

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК

МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, СОЦІОЛОГІЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К.В. Балабанов

Засновано у 2011 р.

ВИПУСК 4



МАРІУПОЛЬ – 2012

УДК 3(05)

Вісник Маріупольського державного університету
Серія: Філософія, культурологія, соціологія
Збірник наукових праць
Видається 2 рази на рік
Заснований у 2011 р.

Видання включено до міжнародної, спеціалізованої, наукометричної бази даних
Index Copernicus International sp.z o.o.

Затверджено до друку Вченою радою МДУ (протокол №6 , від 31.10.2012 р.)

Головна редколегія:

Головний редактор – чл.-кор. НАПН України, д.політ.н., проф. К. В. Балабанов
Заст. головного редактора – к.е.н., проф. О. В. Булатова

Члени редколегії: д.ю.н., проф. М. О. Баймуратов, д.ф.н., проф. С. В. Безчотнікова,
д.і.н., проф. В. М. Романцов, д.культурології, проф. Ю. С. Сабадаш,
д.е.н., проф. О. Г. Альохін

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.культурології, проф. Ю. С. Сабадаш
Заступник відповідального редактора – к.мист., доц. Г. І. Батичко
Відповідальний секретар – к.і.н., доц. Ю. В. Рябуха

Члени редакційної колегії: д.філос.н., проф. Т. О. Андреева,
д.філос.н., проф. Ю. Л. Афанасьєв, д.соц.н., ст.співроб. Л. Д. Бевзенко,
д.філос.н., проф. В. А. Бітаєв, д.філос.н., проф. М. Т. Братерська-Дронь,
д.філос.н., к.пед.н., проф. В. Г. Виткалов, д.філос.н., проф. О. П. Воєводін,
д.філос.н., проф. А. А. Гересамчук, д.філос.н., проф. Л. Т. Левчук,
д.філос.н., проф. В. А. Личковах, д.філос.н., проф. В. І. Лубський,
д.філос.н., проф. Т. С. Оленіч, д.філос.н., проф. О. П. Поліщук,
д.соц.н., проф. Б. В. Слющинський, д.соц.н., проф. В. І. Судаков,
д.соц.н., проф. М. В. Туленков, д.соц.н., проф. Н. М. Цимбалюк,
д.соц.н., ст.співроб. Г. И. Чепурко, д.філос.н., проф. М. М. Черенков,
д.соц.н., проф. В. М. Щербіна

Засновник Маріупольський державний університет
87500, м.Маріуполь, пр.Будівельників 129а
тел.: (0629)52-99-46, e-mail: mggu_kafedra_kid@mail.ru

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації.
(Серія КВ №17804-6654Р від 24.05.2011)
Тираж 100 примірників. Замовлення №469.2

Видавець МФ ТОВ «Друкарня "Новий світ"»
87510, м.Маріуполь, вул.Красномаякська, 2; тел.: (0629)41-35-13
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК №1792 від 20.05.2004

ЗМІСТ

ФІЛОСОФІЯ

Левчук Л.Т. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК МІЖНАУКОВА ПРОБЛЕМА: ДОСВІД ПОНЯТТЄВО-КАТЕГОРІАЛЬНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ.....	7
Онщенко І.Г. ГЕНДЕРНА ПОЛІТИКА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ: ПОРЯДОК ДЕННИЙ ДЛЯ УКРАЇНИ.....	12

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Батичко Г.І. ІДЕОЛОГІЧНІ «БАТАЛІЇ» НА ШПАЛЬТАХ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕРІОДИКИ К. ХІХ- ПОЧ.ХХ СТ. В КОНТЕКСТІ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ	16
Виткалов С.В., Крет З.М. ПОСТАТІ РЕГІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ.....	22
Воєводіна Л.П. МУЗИЧНА СВІДОМІСТЬ ОСОБИСТОСТІ У ВИМІРАХ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ.....	26
Головко О.В. ДОШКІЛЬНІ ЗАКЛАДИ У СИСТЕМІ СОЦІАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ В УСРР (1919-1933).....	32
Давва В.В. ІДЕОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ РОЗБУДОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У 20-ТИХ РР.ХХ СТ.....	41
Кодьєва О. П. ВИДИ МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ.....	47
Кудлай В. О. РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АВТОРА, РЕФЕРЕНТА ТА РЕДАКТОРА ЯК СКЛАДОВА КНИЖКОВОЇ КУЛЬТУРИ	52
Нікольченко Т.М., Нікольченко Ю.М. ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТОПISУ САМІЙЛА ВЕЛИЧКА.....	59
Орехова С. Е. ПОЧТОВИЙ КОНВЕРТ – ІНСТРУМЕНТ DIRECT MARKETING-ПРОЕКТА.....	66
Рябуха Ю.В. СЕРПУКУ: СПОНУКАЛЬНІ МОТИВИ І ІСТОРІЯ ТРАДИЦІЇ.....	71
Сабадаш Ю. С., Барма О. А. БІБЛІОТЕКА КАК РИЗОМОРФНЫЙ ЛАБИРИНТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ И ДОГАДКИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА У. ЭКО «ИМЯ РОЗЫ»).....	76

