючи перевагу органній музиці з властивими їй розвитку музичної тканини та поліфонічними засобами. В епоху класицизму музичне мистецтво позначене упорядкованістю та строгістю форми, з переважанням жанрів крупної форми: концертів, симфоній, опер, сонат. Але, незважаючи на це, до жанру мініатюри, особливо танцювального характеру, звертались композитори Й. Гайдн, В. А. Моцарт та Л. Бетховен, який написав декілька циклів фортепіанних багатель, від французької “bagatelle” – дрібничка.

Розквіт жанру фортепіанної мініатюри приходить на XIX ст. Композитори романтики створювали в музиці нове відображення та відчуття світу, пов'язане з внутрішніми переживаннями людини. В цей час починає активно розвиватись фортепіанне мистецтво і мініатюра набуває нового, “професійного” значення, відходячи від народно-фольклорних джерел. Завдяки композиторам Я. Ворожишеку, який створив перші експромти, та Д. Фільду, які написали для фортепіано перші ноктюрни, виникли перші напрями романтичної мініатюри, написання яких продовжували Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Й. Брамс. Композитор Фредерік Шопен почав розвивати далі жанр мініатюри, надавши йому різнобарвного та різноманітного значення (вальси, мазурки, ноктюрни, полонези, прелюдії), передаючи образну семантику жанру, як надзвичайного явища в музичній культурі. Отже, жанр фортепіанної мініатюри знаходився тільки на стадії розвитку, стверджуючись у двох типах: фольклорна мініатюра, заснована на народних обробках (танці, пісні) та фортепіанна мініатюра, основою якої є послідовне запозичення в європейській культурі традицій жанру вальсу, ноктюрну, експромту.

В Україні період розвитку мініатюри був пов'язаний зі становленням професійної фортепіанної музики. У Європі цей процес проходив значно швидше, а в нас почався з XVIII ст. і розвивався у творчості композиторів Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Лисенка, Я. Степового.

Головною передумовою означеного періоду стало опанування фольклору, а саме: збирання та переклад українських пісень, обробки танцювального жанру.

У монографії М. Дремлюги “Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період)” [2] автор стверджує, що жанр мініатюри в першу чергу бере свої витoki з

українських народно-пісенних джерел, зокрема у танцях, піснях, колядках, щедрівках, практично не використовуючи самого поняття мініатюри. В українській фортеп'яній музиці для дітей жанр мініатюри поділяється на програмну та непрограмну: програмна мініатюра є образною тенденцією сприйняття, непрограмна – використовує народно-фольклорні джерела [2; 7].

Досліджуючи та визначаючи термін “мініатюра”, Ю. Вахраньов у кандидатській дисертації “Фортеп'янні п'єси і цикли фортеп'янних п'єс у творчості українських радянських композиторів” [1] звертається до народних, фольклорних різнобарвних рис, які втілились як у творах малої (етюд, прелюдія), так і середньої форми (балада, романс). Автором аналізуються фольклорні залучення у фортеп'яній мініатюрі.

У стадії становлення мініатюра в українській фортеп'яній музиці дуже тісно перепліталась з розвитком російської фортеп'яної музики. Зокрема, мали вплив творчість П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва та західноєвропейські традиції у творчості композиторів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, з характерним зображенням світу почуттів та образної драматургії.

Циклічність мініатюр відображалась і у творах композиторів Східної України (Л. Ревуцький, С. Шевченко), і у композиторів Західної України (М. Колеса, Н. Нижанківський) [1].

В.Л. Клин у своїй монографії “Українська радянська фортеп'янна музика” [6] проводить аналіз фортеп'янних жанрів, починаючи з групи простих жанрів, до яких входять пісня, танець, марш, потім автор переходить до огляду жанрів елегії, серенади, ноктюрну, балади. Окремо розглядаються жанри “додаткової класифікації” та поділяються на дві групи: поліфонічні твори (прелюдія та fuga, канон, інтермецо) та експромт, музичний момент, експресія, імпрровізація. Багато уваги надається жанру сюїти, у якому розкривається специфіка старовинних танців, мініатюр сюїтного циклу [6; 234]. Автор відзначає, що жанр української ліричної мініатюри зустрічається в творчості українських композиторів: Я. Степового, В. Косенко, В. Борисова, М. Лисенка, Л. Ревуцького, творчість яких має зв'язок з західноєвропейськими композиторами: Ф. Шопеном, Ф. Мендельсоном [6; 146]. В.Л. Клин систематизує всі жанри фортеп'яної музики, але не розглядає окремо жанр мініатюри.

Композитори України зробили величезний внесок у дитячий педагогічний репертуар для фортеп'яно, особливо у найпоширенішому жанрі мініатюри, починаючи з XIX ст. Першим циклом мініатюр для фортеп'яно були “Народні українські наспіви” М. Степаненка, В. Заремби (1833–1902) – цикл “Маленький Падеревський”, В. Присовського (1861–1917) – “Збірка дитячих фортеп'янних творів з українських пісень”, Марка Соколовського (1818–1884), який створив “Фортеп'янні п'єси”. Твори цих композиторів назавжди залишилися високопрофесійними зразками музики для дітей XIX ст. Написавши цикли “Перші кроки несміливого музиканта”, “Збірник українських творів для фортеп'яно” (1914 р.), Яків Степовий один із перших українських композиторів звернувся до обробки народних зразків саме для дитячої фортеп'яної музики, що потім стане символічною ознакою вітчизняного репертуару. Манері Я. Степового властиві романтичність, різноманітність та програмність у написанні творів для дітей [9; 5–7].

У 20–30-х рр. XX ст. в Україні відбуваються процеси, що мали вплив на фортеп'яну музику для дітей. Вони пов'язані із західноєвропейською музикою, тому

що багато хто з галицьких композиторів здобували музичну освіту в Чехії, Австрії, Німеччині та інших країнах (Н. Нижанківський, М. Колесса, В. Барвінський) [9; 15].

У першу третину ХХ ст. з’являються фортепіанні дитячі альбоми С. Прокоф’єва, Карла Орфа, Бели Барток. Твори цих композиторів без перебільшення можна назвати музичним здобутком та багатством у мистецькій спадщині [9; 15–16].

Для наймолодших виконавців створювались цикли композиторів Л. Ревуцького “Три дитячі п’єси” (1929 р.), який створював надзвичайно гармонійну, зрозумілу дітям музику з елементами народних мелодій, С. Шевченка “Школа фортепіанної гри” (1927 р.), альбом “Дитячі п’єси” (1930 р.), веселі замальовки: “Колискова”, “Гра”, “Таночок”, “Пісня”, “Жалібна пісня”, “Веселоці”, які дуже схожі за жанром та стилістикою з творами В. Косенко, тим паче, що працювали композитори В. Шевченко та В. Косенко разом. Велика кількість творів для дітей наповнена радісними та щирими емоціями, у яких автор надав уваги ігровим татанцювальним образам, які виховують сприйняття та почуття ритму. У Віктора Косенко з’являється збірник з 12-ти фортепіанних мініатюр, у яких він також звертався до народних джерел. Продовжуючи своїх попередників, композитор пише фортепіанний цикл “24 дитячі п’єси”, застосовуючи принцип тонального розміщення за кванто-квінтовым колом. У цьому знаменитому циклі автор наслідує П. Чайковського, Р. Шумана, звертаючись до старовинних танців (мазурки, вальсу, колискової, польки), що характерно для епохи імпресіонізму, де важливого значення надається темпо-ритму, простежується програмність в образах природи “За метеликом”, “Дощик”, “На узліссі”, “Ранком у садочку”. Цикли В. Косенка можна назвати дуже яскравими, свіжими та оновленими завдяки оригінальності звучання та вживанню підголосків [9; 12–13].

Композитор Галичини Василь Барвінський (1888–1963), піаніст і педагог, дуже тонко відчував потреби й запити маленьких виконавців. Він написав фортепіанні цикли для дітей різного віку: “Наше сонечко грає на фортепіано” (1935 р.) для маленьких початківців, “Українські народні пісні для фортепіано”, для дітей середнього віку, “Українські колядки та щедрівки”, для старших учнів, цикл “Шість мініатюр на українські теми” (1920 р.). Створюючи ці збірки на народнопісенних прикладах, автор ставив головним завданням: залучення якомога більше дітей до джерел народної музики та навчання сприйманню з самого раннього віку. Без перебільшення можна сказати, що його збірки заклали основи фортепіанного педагогічного репертуару в Україні [9; 18–20].

Також у ці роки до створення фортепіанної музики для дітей залучалися Борис Кудрик, Нестор Нижанківський, Роман Савицький, Зиновій Лисько, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Ігор Соневицький, Микола Фоменко, Кир Кукловський. Відчуваючи потребу у виданні дитячого репертуару, ці композитори і педагоги створили вагомий внесок у написання творів, який позначився на подальшому розвитку фортепіанної дитячої музики в Україні.

У першій половині ХХ ст. фортепіанні мініатюрні цикли для дітей створили Михайло Скорульський “Дитячий альбом” (1940 р.), Микола Любарський “Легкі п’єси для фортепіано” [9; 33–37].

У 50-х рр. ХХ ст. музика для дітей не відзначається особливими змінами та жанровими засобами [9; 43]. В Росії в цей час відбувається зростання фортепіанної мініатюри педагогічної спрямованості.

60-ті рр. ХХ ст. в Україні позначені новими перспективами у різних сферах музичної культури та появі молодих композиторів-авангардистів, таких як В. Сильвестров, М. Скорик, В. Станкович, Ю. Рожавська, Л. Грабовський, Л. Дичко, В. Бібік. У цей час композитори активно захоплюються прийомами алеаторики, сонористики, які застосовують у дитячій музиці, наприклад М. Скорик “З дитячого альбому”, В. Сильвестров “Дитяча музика № 1” і № 2” [9; 45–47].

У Росії в цей час на характер музики для дітей вплинули тенденції західної музичної культури, як то композиторська техніка – додекафонія, яка зустрічається у творах С. Габайдуліної “Музичні іграшки”, А. Караманової “Вікно в музику”.

У 70–80-х рр. ХХ ст. в Україні в жанрі фортеп’яно мініатюри продовжують творити Л. Колодуб “Альбом для дітей” (1981 р.), М. Степаненко “Дитячий альбом” (1985 р.), Б. Фільц “Мініатюри для фортеп’яно”. В Росії в цей час також створюються дитячі та юнацькі цикл, які належать композиторам М. Сідельнікову, Р. Щедріну, С. Слонімському. У вітчизняній музичній культурі розвивається стиль полістилістики – навмисне поєднання в одному творі несумісних або надзвичайно відмінних, різнорідних стилістичних елементів. Цей стиль втілюється у таких композиторів, як А. Ешпай, О. Гохман.

У мистецькій культурі ХХ–ХХІ ст. дитяча музика формується у самостійну та багатогранну галузь мистецтва. У Росії створюються цикли В. Коровицької “Музична подорож по країнах західної Європи” (2005 р.), П. Чайковського “Пентатоніка” (1993 р.).

В Україні за роки незалежності цикл фортеп’яно мініатюри для дітей створювалися О. Білашем “Тетянчин альбом” (2002 р.), О. Опанасюком “П’ять легких п’єс” (1999 р.), Г. Саськом “Мозаїка” (2004 р.), І. Мацієвським “Далеке і близьке (2001 р.), І. Щербаковим “Дитячий альбом”, М. Ластовецьким “Фортеп’яно п’єси для дітей та юнацтва” (2007 р.) [9; 58–70].

Музика для дітей є відповідальною та специфічною сферою композиторської діяльності, вагому частину якої складає духовне й естетичне виховання дітей, яке впливає на здатність сприйняття дитиною навколишнього світу, вражаючи красою музичних звуків та відтінків, охоплюючи різні жанри та стилі. Створюючи музичний репертуар для дітей, композитор має усвідомлювати відповідальність своєї мети за те, що він вкладає у створення дитячих творів і буває так, що далеко не кожен творець може знайти правильний шлях у своїх спробах музичного спілкування з дітьми. Дитина – це цілий світ, найвибагливіший виконавець і слухач. У дитячій реакції на музику відображаються і ширість відгуку, і безпосередня емоційність, які є своєрідним баченням характеру музичного твору, і відповідною реакцією на позитивне чи негативне, що зв’язано зі специфікою дитячого мислення. Дитині подобається жанрова різноманітність, пов’язана з народнопісенною та фольклорною тематикою, з казковими героями та сюжетними розповідями. Юних виконавців цікавить фантастичне бачення світу, в якому можна втілити свої мрії, а особливо близькою є музика, у якій відображаються зрозумілі їхній дитячій свідомості явища. Так, наприклад, Д. Кабалевський відзначав: “...діти здатні сприймати, запам’ятовувати і відтворювати досить складну музику, якщо ця музика яскрава, образна і природна в своєму розвитку. Якщо ж немає в ній яскравості, образності й природності, навіть найпростішу музику діти ніколи не

сприймуть і не запам’ятають, бо вона не зворушить їхніх сердець, не вплине на їхню свідомість” [5; 8]. Здається, що саме цей внутрішній імпульс слугував сучасному українському композитору О. М. Яковчуку для створення ним циклу дитячих п’єс “Мініатюри”. Адже розпочав він роботу над ними вже зрілим сформованим митцем. При знайомстві з дидактичним матеріалом для маленьких виконавців вражає секвенційність формотворення мініатюр, що допомагає легко засвоювати матеріал юним піаністам. У першій маленькій мініатюрі “Пінг-Понг”, яка, включаючи репризу, налічує лише дванадцять тактів, автор застосовує цікавий прийом, виписуючи один і той же самий мотив, змінює штрих з *legato* на *staccato* і досягає цим відразу дві мети – створення образу і спрощення подачі нового для учня штриха *staccato*, що у навчальному процесі завжди має певні складності. На самому початку композитор дотримується діатонізму в побудові творів, по мірі ж ускладнення матеріалу поступово вводить елементи хроматики, збагачуючи водночас образну сферу.

У п’єсі “Зяблик і Чорний ведмідь” автор використовує контраст високого і низького регістрів для досягнення протилежності образів. Незбагненним чином звучать тут малі секунди, не нав’язливо і не різко, котрі в кінці твору ще й накладаються одна на одну. У п’єсі “Стара Пісня” з’являється чітке трактування партії лівої руки як акомпанемента. Терції в лівій руці наче “пульсують”, прищеплюючи маленькому піаністові почуття тридольності. У наступному творі “Маленький песик в цирку” розкладені остінатні квінти набувають значення формотворення, дещо видозмінюючись.

Органічно і природньо вводить автор гостре синкопування у мініатюрі “Народний танок”, головною ознакою якої є асоціації з закарпатськими народними танцями, для яких саме загострені синкопи вельми характерні. Народна ладовість з високим IV-м щаблем характеризує твір “Старий Лендлер”, лише таким, характерним засобом передане відчуття архаїчності та епічності. У п’єсі “Скакалка” відчутний вплив творчості С. Прокоф’єва з його любов’ю до діатонізму “білих клавіш” як засобу вираження відчайдушного сонячного оптимізму, що подолає будь-які найтемніші хмари.

У мініатюрі “Гра в Квача” елемент гри передається цікавим композиторським прийомом – партія лівої руки наче наздоганяє партію правої, підіймаючись вгору щаблями мажорного ладу, а досягнувши вершини, міняється ролями з партією правої руки і спрямовує її вниз до завершення гри. “Снігова баба” – останній твір циклу “Мініатюри”, в якому переважає мелодика, характерна для українського пісенного фольклору. У наступному творі “День Пам’яті” композиційно поєднано діатонічно викладену мелодію у партії правої руки з хроматизмом “сповзаючих” розкладених інтервалів квінт у партії лівої руки. В цілому у творчості О. Яковчука простежується органічне вкраплення українських народно-пісенних мотивів у модернозвучову палітру фортепіанних мініатюр. У наступній замальовці – “Після снігопаду” – образний ефект, втілений у назві твору, реалізується композитором у вигляді нашарування великих і малих секунд, які створюють сонорне звучання, зберігаючи протягом всієї мініатюри відчуття тонального тяжіння.

П’єска “Гама” є цікавим взірцем своєрідної “гри” ступенями мажорного звукоряду. Автор наче пропонує виконавцеві “побавитись” різними ритмічними викладками виконання звичайної гами. Змінний метр та хроматизми додають ефекту

несподіванки в “грі”, та на закінчення у творі відбувається повернення до звичайної гами, формуючи арку з початком твору та забарвлюючи п’єсу невловимим гумористичним відтінком. “Морський Коник” своїм звучанням створює образні паралелі з відомою, дитячою п’єсою Д. Кабалевського “Клоуни”, акцентовано підкресленим, альтерованим, дисонансним звучанням, створюючи гротескний характер твору.

У “Марші Гномів” автор досягає фантастичної образності поєднанням гостроти пунктирного ритму та хроматизмом у низхідному октавному ході, які привносять відтінок “зловісності” наприкінці твору. Тут простежуються аналогічні звукообразні прийоми, в образах фантастичних персонажів у опері М. Глінки “Руслан і Людмила”. У п’єсі “Панда” образна сфера втілюється композитором завдяки застосуванню пентатоніки, властивій східній народній музиці. У п’єсі задіяні в грі лише чорні клавіші на противагу білоклавішній діатоніці. Таким чином, враховуючи специфіку дитячого світосприйняття, композитор зумів створити привабливі образи в подачі дидактичного матеріалу. У наведених п’єсах О. Яковчук використовує як прийоми класичної інтонаційної поліфонії, так і народної підголоскової, тим самим досягаючи інтелектуально-мисленнєвого настрою та пісенно-танцювального настроїв. Серед численних п’єс композитор створив обробку народної пісні “Коломийка”, яка втілилася у п’єсі “Коломийка”. Самобутній колорит автор передає завдяки використанню різних штрихів закарпатського народного танцю. У процесі підвищення рівня ускладненості творів композитор здійснює орнаментацию, використовує різні агогічні засоби, динамічні відтінки.

Образна сфера початкового епізоду п’єси “Малий Слоник” пов’язана з п’єсами епохи І. С. Баха, середня – пов’язана з дитячими пустощами. Ці дві теми пов’язані з дитячою перемінною емоційністю.

У п’єсі “Піноккіо” образ кумедної ляльки втілюється композитором та досягається засобами гострого staccato з акцентуванням першої долі. У п’єсі “Колискова” автор вводить педалізоване Basso ostinato, передаючи розмірений, плинний характер звучання. Повною протилежністю за характером двом попереднім п’єсам є “Танок Бджілки”, що нагадує за фактурою та формою передачі нотного матеріалу інструктивні етюди К. Черні, що однак, не затьмарює образності п’єси. Короткі мотиви викладені дрібними тривалостями із секвенційним повторенням, тим самим імітуючи звучання “гулу бджіл”. Всередині твору цементується тритактова наспівка, що контрастує з музичною тканиною твору і створює передумови для освоєння технічного прийому “martellato”. Мініатюра “Прогулянка” за формою викликає аналогію з п’єсами з більш розгорнутим твором. У музичній тканині переважають короткі бурлескні мотиви, регістрове використання акцентів і staccato, що створює образ гумористичної сценки з відтінком казковості. Фактурний тип викладу музичного матеріалу викликає аналогію з п’єсами для дітей С. Прокоф’єва. З творчістю Прокоф’єва також зближує майстерність композиторського почерку О. Яковчука в багатстві і різноманітності гармонічних і тональних фарб, оригінальні переходи в далекі тональності (мініатюра “Музичний момент”). У п’єсі “Добрий час” композитор створив джазовий колорит на кшталт джаз бенду. Крокуюче подібний бас у партії лівої руки та синкопована, гостро акцентована тема у партії правої руки створюють ефект ритмічного свінгового розхитування, що надає п’єсі неповторного джазового колориту.

Характерна особливість музики ХХ – початку ХХІ ст. виявляється у явищі полістилістики, яка знайшла яскраве відображення у творчості О.М. Яковчука. Його мініатюри для дітей позначені неординарними композиторськими задумками, співучістю всіх фактурних ліній, що простежується у спорідненості творчості М. Лисенка (приклад, “Елегія”), Л. Ревуцького (“Прелюді”). Новаторські знахідки в сфері ладо-гармонічної мови пов’язані з творчістю С. Прокоф’єва, Р. Щедрина, Б. Лятошинського, з характерною конструктивністю мислення дисонансними співзвуччями, ритмічною специфікою.

Музика для дітей, на думку В. Шацької, – це “...розуміння дітьми загальної виразовості та яскравості музичної мови слугує тією базою, котра дозволить в подальшому підвести їх до розуміння виразного значення ладу, ритму, метру, мелодії, гармонії, регістрів у їх взаємодії та зв’язку зі змістом музики [8; 82].

Саме у творчості для дітей в повній мірі відображається духовність композитора, його любов до навколишнього світу і людей, щирість емоційного вияву і передача почуттів. Увібравши найкращі традиції світової та вітчизняної культури, О.М. Яковчук створив свій неповторний стиль, що в повній мірі знайшов втілення у його творчості для дітей та юнацтва, закріпивши за українською музикою одвічні цінності – гуманізм, всеохоплюючу любов та життєствердність, гармонію і радість світовідчуття.

Література:

1. Вахранёв Ю. Фортепианные пьесы и циклы фортепианных пьес в творчестве украинских советских композиторов / Ю. Вахранёв: Дисс... канд. искусствоведения / Киев. гос. консерв. им. П. И. Чайковского. – К., 1971. – 286 с. 2. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період) / М. Дремлюга. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1958. – 168 с. 3. Зенкин К. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры / К. Зенкин // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. – Х. : ЗАО „Харьков. типография № 16”, 1995. – С. 9–15. 4. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М., 1997. – 415 с. 5. Кабалецький Д. Як розповідати дітям про музику / Д. Кабалецький. – К. : Музична Україна, 1982. – 320 с. 6. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клин. – К. : Наук. думка, 1980. – 315 с. 7. Панкратова В. Малые инструментальные формы (Прелюдия, ноктюрн, этюд) / В. Панкратова. – М. : Музгиз, 1962. – 70 с. 8. Шацкая В. Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В. Шацкая. – М. : Педагогика, 1975. – 198 с. 9. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність / О. Фрайт. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, 2010. – 94 с.