Солоділова О.В. ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ГОРИЗОНТ ЕСТЕТИЧНОЇ ОЦІНКИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ.....	81
Устименко Л. М. КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕТНОГРАФІЧНОГО ТУРИЗМУ.....	90
Холодинська С.М. КІНЕМАТОГРАФ І ТЕЛЕБАЧЕННЯ – «ПОЛІФОНІЧНІ» ВИДИ МИСТЕЦТВА (ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ)	96
Хом'якова О.В. ПАРАДИГМАЛЬНИЙ АСПЕКТ РЕАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ МІСІЇ МОВНО- ПЕДАГОГІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ТЕХНІЧНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ.....	103

СОЦІОЛОГІЯ

Танчер В. В. ДИЛЕМИ ТА ОРІЄНТИРИ РОЗВИТКУ СОЦІОЛОГІЧНОЇ ДИСЦИПЛІНИ.....	111
Терпан В. В. СТУДЕНТСТВО ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА СПІЛЬНОТА.....	117
Черепанова Т.В. ВИРТУАЛЬНЫЕ СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.....	123
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	129
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ.....	131
КНИЖКОВА ПОЛІЦЯ	133

CONTENTS

PHILOSOPHY

Levchuk L.T.

ARTISTIC CREATIVITY IN PROBLEM INTERSCIENTIFIC: EXPERIENCE
CONCEPTUAL-CATEGORICAL SOFTWARE..... 7

Onishchenko I.G.

PECULIARITIES OF BUSINESS COMMUNICATIONS BETWEEN PEOPLE OF
DIFFERENT CULTURES 12

CULTURE

Batycho G.I.

IDEOLOGICAL "BATTLES" IN ARTS-CONCERNED PERIODICALS OF THE END
OF 19th – BEGINNING OF 20th CENTURY IN THE CONTEXT OF
INSTITUTIONALIZATION OF THE ARTS AND CULTURE SPACE..... 16

Vytkalov S.V., Kret Z.M.

FIGURES OF REGIONAL THEATRE ARE IN MODERN CULTURAL PRACTICE OF
UKRAINE..... 22

Voevodina L.P.

MUSICAL CONSCIOUSNESS PERSONALITY IN SPANING INFORMATION
CULTURE..... 26

Golovko A.V.

PRESCHOOLS IN SOCIAL EDUCATION IN SOVIET UKRAINE..... 32

Davva V.V.

IDEOLOGICAL FACTORS IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN
NATIONAL CULTURE IN THE 20s. OF THE TWENTIETH CENTURY..... 41

Kodieva O.P.

TYPES OF ART AS AN AESTHETIC AND CULTURAL PROBLEM..... 47

Kudlay V. O.

PUBLISHING BUSINESS OF AUTHOR, ASSISTANT AND EDITOR
AS A COMPONENT OF BOOK CULTURE..... 52

Nikolchenko Y.M. , Nikolchenko T.M.

OF SOURCE ASPECTS OF RESEARCH CHRONICLE SAMUEL VELICHKO..... 59

Orehova S.E.

MAILING ENVELOPE – TOOL DIRECT DIRECT MARKETING-PROJECT..... 66

Ruabukha Y.V

SEPPUKU: ADVERTISING APPEALS AND HISTORY OF TRADITION..... 71

Sabadash J.S., Barma O.A.

LIBRARY AS A RHIZOMORPHIC LABYRINTH OF A HUMAN KNOWLEDGE AND
CONJECTURE (ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL "THE NAME OF THE ROSE" 76

BY U.ECO).....	
Solodilova O.V. HERMENEUTICAL HORIZON OF AESTHETIC EVALUATION IN THE CONTEXT OF CULTURAL KNOWLEDGE.....	81
Ustymenko L. M CULTURAL AND EDUCATIONAL POTENTIAL OF ETHNOGRAPHICAL TOURISM.....	90
Holodynska S.M CINEMATOGRAPH AND TELEVISION - "POLYPHONIC" ARTS (AESTHETIC AND ARTISTIC FEATURES).....	96
Hom'yakova O.V. PARADIGMATIC ASPECT OF REALIZING THE CULTURAL MISSION OF LINGUO-PEDAGOGICAL COMMUNICATION IN UKRAINIAN UNIVERSITIES.....	103