*Підлипська А. М.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету культури та мистецтв*

РОЗВИТОК БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ МОЛДОВИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

У статті проаналізовано історіографію, виявлено основні проблеми кінця ХХ ст. та тенденції сучасного розвитку балетного театру Республіки Молдова.

Ключові слова: балет, балетний театр Республіки Молдова, танець.

В статье проанализировано историографию, выявлено основные проблемы конца ХХ в. и тенденции современного развития балетного театра Республики Молдова.

Ключевые слова: балет, балетный театр Республики Молдова, танец.

The article analyzes the historiography, identifies the main problems of the late twentieth century and the development trends of ballet Republic of Moldova the beginning of the twenty-first century.

Key words: ballet, Ballet Theatre of the Republic of Moldova, dance.

Політичні події кінця 80-х рр. ХХ ст. та розпад СРСР 1991 року призвів до утворення низки незалежних держав з колишніх республік СРСР. До таких молодих держав належить і Республіка Молдова. На жаль, останнім часом з цією країною асоціюють переважно політичні проблеми, пов'язані із Придністровською республікою, а раніше слава про молдавське мистецтво ширилась далеко за межі Молдови (молдавський кінематограф, хореографічне мистецтво, театр тощо). Недослідженість історіографії, відсутність систематизованих відомостей щодо розвитку Молдавського балетного театру кінця ХХ – початку ХХІ ст., виявлення сучасних проблем театру зумовили написання цієї статті.

Сучасний розвиток балетних театрів колишніх республік СРСР, до яких належить і Національний театр опери та балету Республіки Молдова імені Марії Бієшу в Кишиневі, характеризується формуванням індивідуального творчого обличчя, відносною незалежністю художніх пошуків. Одночасно можна говорити про збереження певних традицій, що сягають корінням у радянський період: репертуар більшості балетних театрів пострадянського простору базується на класичній спадщині та кращих зразках радянського балетного театру, у сфері виконавства пріоритетною залишається сувора система підготовки класичної хореографії тощо. Попри певну подібність репертуару провідні театри незалежних держав створюють оригінальні вистави національної тематики, що дозволяє виокремитись у світовому балетному просторі.

Молдавський театр опери та балету є одним з наймолодших з-поміж інших театрів колишніх республік СРСР (заснований 1955 року). І якщо радянський період розвитку балету в Молдавії (до 1991 року) є достатньо розробленим мистецтвознавцями (Е. Голубева, Е. Корольова, М. Мануйлов, Н. Шумілова та ін.), то пострадянський період залишається недослідженим.

Проблема розвитку національних балетних театрів була однією з провідних у радянському мистецтвознавстві. Серед досліджень, присвячених Молдавському балетному театру, найгрунтовнішими є праці Е. Корольової. Протягом понад тридцяти років відомий мистецтвознавець досліджує різні аспекти становлення, розвитку, сучасного стану балетного театру Молдови. Однією з перших можна назвати працю «Хореографическое искусство Молдавии» (Кишинев, 1970) [10], далі тему продовжено у дослідженні «Спектакль. Балетмейстер. Танцовщик» (Кишинев, 1977) [8]. У монографії «Молдавский балетный театр» (Кишинев, 1990) [7] Е. Корольова докладно висвітлила історію молдавського народного танцю, балетне мистецтво у дореволюційній Молдові, перші балетні вистави, процес опанування традицій радянського балетного театру, формування національного балетного репертуару 70–80-х рр. ХХ ст. Однією з найновіших монографій авторки є «Театр. Классика. Стилль» (Кишинев, 2011) [9], де крізь призму стилю класичних балетів та драматичних постановок з класичної літератури у молдавських театрах 90-х рр. ХХ ст. розглянуто розвиток театрального мистецтва Республіки Молдова останнього десятиліття ХХ ст.

У монографії Е. Голубевої «Из истории балета в Молдавии» (Кишинев, 1979) висвітлюються події культурного життя Молдови кінця XVIII – першої половини ХХ ст., пов'язані з появою балетних гастролерів та формуванням молдавської музично-хореографічної культури. Аналізується роль труп опери, оперети, драми, цирку, естради, а також кінематографу у популяризації хореографічного мистецтва. До кінця XVIII ст. відносяться перші факти появи балету в регіоні. У першій главі розглянуто період з кінця XVIII до кінця XIX ст., у другій – аналізуються явища балетного мистецтва у Бессарабії 1900 – 1917 рр., третя глава присвячена культурному життю Бессарабії, що перебувала під владою Румунії, у четвертій – висвітлюються деякі аспекти становлення культури Молдавської автономної радянської соціалістичної республіки (МАРСР) та Молдавської радянської соціалістичної республіки (МРСР) [6].

Фундаментальна праця Е. Голубевої «Балетная музыка композиторов советской Молдавии» (Кишинев, 1988) присвячена процесам становлення та розвитку балетної музики МРСР. Авторка прослідковує еволюцію жанру у контексті розвитку радянського балету, приділяючи увагу композиторським пошукам у сфері музичної драматургії та національній специфіці балетів. Досить умовно період 30–70-х рр. ХХ ст. Е. Голубева розподіляє на чотири етапи: перші балети 30-х рр.; балетна музика першого повоєнного десятиліття (40 – 50-ті рр.), де розглянуто «Фет-Фрумос» А. Муляра, «Легенда про зодчого» В. Полякова та В. Сливінського, «Світанок» В. Загорського, «Зламаний меч» Е. Лазарева; балети 60-х рр. – «Вічне» («В Еладі») та «Піснь зарі» В. Полякова, «Антоній та Клеопатра» Е. Лазарева; балети 70-х рр. – «Рада» Д. Гершфельда, «Перехрестя» В. Загорського, «Андрієш» З. Ткача [5].

М. Мануйлов у статті «Балеты молдавских композиторов», що вміщена у збірнику «Музыкальная культура Молдавской ССР» (М., 1978), робить огляд балетів В. Загорського, Е. Лазарева, Д. Гершфельда та інших, аналізуючи драматургію та національні особливості партитур та їхніх сценічних втілень [11].

Зважаючи на досить пізнє, порівняно з іншими республіками СРСР, становлення професійного балетного театру Молдови, він не зазнав належного висвітлення у

загальних працях В. Красовської, В. Пасютинської, Ю. Слонімського, М. Ельяша та ін. Е. Шумілова у праці «Национальное своеобразие балета» (М., 1976) [15] лише побіжно згадує постановки національної тематики на сцені оперно-балетного театру Молдови.

У збірнику балетних лібрето «Советские балеты: краткое содержание» (М., 1984) [14] вміщено інформацію про три балети молдавських композиторів: В. Загорського «Перехрестя», Е. Лазарева «Антоній та Клеопатра» та «Зламаний меч».

В універсальних фахових виданнях (енциклопедія «Балет» (М., 1981) [1], словник-довідник «Все о балете» (М. – Л., 1966) [4]) знаходимо відомості про становлення та розвиток балету в Молдавії у радянський період.

Важливим джерелом інформації для з'ясування сучасного стану розвитку балету Молдови став офіційний інтернет-сайт Національного театру опери та балету Республіки Молдова імені Марії Біешу [12].

В цілому, діяльність балетного театру Молдови є маловисвітленою у науковій та публіцистичній літературі.

На початку 90-х рр. ХХ ст., у період суспільно-політичних трансформацій, пов'язаних з розпадом СРСР та появою незалежних держав з числа колишніх республік, серед яких була і Молдова, що відбилися на мистецькій сфері, склад балетної трупи кардинально змінився. Значна кількість артистів залишила Кишинів. Трупа поповнювалась випускниками Республіканського хореографічного ліцею. Вони були непогано підготовлені технічно, але не мали уявлення про стилістику великого класичного балету.

1988 р. художнім керівником балетної трупи став Є. Гирнець, випускник Хореографічного відділення Музичної школи ім. Є. Кокі 1973 р. та кафедри режисури балету Ленінградської консерваторії 1986 року. 1990 року він запрошує з Харкова Т. Попеску, випускника Київського хореографічного училища 1957 року, у минулому виконавця провідних партій у класичних та сучасних виставах Києва, Ташкента та Харкова. У 1991 – 1992 рр. Т. Попеску перебуває на посаді головного балетмейстера. У наступні два роки на пост головного балетмейстера повернувся Є. Гирнець. 1994 року його змінив М. Кафтан, випускник Московського хореографічного училища 1964 року, у минулому яскравий, темпераментний танцівник [9; 57].

Е. Корольова, розмірковуючи над долею балету «Марна пересторога» кінця 90-х рр. ХХ ст., зазначає: «На стиль вистави 90-х рр. впливала загальна атмосфера. З вистави зникли безпосередність, радісне відчуття життя. Дотепні жарти та розіграші перетворилися на службові зв'язки між танцями, що формально виконувалися. Вицвілі, м'яті декорації викликали відчуття зів'янення. Знижувалися якість пластики та танців, що призвело до втрати стилю «Марної перестороги» у постановці М. Газієва, яка концентрувала у собі двохсотрічний досвід виконання цієї вистави» [9; 58]. Фактично зникнення стилістичної єдності вистави призвело до руйнування якості мови балету та його форми.

Подібні висновки Е. Корольова робить і стосовно балету «Сильфіда», що була поставлена на сцені Молдавського балетного театру 1983 року: «Стара світлова апаратура позбавляла образну сферу сцен з танцями сильфід її особливої фантастичної краси, що народжувалася в поетичній уяві романтичного юнака. Руйнування стилю

привело до трансформації його художньої сутності. Балет «Сильфіда» все рідше став з'являтися на афіші театру... у 90-ті рр., через руйнування на молдавській сцені всіх основних компонентів вистава перетворилась на позастильове театральне дійство» [9; 63].

Спроби зберегти стилістичну чистоту вистави робились і по відношенню до «Жизелі». 1982 року для корегування стилістичних нюансів «Жизелі» М. Газієв запросив репетитора Ленінградського театру опери та балету ім. С. М. Кірова Т. Легат. Педагог театру М. Подкіна, у минулому блискуча балерина Пермського театру опери та балету, ревно слідкувала за чистотою стилю всієї вистави. Однак, як зазначає Е. Корольова, «у 1990-ті рр. уже було не до стилістичних нюансів. Для підтримки вистави педагог Т. Подаруєва повинна була в екстреному порядку вводити молодих артистів, які закінчили Республіканський хореографічний ліцей, на сольні партії, а учнів ліцею – у кордебалет. Недосконалість світлової апаратури та механізмів, необхідних для створення ілюзії фантастичних польотів, позбавляли сцени віліс атмосфери ірреальності, що руйнувало стиль сценографічного рішення романтичного балету... Втрата у 1990-ті рр. стилю усіх основних компонентів спектаклю призвела до зникнення їх рівнодіючої, що утворювала синкретичну основу спектаклю, і у результаті – пластичного стилю всього балету, якості його мови та форми» [9; 79].

Подібна ситуація склалася з «Дон Кіхотом». На початку 1990-х рр. Т. Подаруєва розучувала всі жіночі партії з новим складом трупі – випускниками Республіканського хореографічного ліцею. Стилістику вистави руйнувала відсутність атмосфери святковості, щирих веселощів. «У молдавському «Дон Кіхоті» 1990-х рр. недбале виконання мізансцен та свавільне виконання танців зруйнували пластичний стиль його хореографії», – зазначає Е. Корольова [9; 91].

Початок 90-х рр. ХХ ст. позначений також недбалим відношенням до пантомімних сцен, стилю виконання танців, художньому освітленню, що було значним стильовим компонентом у балеті «Копелія». Це призвело до руйнування стилю неокласичного балету «Копелія» та перетворенню його на позастильову театральну виставу [9; 96].

Спроба поставити «Сплячу красуню» на молдавській сцені була зроблена 1966 р., однак недовго затрималася у репертуарі. 1988 року головний балетмейстер Є. Гирнець запропонував Т. Легат перенести на сцену Молдавського театру опери та балету ленінградську виставу «Спляча красуня» у редакції К. Сергєєва за М. Петіпа. Цілісного стилю вистава не досягла вже з самого початку. У складі трупі не було достатньої кількості солістів для виконання п'яти фей Прологу, що здатні були передати тонкощі пластичних нюансів, які відрізняють одну фею від іншої. У результаті одна класична варіація змінювала іншу у загальному потоці традиційної балетної класики. 1995 року для гастрольного варіанту «Сплячої красуні» була вилучена Панорама, проведені інші скорочення. У такому вигляді вистава стала виконуватись у подальшому, перетворившись на вибрані сцени з балету «Спляча красуня».

«Спляча красуня», що була перенесена з рядом змін на молдавську сцену з театру опери та балету ім. С. М. Кірова наприкінці 1980-х рр., у 90-ті рр. розпалася на окремі позастильові фрагменти, поєднані сюжетною канвою», – зазначає Е. Корольова [9; 100].

Всесвітньо відомий балет «Лускунчик» вперше був перенесений на молдавську сцену Ю. Григоровичем 1998 року. Детальне відпрацювання хореографічних фраз та

стилю їх виконання молдавськими артистами проводилося асистентом Ю. Григоровича Ю. Ветровим, у минулому – виконавцем ролі Дроссельмейстера у виставі Большого театру, та однією з перших виконавиць ролі Маші Н. Бессмертновою, а також провідним педагогом Большого театру Р. Нікіфоровою. Московська «команда» постановників вистави передала його до рук молдавських педагогів О. Гурьєвської та Т. Подаруєвої, що ретельно фіксували у записах хореографічний текст балету та його стильові особливості.

Молдавський театр одержав балет «Лускунчик» з перших рук не лише у виконавському плані, а й в художньому оформленні. Декорації та костюми за ескізами С. Вірсаладзе виготовлялися у майстернях Большого театру під спостереженням художника Д. Чербаджи.

Вистава спочатку зберігала стилістичну цілісність. Зі зникненням нюансів у стилі виконання танців та мізансцен, з вільними змінами інтерпретацій образів, що були викликані нестабільністю творчого життя трупи, балет «Лускунчик» став перетворюватись на позастильову театральну виставу [9; 109].

Стильові нюанси «Лебединого озера» також було втрачено в умовах тривалих гастролей середини 90-х рр. ХХ ст., відсутності художнього керівництва, яке б цілеспрямовано працювало з артистами над стилістикою вистав. Е. Корольова вважає, що «у 1990-ті рр. фіксація уваги виконавців виключно на хореографічному тексті поза його стильової інтерпретації призвела до порушення стилю балету, перетворенню його на збірку танцювальних сцен, у яких демонструвалася лише технічна майстерність артистів» [9; 115].

Отже, у 1990-ті рр. часта зміна балетмейстерів, які не завжди були наділені знаннями глибинних традицій класичного балету та відчуттям стилю балетних вистав ХVIII – ХІХ ст., що зберігали протягом багатьох десятиліть сценічного життя значні риси першої постановки та доповнювалися з плином часу новими мовними засобами, формували у сукупності стиль вистави, призвели до його руйнування. «Марна пересторога», «Жизель», «Сильфіда», «Коппелія», «Спляча красуня», «Лускунчик», «Дон Кіхот» перетворилися на позастильові театральні вистави. У результаті у 1990-ті рр. знизилась естетична значимість усіх класичних балетів. Втрата традицій виконання класичних вистав балетного театру призвела, на думку Е. Корольової, «до руйнування стилю та девальвації основ класичного репертуару» [9; 116].

Сучасний балетний репертуар Національного театру опери та балету імені Марії Бієшу складають балети класичної спадщини: «Дон Кіхот» Л. Мінкуса на три дії, «Жизель» А. Адана на дві дії, «Коппелія» Л. Деліба на три дії, «Лебедине озеро» П. Чайковського на чотири дії, «Сильфіда» Х. Левенсхольда на дві дії, «Спляча красуня» П. Чайковського на три дії, «Марна пересторога» П. Гертеля на три дії, «Лускунчик» П. Чайковського на дві дії, «Шопеніана» Ф. Шопена на одну дію; балети радянського періоду, включаючи дитячі «Кармен-Сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна на одну дію, «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва на три дії, «Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського на три дії, «Чиполліно» К. Хачатуряна на три дії, «Реквієм» В.–А. Моцарта; балет національної тематики «Лучаферул» Є. Доги на дві дії [10]. Вистава «Реквієм» була поставлена в Молдові в жовтні 2007 року. Прем'єра вистави відбулася 22 серпня 1991 р.

у Санкт-Петербурзі. Діючі особи: Юнак, Мати, Жінка, Чоловік, Старий. Вокальні солісти: сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас [13].

Сьогодні художнім керівником балетної трупи є Тамара Подаруєва, яка протягом тривалого часу танцювала та працювала педагогом-репетитором у балетному театрі Молдови. Хореограф – Євген Гирнец, педагоги-репетитори – О. Гурьєвська, Т. Подаруєва. До балетної трупи входять п'ятдесят п'ять артистів балету: два провідні солісти та дві солістки, один перший соліст та шість перших солісток, чотири солісти та чотири солістки, тридцять шість артистів кордебалету [2].

Театр співпрацює з «Київ-модерн-балетом». 2014 року на сцені Національного театру опери та балету республіки Молдова ім. Марії Бієшу була показана вистава Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» на музику П. Чайковського [3].

Отже, балетний театр Молдови на сучасному етапі стверджується як самостійний творчий осередок, шукає шляхи оновлення репертуару, зберігає класичну спадщину. Однією з основних проблем є, як і у багатьох балетних театрів колишніх радянських республік, створення нових оригінальних балетів, зокрема, засобами сучасної хореографії, вистав національної тематики та стилістики, а також збереження на високому технічному та відповідному стильовому рівні балетів класичної спадщини.

Література:

1. Балет : энциклопедия / [гл. ред. Ю. Григорович]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Балетная труппа / Национальный театр оперы и балета Республики Молдова имени Марии Биешу // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nationalopera.md/?l=ru&a=22>
3. Балетный репертуар / Национальный театр оперы и балета Республики Молдова имени Марии Биешу // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nationalopera.md/?l=ru&a=33>
4. Все о балете : словарь-справочник / [сост. Е. Суриц, под ред. Ю. Слонимского]. – М. – Л. : Музыка, 1966. – 455 с.
5. Голубева Э. С. Балетная музыка композиторов советской Молдавии / Э. С. Голубева. – Кишинев : «Штиинца», 1988. – 231 с.
6. Голубева Э. С. Из истории балета в Молдавии / Э. С. Голубева. – Кишинев : Штиинца, 1979. – 104 с.
7. Королева Э. А. Молдавский балетный театр / Э. А. Королева. – Кишинев : Штиинца, 1990. – 303 с.
8. Королева Э. Спектакль. Балетмейстер. Танцовщик / Э. А. Королева. – Кишинев : Штиинца, 1977.
9. Королева Э. Театр. Классика. Силь / Э. А. Королева. – Кишинев, 2011. – 226 с.
10. Королева Э. Хореографическое искусство Молдавии / Э. А. Королева. – Кишинев : Штиинца, 1970.
11. Мануйлов М. Балеты молдавских композиторов / М. Мануйлов // Музыкальная культура Молдавской ССР : сборник статей / [ред.-сост. Е. Клетинич]. – М. : Музыка, 1978. – С. 96 – 113.
12. Национальный театр оперы и балета «Мария Биешу» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.moldovenii.md/ru/section/355/content/644>
13. Пасютинская В. М. Путешествие в мир танца / В. М. Пасютинская. – СПб. : Алетейя, 2011. – 368 с.
14. Советские балеты : краткое содержание / [сост. А. Гольцман, общая ред. С. Аксюка]. – М. : Сов. композитор, 1984. – 320 с.
15. Шумилова Э. И. Национальное своеобразие балета / Э. И. Шумилова. – М. : «Знание», 1976. – 48 с.

Сахневич Ю. Ю.,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В БАЛЕТНОМУ ТЕАТРИ

У статті проведено порівняння акторського мистецтва в драматичному театрі та балеті, виявлено особливості феномену акторського мистецтва в балетному театрі, висвітлено проблеми співвідношення драматичного та танцювального в процесі створення художнього образу в балеті.

Ключові слова: акторське мистецтво, балет, балетний театр, артист балету.

В статье произведено сравнение актерского искусства в драматическом театре и в балете, выявлено особенности феномена актерского искусства в балетном театре, освещены проблемы соотношения драматического и танцевального в процессе создания художественного образа в балете.

Ключевые слова: актерское искусство, балет, балетный театр, артист балета.

The article compared the acting in the drama theater and ballet, the particular phenomenon acting in ballet, highlighted the relationship between drama and dance in the process of creating an artistic image of the ballet.

Key words: acting, ballet, ballet theater, ballet dancer.

Система виразних засобів сучасного балетного театру значно розширилася порівняно з минулими епохами. Глобалізаційні процеси, стрімкий науково-технічний розвиток позначаються, в основному, на урізноманітненні сценографічного оформлення, удосконаленні технічних засобів театрального оснащення. Однак система основних виразних засобів балету, що складають його специфіку, залишається без змін протягом тривалого часу. Також незаперечним є той факт, що провідну роль у балетному театрі, як і раніше, посідає танцівник, артист балету.

Навколо акторської індивідуальності танцівника нині точиться багато суперечок: як і в чому вона виражається, які шляхи її виявлення. У більшості випадків фахівці погоджуються з думкою, що яскравих самобутніх артистів стає в хореографічному мистецтві все менше. Задля виявлення причин подібних процесів необхідно виявити особливості феномену акторського мистецтва в балетному театрі, у чому й полягає мета статті.

До проблем акторського мистецтва у балетному театрі зверталися вітчизняні та зарубіжні теоретики та практики балету (В. Ванслов, М. Загайкевич, Р. Захаров, В. Красовська, Ф. Лопухов, Ю. Станішевський та ін.). Жодне наукове дослідження чи публіцистична праця, присвячена особі того чи іншого виконавця в історії балетного театру, не обходиться без висловлювань щодо акторської майстерності артиста. Попри багатий історіографічний і джерельний матеріал, комплексного дослідження, спеціально присвяченого акторському мистецтву артиста балету, не виявлено.

Можна вважати, що теоретичні основи акторського мистецтва танцюристів були закладені одним з перших теоретиків танцю Ж. Ж. Новерром у праці «Листи про танець...» [11]. Зняття масок, полегшення ваги та конструктивного рішення костюмів, проголошене Ж. Ж. Новерром, можна вважати вагомим поштовхом до удосконалення феномену акторського мистецтва виконавців танцювальних вистав.