SOCIOLOGY

Tancher V.V. DILEMA AND LANDMARKS OF SOCIOLOGICAL DISCIPLINE.....	111
Terpan V. V. STUDENTS AS A SOCIO-CULTURAL GENERALITY.....	117
Cherepanova T VIRTUAL SOCIAL NETWORKING AS A PHENOMENON OF MODERN CULTURE.....	123
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	129
REQUIREMENTS FOR THE SCIENTIFIC PAPERS FOR PUBLICATION IN THE COLLECTED WORKS.....	131
BOOKSHELF	133

ФІЛОСОФІЯ

УДК 111. 852
Л.Т. Левчук

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК МІЖНАУКОВА ПРОБЛЕМА: ДОСВІД ПОНЯТТЄВО-КАТЕГОРІАЛЬНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ.

У статті художня творчість розглядається як міжнаукова проблема, осмислення якої вимагає об'єднаних зусиль кількох гуманітарних наук, зокрема, філософії, естетики, психології, культурології, етики, мистецтвознавства. В зв'язку з цим, наріжним постає питання про систематизацію поняттєво-категоріального апарату дослідження художньої творчості.

Ключові слова: *художня творчість, міжнаукова проблема, поняттєво-категоріальний апарат.*

Певна зацікавленість теоретичними аспектами проблеми художньої творчості, як відомо, виявляється ще в умовах Античності. Без особливих зусиль в діалогах Платона та «Поетиці» Арістотеля виокремлюються ті фрагменти, які дотичні до площини художньої творчості і демонструють намагання цих філософів виявити специфіку творчого процесу в мистецтві та окреслити той самобутній простір, в якому діє людина, що створює художній твір. Певне уявлення про ставлення до творчості дає і теза Платона про трансформацію «не-буття» в буття в творчому акті, і концептуальне насичення арістотелівської ідеї мімізису. Водночас, усі ці намагання мають строкатий характер і не дозволяють виокремити художню творчість як теоретичну проблему. Значною мірою це обумовлено тим, що за часів Античності надзвичайно звужено розуміється мистецтво, яке ще не розгорнуте у видову систему, і не виокремлена постать митця, а існує лише ремісник – людина, що досконало володіє своєю професією. Трансформація ремісника в майстра, а – пізніше - майстра в митця протягнеться на кілька століть. Це одна з причин того, що феномен художньої творчості не сприйматиметься цілісно, не усвідомлюється у сукупності основних складових. Важливо підкреслити, що означені нами проблеми в тій чи іншій мірі постійно присутні в сучасному дослідницькому просторі. Адже до хрестоматійних досліджень О.Лосєва, ми маємо змогу додати сьогодні ґрунтовні наукові розвідки О.Дубової, О.Оніщенко, Ю.Юхимик та ін.

Зазначимо, що окремі ідеї, які дотичні до феномену художньої творчості, у подальші історичні періоди періодично присутні у напрацюваннях представників практично всіх гуманітарних наук, проте як теоретична проблема художня творчість й до сьогодні, по суті, знаходиться у стані становлення.

Підкреслюючи наявність ідей, дотичних до проблеми художньої творчості, зазначимо, що протягом кількох століть пріоритет у напрацюваннях такого плану мали французька естетика та мистецтвознавство. Певні зрізи проблеми художньої творчості представлені в роботах Гуго Сент-Вікторського, Франсуа д'Обіньяка та Нікола Буало. При цьому, позиція цих теоретиків має чітко виражені «зони перетину», а саме: художня творчість підпорядковується якійсь більш об'ємній проблемі. Найчастіше це проблема видів мистецтва чи аналіз специфіки якогось конкретного виду, зокрема,

театру. У такому контексті естетика і мистецтвознавство збагачуються розумінням специфіки, з одного боку, «створення» твору чи конкретного образу, а з другого, - специфіки «сприймання» та «переживання» сприйнятого. Поступово в теоретичний ужиток - окрім означених - вводяться поняття «правдоподібність», «майстерність» та «емоційність». Вочевидь, найактивніше в певні історичні періоди розроблялася проблема талановитості та геніальності, що – відповідно – впливало на окреслення специфічних рис талановитої чи геніальної особистості. Так, Шефтсбері ототожнює поняття «геній» та «віртуоз», вбачаючи в останньому людину, що досягла в своїй роботі вищого ступеня майстерності. Фактично, використання поняття «віртуоз» повертає нас до часів панування ремісництва, а геніальність, ототожнена з віртуозністю, по суті, принижує генія в якості людини, здатної виявляти найвищий ступінь творчих сил людини і створювати загальнолюдські цінності.