Дефініцію «мистецтво актора» нині трактують як мистецтво створення сценічних образів, а також вид виконавської творчості. Виконуючи певну роль у театрі, видовищі, актор ніби ототожнює себе з особою, від імені якої він діє у виставі. Матеріалом для цього йому слугують власні природні дані: мова, тіло, рухи, міміка, так само, як і його емоційність, спостережливість, уява, пам'ять та ін. [7; 910].

Основу акторської творчості складає принцип перевтілення. Існують поняття зовнішнього та внутрішнього перевтілення, які, однак, можуть бути розділені лише умовно. За сутністю, – це два боки складного творчого процесу, що знаходяться у тісному взаємозв'язку. У процесі перевтілення дія, думка та почуття знаходяться у нерозривній єдності.

Система К. Станіславського є науково обґрунтованою теорією сценічного мистецтва, методу акторської техніки. На відміну від попередніх театральних систем, вона будується не на вивченні кінцевих результатів творчості, а на з'ясуванні причин, що породжують той або інший результат. Актор повинен не представляти образ, а «стати образом», його переживання, почуття, думки зробити своїми власними. Розкривши самостійно або за допомогою режисера основний мотив твору, виконавець ставить перед собою ідейно-творчу мету, яку Станіславський назвав надзавданням. Прагнення до досягнення надзавдання визначається як наскрізна дія актора і ролі. Вчення про надзавдання на наскрізну дію можна вважати основою системи Станіславського, що була розроблена для драматичного театру. Однак її основні положення з успіхом використовують інші різновиди театру протягом багатьох десятиліть, у тому числі і балетний. Хоча сам К. Станіславський писав, що «в балеті все не як у нас; все зовсім інше; інша пластика, інша грація, інший ритм, жест, хода, рухи, все, все інше» [Цит. за 6; 73].

Балет прийнято визначати як вид музично-театрального мистецтва, зміст якого виражається в хореографічних образах. Уже із цього зрозуміло, що балет – мистецтво синтетичне, що об'єднує в собі кілька видів художньої творчості: хореографію, музику, драматургію, образотворче мистецтво. Центром цього об'єднання є хореографія. Балет – не механічний конгломерат різних видів мистецтва, а їхній синтез, підпорядкований хореографічному образу. Різні мистецтва існують у балеті не самі по собі, а в перетвореному вигляді, у супідрядності й взаємодії з хореографією [4; 8].

Мистецтво актора балетного театру, як і актора драми, спирається на закони сценічної дії. Якісна відмінність законів визначається несхожістю драматургічного матеріалу, різницею умов сценічної творчості. Основою мистецтва актора балетного театру є уміння втілювати образ засобами пластики тіла, хореографічними па відповідно до задуму балетмейстера та музичної партитури. Для драматичного театру першоосновою сценічної творчості є літературний текст п'єси, для балетного театру – балетмейстерський «текст», тобто хореографічна лексика. Лібрето допомагає актору-танцівнику уточнити, конкретизувати хореографічні образи, глибше зрозуміти задум

балетмейстера, але провідним, визначальним драматургічним елементом дії залишаються хореографічні па.

У драматичній виставі мовні інтонації акторів та характер їхньої сценічної поведінки виникають як природний результат всього процесу роботи над роллю та можуть видозмінюватися на кожній виставі. У балеті ж динаміка та ритм сценічної дії визначений заздалегідь композитором і балетмейстером. Однак роль артиста-танцівника не зводиться тільки до точного відтворення запропонованих композитором ритмів та балетмейстером па. Артист повинен виправдати та оживити їх власними думками та почуттями, перетворити танець на емоційно насичену, активну дію [7; 943]. Отже, поняття «акторське мистецтво» попри збіг ключових параметрів має специфічні особливості в умовах драматичного та балетного театру.

Обмеженість можливостей балету в прямому зображенні подій пов'язана насамперед з відсутністю в ньому слова. Але, разом з тим, відсутність слова в балеті не тільки недолік, а рівною мірою – достоїнство. Завдяки відсутності слова пластична виразність рухів людського тіла розвивається в специфічну танцювально-хореографічну мову. Ця мова здатна втілювати такі стани, які слову важко доступні або недоступні зовсім. Ще М. Фокін зазначав: «...іноді танець може виразити те, що не під силу сказати слову» [13; 214]. Слово у переважній більшості конкретне у своєму предметному й понятійному змісті, на відміну від умовної, лірико-емоційної й узагальнено-поетичної мови танцю.

Акторське мистецтво артистів балету піддавалося художньому аналізу протягом усієї історії існування балетної критики. Показовими щодо розуміння акторського мистецтва в балетному театрі є суперечки 20–30-х рр. ХХ ст. в СРСР. Про стан акторської майстерності в цей час відомий музикознавець І. І. Соллертинський писав: «...нині кадри балетної трупи необхідно режисерськи перевчити емоційно-виразній пантомімній грі на основі техніки сучасного акторського мистецтва, пам'ятаючи при цьому, що гра балетного актора принципово відрізняється від гри драматичного актора» [Цит. за 6; 23].

У публікації «Образ у балеті» Л. Блок наводить слова Т. Вечеслової зі статті «Актор, який танцює» з журналу «Робітник та театр» (1937, №1): «Я за те, щоб робота над технічною майстерністю розвивалася і далі, але мрію в той же час про такий спектакль, де висока техніка поєднувалася б з високою майстерністю драматичного актора. Глядач і вся театральна громадськість вимагають від балету такого ж реалістичного видовища, як і від драматичного театру. Але, недопустимо ототожнювати балетний спектакль з драматичним. Це – груба помилка, хоча вона і властива багатьом працівникам танцю, котрі думають над вирішенням проблеми створення реалістичного балету» [3; 461]. Попри різницю деталей і Соллертинський, і Вечеслова говорять про феномен акторського мистецтва в балетному театрі, але чітко не окреслюють, у чому полягає її специфіка.

Актор – центральна постать і повновладний володар сцени і в драмі, і в балеті. Через акторське мистецтво якнайповніше розкривається ідейно-художній задум драматурга й композитора, увиразнюються образно-постановочна концепція режисера, балетмейстера, диригента. Актор, на думку Ю. О. Станішевського, «самостійний митець,

процес його творчості у завершальній стадії завжди відбувається на очах у глядача під час вистави. Він дає нове життя образам драматурга і композитора, горить на сцені тим самим пристрасним вогнем, яким горів у хвилини творчості сам автор» [12; 6]. Одночасно актор виступає самостійним творцем, співавтором ідейно-постановочної концепції режисера, балетмейстера, диригента.

Артист балету постійно вносить у виконання танцювальної партії щось нове, оригінальне, вдосконалюючись від вистави до вистави. «Виконуючи вивчені жести й танцювальні рухи, артист балету вносить у них певні зміни чи нові нюанси в той момент, коли він відчуває, що знайдене ним під час вистави є чимось ще більшим, вищою правдою, ніж та, в яку він вірив до того, – наголошував видатний російський балетмейстер М. Фокін. – Виконання ролі – партії у балеті – це постійне й неухильне накопичення дедалі новіших, правдивіших акторських деталей» [13; 228]. Отже, артист балету на шляху удосконалення акторської майстерності знаходиться в постійному пошуку нових мімічних та пластичних нюансів художнього образу, подібно до того, як артист драми веде пошук у мовних параметрах (тембр, гучність, ритм, динаміка голосу). Особливістю мистецтва актора є те, що процес акторської творчості у своїй кінцевій стадії завжди відбувається на очах у глядачів у момент вистави.

Основою акторської творчості не тільки в драматичному, а й у балетному театрі є мистецтво сценічного перевтілення. За глибоким переконанням Р. Захарова, «образ героїні чи героя балету зі всіма особливостями його характеру – чи то ніжна дівчина, перетворена на лебедя, чи то полум'яна Зарема, кохання якої сильніше за смерть, – тільки тоді зазвучить переконливо, коли створена балетмейстером партія буде виразно та яскраво виконаною. Тому балетмейстер не може довіряти роль, що вимагає певних акторських даних та сценічної майстерності, виконавцю, який володіє нехай навіть віртуозною технікою, але не спроможному користуватися нею для правдивого вираження думок та почуттів, що складають сутність образу. Такий артист не зможе донести зміст танцю до глядача» [5; 211 – 212]. Отже, технічна віртуозність артиста балету не гарантує йому провідних позицій у виставі, оскільки обов'язковою умовою вдалої реалізації задуму балетмейстера є яскраве акторське перевтілення, коли вся зовнішня майстерність (виконання хореографічної лексики, міміка, динаміка рухів тощо) та внутрішня робота (усвідомлене вживання в роль) працюють на втілення художнього образу.

Ці думки розділяє відомий артист балету та педагог М. Михайлов: «Для мене балетний театр такий вид мистецтва, де гармонічно зливаються прекрасні форми з не менш прекрасними поривами душі та думки. Якби не захоплювали глядача чудові стрибки класичного танцівника чи блискучі оберти балерини, у виставах ця техніка повинна слугувати виразником конкретних почуттів героя, що переживаються з приводу конкретних подій» [10; 280].

Протягом усієї історії балетного театру відбувається боротьба між тенденціями ствердити домінуюче значення одного з елементів мистецтва актора балетного театру – драматичної гри чи хореографічної пластики – над іншим. Показовим у цьому аспекті став період «хореодрами» чи «драмбалету» в СРСР у 30–40-х рр. ХХ ст. В. Ванслов не заперечує значного прогресивного внеску періоду хореодрами в балеті у розвиток

акторської майстерності виконавців. Саме тоді «почалося зближення балету із драматичним театром, балетмейстери пішли за допомогою до режисури, а в мистецтво балерини й танцівника органічно ввійшла акторська майстерність, – зазначає В. Ванслов. – Виконавці прагнули до створення на сцені живих людських характерів, до акторського перевтілення в образ. У мистецтві склався новий тип танцівника-актора, який вмів втілювати глибокий драматичний і психологічний зміст у складній танцювальній партії» [4; 23]. Досить згадати такі імена, як Г. Уланова, К. Сергеев, А. Єрмолаєв, В. Чабукіані, у мистецтві яких танцювальна й акторська майстерність нерозривні.

Але й у цьому процесі були недоліки. Часом у балет прямолінійно, без урахування його специфіки стали переносити систему К.С. Станіславського, що розумілося не як загальне вчення про природу театрального мистецтва, а як метод постановочної й виконавської майстерності, однаковий нібито й у драмі, і в опері, і в балеті. Балетмейстерське й режисерське мистецтво часом з'єднувалося механічно: багато спектаклів ставилися спільно балетмейстером і режисером. Тим часом балетмейстер у балеті і є режисер-творець танцювальної дії, тлумач змісту образів, провідник «надзавдання». Те ж можна говорити й про співвідношення танцю й акторської гри у творчості виконавців. В односторонньо драматизованих балетах-п'єсах вони нерідко розділялися: гра здійснювалася головним чином у пантомімних сценах, а танець – у дивертисментних епізодах. Подібне протиставлення є помилковим, у справжньому хореографічному мистецтві танець і повинен бути грою, а акторське перевтілення в образ, сценічну дію повинні здійснюватися безпосередньо й насамперед у танці [4; 23].

Б. Львов-Анохін, розмірковуючи над тим, як виникає одухотвореність танцю, писав: «Тут справа не лише в особливому таланті, але й у внутрішніх зусиллях актриси, у напруженій праці її розуму та серця, у наполегливій та невтомній жазі проникнути у саму сутність образу, досягнути усю глибину музики, ідеї, що покладена в основу балету. Чудо мистецтва виникає тоді, коли актриса щиро, по-людськи схвильована своїм завданням, коли вона досягнула сенс того, що їй необхідно зробити на сцені, коли роль стала для неї живою людиною» [8; 271]. Саме таким одухотвореним був танець видатної балерини-актриси Г. Уланової.

Сьогодні спостерігається надмірне захоплення технікою танцю, виконанням карколомних трюків. Прагнення танцівників, спрямовані на подолання технічних складностей, опанування віртуозних рухів, досить часто затуляють основний сенс мистецької діяльності – створення художнього образу шляхом виразного акторського виконання. «Прикро, що слідом за театрами й наші хореографічні училища стали настільки гнатися за технікою, що змушують, наприклад, всіх учениць старших класів «вертіти» 32 фуєте, що, природно, приводить до орієнтації учнів насамперед на «набивання» техніки на шкоду прагненню стати артистом, який танцює», – з біллю констатував ще у середині ХХ ст. Р. Захаров [6; 91]. Безумовно, опанування на високому рівні технічних аспектів хореографії є обов'язковою умовою сучасного професійного балетного виконавства, але безкінечна, беззмістовна, художньо не виправдана гонитва за все новими трюками призводить до ситуації, коли техніка демонструється лише заради техніки і стає подібною до спортивних змагань.

Можна назвати велику кількість артистів, які володіли найвищою технікою й таким самим акторським даруванням. Наприклад, В. Васильєв, М. Лавровський, М. Лієпа

блискуче танцювали і настільки ж блискуче грали найскладніші ролі в балеті «Спартак». Неперевершена технічна майстерність К. Максимової, Н. Тимофєєвої, Л. Семеняки, М. Сабірової, Н. Павлової, українських балерин А. Васильєвої, О. Гаврилової, Л. Герасимчук, В. Дуленко, Г. Лерхе, А. Яригіної, В. Калиновської дозволяла їм з настільки ж високою майстерністю й виразністю виконувати свої партії. Але можна назвати чимало танцівниць і танцівників, які займають провідне положення, але анітрохи не захоплюють глибоким проникненням в образ, залишаючи глядача холодним споглядальником майже акробатичних трюків. Хоча й у цих випадках можна почути іноді гучні оплески.

Показовим у роботі балетмейстера над розкриттям акторського потенціалу артиста балету може слугувати приклад М. Бежара, який вимагав від танцівника творчої багатогранності – сили, спритності, чудової фізичної форми, розвитку акторських здібностей і вміння тонко та точно відчувати стиль, для чого необхідне знання музики, скульптури, живопису.

Владний художник, Бежар умів враховувати та розкривати індивідуальність актора – російську широту Володимира Васильєва – від бешкетної невтримної веселості до такого ж нестримного відчаю у «Петрушці», ніжну, чисту природність Катерини Максимової у «Ромео та Джульєтті», неповторну красу ліній Майї Плисецької у «Айседорі», пронизливий пластичний драматизм Хорхе Донна у «Ромео та Джульєтті» та «Весні священній», юну безпосередність Ріти Пулворт у «Петрушці» та у «Дев'ятій симфонії», таємничу жіночність Каталін Ксарнуа у «Весні священній», гумор та блискучу техніку Віктора Уллате – Меркуціо у «Ромео та Джульєтті», ефектність, благородство Бертрана Пі та гостроту стрімкої пластики Патріса Турона у партії Тібальда, душевну відкритість та емоційність Івана Марко у «Жар-птиці» тощо [9; 172].

Отже, балетмейстер у своїй роботі з виконавцем повинен акцентувати увагу на створенні художнього образу, розкритті акторського обдарування танцівника у процесі опанування технічної канви хореографічної партії.

У системі підготовки артистів балету дисципліна «акторська майстерність» сформувалась у 1930-х рр. на основі теорії К. С. Станіславського [1], однак і до сьогодні не існує закріпленої методики її викладання. Хоча практично в усіх спеціалізованих закладах хореографічної освіти, на хореографічних факультетах вищих мистецьких навчальних закладів викладається предмет «акторська майстерність у хореографії», або «режисура та акторська майстерність». Не виключення і факультет хореографії Київського національного інституту культури і мистецтв, де в межах дисципліни «Режисура та акторська майстерність у хореографії» студенти опановують техніку акторської гри та оволодівають методом створення сценічного хореографічного образу, знайомляться з основами теорії акторської майстерності у драмі та у мистецтві балету. Виховання універсального балетмейстера, танцівника, який володіє різними танцювальними системами, неможливе без його акторського розвитку, що сприяє формуванню всебічно розвинутого фахівця.

Отже, акторське мистецтво танцівників є невід'ємною складовою художньої палітри балетного твору, вагомим засобом виразності у балетному театрі. Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі впливає з особливостей хореографічного мистецтва, де засобом створення художнього образу слугують пластика, міміка

людського тіла. Однак головний закон акторської майстерності драматичного театру – перевтілення – діє незаперечно і в умовах балету.

Література:

1. Академия русского балета им. А. Я. Вагановой. – Режим доступа : <http://www.vaganova.ru>
2. Бежар М. Мгновение в жизни другого : мемуары / Морис Бежар. – М. : В/О Союзтеатр СТД СССР, 1989. – 238 с.
3. Блок Л. Д. Классический танец : история и современность / Любовь Дмитриевна Блок. – М. : Искусство, 1987. – 557 с.
4. Ванслов В. В. Балет как синтетическое искусство / Виктор Владимирович Ванслов // Ванслов В. В. В мире балета. – М., 2010. – С. 7–35.
5. Захаров Р. Искусство балетмейстера / Ростислав Владимирович Захаров. – М., 1954. – 432 с.
6. Захаров Р. Слово о танце / Ростислав Владимирович Захаров. – М. : Молодая гвардия, 1977. – 160 с.
7. Искусство актера / Григорий Варденович Бухникашвили, Елена Львовна Финкельштейн, Татьяна Михайловна Родина, Григорий Владимирович Кристи, Нина Ильинична Крымова, Арсений Дмитриевич Авдеев // Театральная энциклопедия / [гл. ред. П. А. Марков]. Т. 2. – М. : Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», 1963. – С. 910–960.
8. Львов-Анохин Б. Галина Уланова / Борис Львов-Анохин. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
9. Максимова Е. Мадам «Нет» / Екатерина Максимова. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. – 344 с. – (Звезды балета).
10. Михайлов М. Жизнь в балете / М. Михайлов. – Л. – М. : Искусство, 1966. – 316 с.
11. Новерр Ж. Письма о танце и балетах / Жан Жорж Новерр. – Л. – М. : Искусство, 1965. – 375 с.
12. Станішевський Ю. О. Акторське мистецтво українського радянського театру (проблеми становлення і розвитку традицій) / Юрій Олександрович Станішевський // Українське акторське мистецтво : традиції і сучасність. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 6–34.
13. Фокин М. Против течения / Михаил Фокин. – Л. – М. : Искусство, 1962. – 640 с.

Фадєєва К. В.,
доктор мистецтвознавства, доцент
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

ТЕОРЕТИКО-ЙМОВІРНІСНІ ПІДХОДИ В МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

У статті проаналізовано напрями досліджень, в яких ймовірно-статистична методика виявляє логічні закономірності, найскладніші процеси еволюції музичного мислення. Розглянуто елементи формалізації системно-структурних відношень звукового процесу в їх ймовірно-статистичній репрезентації.

Ключові слова: теоретико-ймовірнісні принципи, розподіл ймовірностей, «марковські процеси», «марковські ланцюги».

В статье проанализированы направления исследований, в которых вероятностно-статистическая методика выявляет логические закономерности, сложнейшие процессы эволюции музыкального мышления. Рассмотрены элементы формализации системно-структурных отношений звукового процесса в их вероятностно-статистической репрезентации.

Ключевые слова: теоретико-вероятностные принципы, распределение вероятностей, «марковские процессы», «марковские цепи».

In the article it was analyzed the lines of research in which probabilistically-statistical technique detects the logical laws and most difficult processes of musical thought evolution. It was considered the formalization elements of system-structural relations of sound process in their probabilistically-statistical representation.

Key words: theoretical-probability principles, probability distribution, «Markov processes», «Markov chains».

У теоретичному музикознавстві розгляд системо-утворюючих та генетичних, еволюційних логіко-конструктивних принципів музичного мислення надає можливість визначити межі прояву спонтанних, незалежних від творчих устремлінь композитора конструктивно-можливих передумов організації звукового процесу та осмислених творчих моментів, які визначають реалізацію об'єктивних чинників, властивостей звукового матеріалу. Цей контекст виявляє перспективним дослідження ймовірно-статистичних моделей діатоніко-хроматичних явищ ладової організації, варіантних, контрастно-репрізних принципів структуроутворення.

Створення, розгляд вищезазначених моделей в аспекті історико-еволюційного розвитку дозволяє визначити стильові закономірності музичного мислення.

Мета статті полягає у визначенні кола досліджень, в яких ймовірно-статистична методика безпосередньо виявляє найскладніші процеси, механізми ладогармонічного мислення, його функціональну природу. Саме цей аспект – найбільш важливий у розкритті феномену гармонічних явищ постромантичного експресіонізму (на прикладі фортепіанних творів О. Скрибіна та К. Шимановського).

Теоретико-інформаційний підхід у дослідженні музичних явищ, виявлення ентропійних процесів, принципів кодування звукової інформації найбільш повно реалізується у ймовірно-статистичному її поданні. Метод ймовірно-статистичного аналізу у проекції проведеного дослідження (в музиці пізнього періоду творчості О. Скрябіна, раннього періоду творчості К. Шимановського) дозволяє розкрити найскладніші еволюційні механізми музичного мислення.

Головний акцент даного дослідження сфокусований на «марковських процесах» («ланцюгових залежностях») та «гіллястих процесах»), функціонування яких було нами простежено у творах ор. 56. «Іронія» О. Скрябіна та ор. 29 «Метопи», п'єсі «Кліпсо» № 2 К. Шимановського.

Ймовірно-статистичні методи дозволяють віднаходити за ймовірностями одних випадкових подій ймовірності інших випадкових подій, пов'язаних певним чином з першими та є числовою характеристикою ступеня віртуальності появи будь-якої події в тих чи інших певних умовах, які наділені властивістю необмеженої повторності.

Головним і визначальним у ймовірності подій є різний ступінь детермінованості, що виявляється, з одного боку, в імплікаційній залежності, з іншого, – в комбінаторній мінливості, пермутаційності звукових подій.

Досліджуючи ймовірно-статистичні закономірності естетичних аспектів сприйняття, А. Моль у праці «Теорія інформації та естетичне сприйняття [10] дослідницьким шляхом встановив, що в ритмічно константному русі передбачуваність появи певного елемента утворюється вже на 3 – 4 елементі, такого роду очікування, закономірність послідовності звукового «ряду» визначає зміну інформаційної ємності об'єкта, яка розглядається відповідно до ймовірісних принципів, що відповідно впливає на кількісний вміст інформації.

У статті «Про можливість теоретико-інформаційного підходу до деяких проблем музичного мислення і сприйняття» [12] І. Д. Рудь і І. І. Цуккерман репрезентували результати використання вихідного розподілу ймовірностей, що дозволило кількісно проаналізувати деякі риси різних музичних стилів як складноорганізованих детермінованих систем.

У статті «Роль ЕОМ у вивченні рукописів старовинної музики» [3] Н. О. Герасимова-Персидська відзначає, що методи теорії ймовірностей, вірогідно, знайшли б застосування в теоретичному музикознавстві для обробки статистичного матеріалу у сфері жанрової типології, вияву в ньому еволюційних процесів, визначення характеристичних властивостей окремих компонентів твору, детермінований зв'язок яких дозволяє доповнити відсутній фрагмент тексту при відновленні, реставрації. До висловлених Н. О. Герасимовою-Персидською думок щодо напрямів застосування ймовірно-статистичних методів дослідження в теоретичному музикознавстві маємо додати, що в цьому напрямі можливе застосування методу комбінаторної ентропії з урахуванням надмірності тексту.

У праці А. М. Яглома і І. М. Яглома «Ймовірність та інформація» [14], в главі IV, підрозділ 3 «Музика» авторами наведена інформація про створення Р. Пінкертоном, Ф. і К. Агтнів, Ф. Бруксом, Г. Олсоном і Г. Беларом музичних фраз відповідно до ймовірісних властивостей. Для цього вищенаведеними авторами було застосовано

метод Монте-Карло, який базується на моделюванні випадкових величин (у даному випадку звукових елементів) із заданим розподілом окремих нот (від 1 до 8) та побудові статистичних оцінок для шуканих величин.

У музикознавстві, в композиторській творчості ймовірно-статистичні методи застосовувалися Я. Ксенакісом, який був основоположником «вільної та марковської стохастичної музики», творцем композицій з використанням принципів різних математичних теорій. Ймовірнісні та теоретико-множинні логіко-символічні закономірності, на думку Я. Ксенакіса, створюють можливість оперувати звуковими масами. У його праці «Формалізовані напрями музики» [15] (яка складається з дев'яти глав – 1. «Вільна стохастична музика». 2. «Марковська стохастична музика». Теорія. 3. «Марковська стохастична музика». Застосування. 4. Музична стратегія. 5. «Вільна стохастична музика» (комп'ютерна). 6. «Символічна музика». Заключення і висновки за 1 – 6 главами. 7. «У напрямку метамузики». 8. «У напрямку філософії музики». 9. «Нові пропозиції по мікрозвуковим структурам») викладена математична концепція створення музики.

У праці Ю. Кон «Про теоретичну концепцію Я. Ксенакіса» [8] наводяться п'ять глав: 1. «Вільна стохастична музика». 2. «Марковська стохастична музика». 3. «Музична стратегія». 4. «Вільна стохастична музика із застосуванням ЕОМ». 5. «Символічна музика». Назви глав ілюструють використання складного математичного апарату.

У першій главі композитор обґрунтовує застосування ймовірнісних процесів, звукова організація кожного процесу відбувається за певною формулою розподілу ймовірностей. Часовий параметр у стохастичній музиці репрезентований у вигляді неперервної прямої, відстань між двома точками складає тривалість, точки в двовимірному просторі виявляються звуками, координатами – висота і гучність. Швидкість, константність або переміщення в регістрах, щільність звукових мас визначаються за максвеллівським законом розподілу частинок у газах. У творі Я. Ксенакіса «Пітопракта» змодельовані процеси максвеллівського розподілу частинок у газі, ймовірність прояву подій у звуковому «об'ємі» обчислюється за формулою Пуассона.

Таким чином, ймовірно-статистичні методи аналізу музичних явищ знайшли в музикознавстві достатньо широке застосування. В даному контексті, як ми вже зазначали, визначені ряд досліджень, ймовірно-статистична методика яких сприяє виявленню найскладніших процесів, механізмів ладогармонічного мислення, його функціональної специфіки. Саме цей аспект – найбільш важливий у розкритті феномену гармонічного мислення О. Скрябіна (п'єса «Іронія»), К. Шимановського (ор. 29 «Метопи», № 2 «Каліпсо»), чим і пояснюється необхідність з'ясування, чи виявляється гармонічна система пізнього О. Скрябіна та раннього К. Шимановського природнім продовженням класико-романтичного типу мислення, або це якісно-нова система з ускладнюваними та помножуваними звуковими зв'язками.

Певний інтерес у цьому плані виявляє дослідження В. Детловса. У статті «Статистичний аналіз гармонії» [5] наводиться аналіз частотних проявів акордів, розміщених на кожному ступені звукоряду. У статті «Статистичні методи в музикознавстві» [4] В. Детловс визначає можливість аналізу музичного матеріалу

ймовірно-статистичними методами шляхом дистрибуції тексту на фрагменти від інтервалу до модуляційних планів з подальшим розподілом ймовірностей та обчисленням умовної ентропії відповідно до кількості інформації на один елемент повідомлення.

У дослідженні Ю. В. Кац і В. П. Овчаренко «Відновлення структури віртуальних систем» (на прикладі аналізу музичного тексту) [6] надається характеристика системи з регламентованою (тобто формальною, машинною) структурою та системи, яка частково або повністю будується на неформальних структурах, так званих віртуальних. Музичний текст автори статті відносять, наприклад, до віртуальної системи. Крім того, досліджується просторово-часова структурна організація музичного матеріалу з обчисленням висоти, тривалості, акцентності, метричності з певною ладовою структурою для з'ясування ролі та значення кожного з компонентів у сфері ладових відносин з оберненою операцією. Це дозволить при відомих значеннях компонентів, які базуються на аналізі конкретного тексту, відновити структурну організацію музичного матеріалу для вияву ладу певного типу. При оцінці засобів музичної виразності (висота, тривалість, акцентність і метричність) підключалися інформаційні характеристики. Одержані дані оцінюються лічильними методиками і можуть проектуватися на сферу значень ступенів ладу. У свою чергу значущість кожного ступеня ладу певного твору дозволяє виділити провідні ладові елементи. Дослідження було проведено на матеріалі російських, латвійських, узбецьких народних одноголосних вокальних мелодій ліричних жанрів з побудовою алгоритму звуковисотного розгортання музичного твору.

Ймовірно-статистичний підхід при розгляді детермінізму ладо-гармонічних, тонально-функціональних процесів логічно виходить і на макроструктурні послідовності – формоутворюючі структури. Дослідження В. Цеханського «Деякі закономірності ймовірного опису структури музичної форми» [13] і О. Гейн «Можливість застосування математичних методів до аналізу музичної форми» [2] є цікавим ракурсом при аналізі формоутворюючих процесів. В. Цеханський розглядає можливість застосування методів ймовірно-статистичного аналізу для дослідження структури музичної форми, що передбачає диференціацію об'єкта дослідження, а також виявлення внутрішніх зв'язків між частинами цілого. О. Гейн відзначає, що застосування статистичних методів аналізу ніякою мірою не виключає аналіз музичної форми традиційними музикознавчими методами, а лише дозволяє простежити невиявлені музикознавчим аналізом закономірності. Дослідження проводилося на прикладі фортепіанних сонат Д. Скарлатті. Автором були визначені два завдання – виявлення систем тяжінь та їх класифікація, у зв'язку з чим у музичних творах виділялися послідовності висот, нот, інтервалів, гармонічних функцій, де кожний елемент розглядався як деяка випадкова величина, таким чином, виникає ланцюг випадкових величин з розрахунком розподілу ймовірностей реалізації будь-яких значень величини у ланцюгу. Результати були одержані у вигляді розгалуженого графа, ланцюги випадкових величин виявилися не марковськими, проте наявність тяжінь встановлюється однозначно. В іншому випадку були застосовані різні кореляційні методи (метод головних компонентів і метод канонічних кореляцій).

Дослідженню організації повторності в тексті «малих мелодичних елементів» присвячена праця М. Бороди «Частотні структури музичних текстів» [1], яка базується на матеріалі музичних гомофонних і поліфонічних текстів різних стильових напрямів XVIII – XX століть із застосуванням методики лінгвостатистики, зокрема, закону Ципфа-Мандельброта, суть якого полягає в тому, що при упорядкуванні слів мови в порядку їх частотної появи (тобто ймовірностей) частотність n -го слова для всіх не надто великих значень n виявляється приблизно пропорційна $1/n$. Так, наприклад, у кожній текстовій добірці є значна кількість слів, які мало використовуються і порівняно незначна кількість слів, які використовуються достатньо часто. При цьому, чим менша частотність слів у текстовій добірці, тим більше у її складі слів з даною частотністю. Автором продемонстрований зв'язок наведених закономірностей з формоутворюючою цілісністю музичного тексту та організацією повторюваності слів у літературних текстах.

У дослідженні «Теоретичні основи функціональності в музиці» [9] А. Мілка розглядає проблему функціональності та дію різних її видів з точки зору загальномузичного явища в межах єдиної функціональної системи, зокрема як рушійного чинника музичної форми, а також психологічного механізму сприйняття музичних творів. Для цього одним із способів аналізу були використані ймовірнісно-статистичні методи дослідження.

Ймовірнісно-статистичні методи надали цікавий ракурс у розгляді проблем функціональності як властивості музичної структури, а саме: включення наведених методів дозволяє прогнозувати очікувану появу певних елементів (тяжінь). Саме тяжіння характеризується підвищеною ймовірністю появи певного елемента музичної структури, а його інтенсивність виявляється ступенем ймовірності, яка у свою чергу відповідає частотності появи даного елемента або зв'язків елементів, ступенем їх періодичності. Таким чином, види тяжінь і відповідні їм види функціональності мають ймовірнісно-статистичний характер. Як приклади дослідником були використані народні пісні різних національних культур, твори Дж. Палестрини, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Д. Шостаковича, Б. Бартока, Б. Тищенко, Г. Банщикова, С. Слоніського, що дозволило автору запропонувати типологію функціональності, а саме – здійснити їх поділ на два класи – текстові та стильові та базуючись на цьому, змоделювати формування і розвиток стильової функціональності.

У різних галузях досліджень на рівні з одновимірними та багатовимірними випадковими величинами розглядаються випадкові процеси, тобто процеси, для яких визначена ймовірність того чи іншого їх походження. Прикладом випадкового процесу може слугувати координата частинки, яка здійснює броунівський рух.

Найбільш цікаві результати теорії випадкових процесів одержані в двох спеціальних напрямках, одним з них є «марковські процеси». Виклад основних характеристик і властивостей «марковських процесів» обумовлено тим, що в нашому дослідженні ми докладно зупиняємося на прямих «марковської властивості», «марковських ланцюгових послідовностей» та «розгалужених процесах», так як їх функціонування було нами простежено у п'єсі ор. 56 «Іронія» О. Скрябіна та ор. 29 «Метопи», п'єсі «Кліпсо» № 2 К. Шимановського.

Одержані результати свідчать про те, що навіть в умовах обмеженого відбору частотність повторень тотожних утворень незначна, що створює зменшення кількості «розривів» марковського ланцюга. Такого роду дискретність вказує на індивідуально неповторні зв'язки акордових структур, що дозволяє висловити узагальнюючі спостереження при розгляді еволюційних процесів музичного мислення О. Скрибіна та К. Шимановського.

Важливим у проведеному дослідженні для нас є виявлені в пізньоскрибінській гармонії «марковські процеси» (видатний російський математик кінця XIX – початку XX ст. А. А. Марков, який досліджував методом ймовірно-статистичного аналізу текст О. С. Пушкіна «Євгеній Онєгін»).

Перед безпосереднім аналізом гармонічної системи пізніх творів О. Скрибіна та ранніх творів К. Шимановського необхідна типологічна характеристика прояву «марковських процесів» у звукових системах. При невеликій кількості елементів, які утворюють систему, порівнюючи мінімальні одиниці системи (наприклад, акорди), їх повторність буде достатньо високою, так як композиційне використання даного обмеженого кола засобів при значних масштабах композиції приведе до швидкого експозиційного вичерпання всіх контрастних складових елементів, після чого відбувається момент їх комбінаторного (пермутаційного) повторення. При порівнянні «послідовності елементів», гармонічних послідовностей, тобто при використанні великого кроку «марковських процесів» кількість їх варіантів значно зростає, при цьому – чим більша кількість елементів, які складають послідовність, тим більша кількість комбінаторних варіантів (переставлень) виникає.

В умовах «спонтанних» процесів (їх моделювання можливо в умовах «випадкового вибору», на зразок алеаторичної композиції) повторність одних і тих же послідовностей буде мінімальною, в умовах же композиційно-детермінованої організації матеріалу в музичному творі, наприклад, у творах О. Скрибіна та К. Шимановського, виникає цілеспрямований відбір гармонічних структур та їх послідовностей. Важливо відзначити, що характерною ознакою «марковських процесів» є відсутність детермінованості на великих відстанях та утворення детермінованих зв'язків на близьких відстанях. Виявлення «марковських процесів» залежить від масштабу порівнюваних ситуацій («кроку» «марковського ланцюга»). Мінімальним мікрокроком може бути інтервальна структура акорду, більш укрупнена одиниця – акорд дорівнює кроку, ще більш масштабна одиниця – гармонічна (акордова) послідовність.

«Марковський процес» проявляється в умовах знаходження повторюваних елементів (інтервалів, акордів, гармонічних послідовностей) з визначенням їх варіантно-змінюваного об'єднання з іншими елементами. У даному випадку звукове розгортання вищенаведених творів О. Скрибіна дає можливість розглядати як випадковий процес з дискретним часом, який має вигляд випадкової послідовності або часового ряду. У даному дослідженні для нас є важливим проявлення саме «спонтанних» процесів у музичному мисленні композитора. У зв'язку з цим зупинимося на їх характеристиці.

Випадковий процес, стохастичний або ймовірнісний – це процес зміни в часі стану деякої системи, протікання якого залежить від випадку і для якого визначена ймовірність того чи іншого його протікання.

Математична теорія випадкових процесів розглядає миттєвий стан системи як точку деякого фазового простору R (простору станів), при цьому випадковий процес

представлений функцією $X(t)$ часу t зі значеннями з R . У фізичній системі X відбувається випадковий процес, якщо вона протягом часу під впливом випадкових чинників може переходити із стану в стан. Система X визначається системою з дискретними станами, у разі якщо вона має злічену (в окремому випадку – скінченну) множину можливих станів $X_1, X_2, \dots, X_n, \dots$, і перехід всередині системи з одного стану в інший здійснюється стрибком. Для опису випадкового процесу, який відбувається в системі з дискретними станами X_1, X_2, \dots, X_n , часто використовують імовірнісні стани:

$$P_1(t), P_2(t), \dots, P_n(t),$$

де $P_k(t)$ ($k=1, 2, \dots, n$) – ймовірність того, що в момент t система знаходиться у стані X_k . Випадковий процес, який відбувається в системі X , називається процесом з дискретним часом. Якщо переходи з одного стану в інший, в ньому здійснюються в певні моменти часу t_1, t_2, \dots . У випадку якщо переходи можливі в будь-який момент часу, процес називається процесом з неперервним часом. Випадковий процес з дискретними станами буде мати вигляд марковського, якщо всі ймовірнісні характеристики процесу в майбутньому залежать від того, в якому стані цей процес знаходиться в теперішній момент часу, і не залежить від того, яким чином даний процес відбувався в минулому («майбутнє залежить від минулого тільки через теперішнє») [7; 40]. Існують різні типи класів випадкових процесів, серед яких особливого значення набули «марковські процеси» (це поняття було введено А. А. Марковим).

«Марковський процес» – процес без наслідків, – випадковий процес, еволюція якого після будь-якого заданого значення часового параметра t не залежить від еволюції, яка передувала t , при умові, що значення процесу в цей момент фіксовано («майбутнє» та «минуле» процесу не залежать одне від одного при відомому «теперішньому»).

Узагальнюючи, зазначимо, що «марковські процеси» в проведеному дослідженні розглядаються в плані аналізу гармонічних структур пізнього періоду творчості О. Скрибіна та раннього періоду творчості К. Шимановського. Це дозволило виявити детермінуючі зв'язки і спроектувати одержані результати на процес еволюції індивідуально-стильового мислення.

У результаті застосування даного методу нами доводиться високий ступінь детермінованості звукових структур у гармонії пізнього О. Скрибіна вже на морфологічному рівні. Неповторність фактурно-гармонічних послідовностей в умовах комбінаторної множинності інтервальних варіантів гармонічних структур визначає граничну індивідуалізацію структурно-тематичних побудов, їх використання при точному або транспозиційному (секвентному і паралельному) повторенні.

У результаті такого інтонаційного відбору О. Скрибін значно звужує різноманітність конструктивно-можливих багатозвучних структур, проте і це звуження залишає задіяними достатню кількість гармонічних утворень, значно більше ніж у класичній гармонії, що і обумовлює «дифузний», безперервно еволюціонуючий, мінливий характер гармонічних процесів. Ймовірно-статистичні методи сприяють усвідомленню загально-логічних механізмів еволюції музичного мислення, а саме – дослідженню системних ускладнень, системних переходів, інформаційних згортань – визначальних чинників підтвердження необоротності еволюції музичного мислення.

Література:

1. Борода М. Г. Частотные структуры музыкальных текстов / М. Г. Борода // *Изменение и прогноз в культуре* / сост. И. Б. Гутчин. – М. : М-во культуры РСФСР, НИИ культуры, 1978. – Тр. 71. – С. 52–66.
2. Гейн А. Г. Психологические проблемы компьютерного обучения / А. Г. Гейн, В. М. Цеханский // *ЭВМ и проблемы музыкального образования : межвуз. сб. науч. трудов* / Новосибирская гос. консерватория. – Новосибирск, 1989. – Вып. 8. – С. 31–49.
3. Герасимова-Персидская Н. А. Роль ЭВМ в изучении рукописей старинной музыки // *МААФАГ'75 : первый всесоюзн. семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа муз. текстов : материалы*. – Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1977. – С. 240–243.
4. Детловс В. Статистические методы в музыковедении / В. Детловс // *Точные методы и музыкальное искусство : материалы к симпозиуму*. – Изд-во Ростов. ун-та, 1972. – С. 51–53.
5. Детловс В. Статистический анализ гармонии / В. Детловс // *Точные методы в исследовании культуры и искусства : материалы к симпозиуму*. – М., 1971. – С. 256–265.
6. Кац Ю. В. Восстановление структуры виртуальных систем (на прим. анализа музыкального текста) / Ю. В. Кац, В. П. Овчаренко // *Проблемы развития и освоения интеллектуальных систем : тез. докл. и сообщ. к Всесоюзной конф., 11–13 ноября 1986г. Секция II : Методы и модели освоения интеллектуальных систем*. – М., 1986. – С. 211–213.
7. Кемени Дж. Конечные цепи Маркова / Дж. Кемени, Дж. Снелл ; пер. с англ. С. А. Молчанова, Н. Б. Левиной, Я. А. Когана. – М. : Наука, 1970. – С. 6–61.
8. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки : статьи и исследования / Ю. Г. Кон. – Л. : Сов. композитор, 1982. – 152 с. О теоретической концепции Яниса Ксенакиса // *Кризис буржуазной культуры и музыка : сб. статей*. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 3. – С. 106–134.
9. Милка А. П. Теоретические основы функциональности в музыке / А. Милка. – Л. : Музыка, 1982. – 150 с.
10. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М. : Мир, 1975. – 351 с.
11. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления / И. Б. Пясковский. – К. : Муз. Україна, 1987. – 184 с.
12. Рудь И. Д. О возможности теоретико-информационного и подхода к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия / И. Рудь, И. Цуккерман // *Проблемы музыкального мышления : сб. статей*. – М., 1974. – С. 207–229.
13. Цеханский В. Некоторые закономерности вероятностного описания структуры музыкальной формы / В. Цеханский // *Точные методы и музыкальное искусство : Материалы к симпозиуму*. – Ростов н/Д : Изд-во Ростовского ун-та, 1972. – С. 55–59.
14. Яглом А. М. Вероятность и информация / А. Яглом, И. Яглом. – М. : Наука, 1973. – С. 281–290.
15. Xenakis I. *Formalized Music . thought and mathematics in composition* / I. Xenakis. – London : Indiana University Press. Bloomington, 1971. – 273 p.

ДО ВІДОМА АВТОРІВ ЗБІРНИКА

Статті повинні відповідати вимогам Міністерства освіти і науки України. **Статті з використанням комп'ютерного українського перекладу не приймаються.**

Оформляються статті таким чином:

- коректорський варіант: на папері формату А4, шрифт Times New Roman, кегль 14, міжрядковий інтервал – 1,5; поля: верхнє та нижнє – 20 мм, праве – 20 мм, лівє – 20 мм на якісному папері;
- електронний варіант: на CD, Word 97–2003, без нумерації сторінок;
- обсяг наукової статті – 7–14 сторінок.

У правому кутку – напівжирним курсивом прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада та контактний телефон (повністю). Посередині через два інтервали великими літерами – заголовок статті. Далі – **анотація та ключові слова** (3–4 речення українською, російською та англійською мовами). Ще через два інтервали – текст, вирівняний за шириною.

Список літератури (не більше 15 джерел) подавати в кінці тексту з підзаголовком: “Література”.

Стаття повинна мати наступну структуру:

- постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означувана стаття;
- формулювання мети статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямі.

Матеріали, що не відповідають вимогам Постанови Президії Вищої атестаційної комісії України від 15.01.2003 р. № 7-05/1 “Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліку ВАК України”, не будуть надруковані.

**Культура і мистецтво у
сучасному світі
Наукові записки КНУКіМ
Збірник наукових праць
Випуск 15**

Редактор-упорядник Безклубенко С.Д.
Редактор Мозирко Г.М.

Комп'ютерне забезпечення
Кузнєцова А.В.
Кулинич І.В.

Підписано до друку: 11 червня 2014 р.

*Формат 210x297. Друк офсетний. Наклад 100 прим.
Видавництво КНУКіМ*

Замовлення № 1399