Водночас, не можна не підкреслити інтерес Шефтсбері до морально-етичної природи генія, який, на його думку, є носієм моральності і доброчесності. Згодом, така позиція англійського теоретика виступить об'єктом гострої критики, оскільки виявиться, що геніальність може співіснувати із зовсім іншими людськими якостями. Саме в силу цього, більшість наступників Шефтсбері уникають розгляду морально-етичних аспектів геніальності. Яскравим підтвердженням цього буде позиція Вольтера, який визначив генія як єдність смаку, правил, нового та оригінальності. Підкреслимо, що після Вольтера поняття «нове» буде обов'язковим не лише в процесі осмислення діяльності генія, а й в процесі визначення творчості взагалі. Ознаки геніальності, сформульовані Вольтером, лише підкреслили хиткість теорії і висунули закономірне запитання: чи можна осмислювати природу генія, не визначивши засадничі принципи творчості взагалі і художньої творчості, зокрема?

Паралельно з Вольтером, але на німецькому ґрунті, Йоганном Готшедом – відомим письменником і теоретиком раннього Просвітництва - формується, так би мовити, авторський погляд на природу художньої творчості. У роботі «Досвід критичної поетики для німців» (1730) творчість, з одного боку, проголошується вершиною розумової діяльності людини, а з другого, - саме розум є вершиною творчості. Єдність «творчість – розум» виявляє свій потенціал завдяки: 1. правилам; 2. моралі; 3. чистоті мови; 4. смаку. Наголосимо, що деякі поняття – смак, правило – співпадають у Вольтера та Готшеда. На жаль, в напрацюваннях останнього поза увагою залишиється таке важливе поняття як «нове».

У другій половині ХУІІІ століття принципово інше розуміння творчості знаходимо у швейцарського поета і теоретика мистецтва Йоганна Бодмера, який на перші ролі висуває почуття людини, особливо її здатність до фантазування. Саме фантазія дає поштовх і визначає «шлях» творчого процесу. У Бодмера, по суті, вперше в європейській теорії чітко сформульована така важлива константа художньої творчості як «свобода творчої індивідуальності».

Проблеми творчості, творчої уяви, природи генія не оминає своєю увагою і Кант, визначаючи, що геній це єдність оригінального, новизни, смаку й правил. Кант досить уважно поставився до ремесла – своєрідної запоруки досконалості художнього твору, виокремлюючи при цьому і фактор «витонченості» мистецтва. По суті, Кант повертає в широкий ужиток поняття «витончене», «витончені мистецтва», які були привнесені в теорію наприкінці ХУІ століття братами Каррачі в процесі формування викладацької моделі Болонської академії. Як бачимо, на межі ХУІІІ-ХІХ століть якісь поняття відроджуються, а якісь «подорожують» по теоретичних моделях, закріплюючись в свідомості сучасників того чи іншого теоретика і створюють певні канони підходу до розгляду низки проблем, пов'язаних з художньою творчістю.

Для розширення проблематики, дотичної до площини художньої творчості,

досить плідною виявиться середина XIX століття, коли французький літературознавець Шарль Сент-Б'юв оприлюднить наріжні тези біографічного методу. В площину теоретичного аналізу потраплять найдрібніші деталі біографії митця, його родинне оточення, стиль життя, друзі й вороги, особистісні переживання. Обов'язковим підґрунтям аналізу творчості стануть мемуари, спогади, сповіді, епістолярна спадщина. Поглиблений пізніше патографією П.Мебіуса, яка знайшла яскраве практичне втілення в роботах З.Фрейда, теоретичний блок, пов'язаний з біографізмом чи біографікою (в сучасній гуманістиці іде процес відпрацювання термінології), став потужним засобом дослідження постаті митця та специфіки творчого процесу. Вагоме місце в утвердженні творчо-пошукового характеру біографічного методу – в усіх його сучасних модифікаціях – мають дослідження останніх років, зокрема, О.Валевського, Т.Ємельянової, О.Оніщенко, О.Попович та ін.

Післякантівська теорія – ми маємо на увазі передусім Шеллінга – все більше трансформується у бік підсилення ірраціональних аспектів творчості, свідомо руйнується інтерес до морально-етичних аспектів як стимулів творчої діяльності. Естетика проголошується вищою за етику (О.Уайльд) і естетизація аморалізму починає виступати пояснювальною константою творчого процесу. На певний час пануючими стають ідеї таланту і геніальності як наслідку божевілля (Ч.Ломброзо, П.Карпов), як компенсації моральної чи фізичної травмованості митця (З.Фрейд, А.Адлер), як відбиття загальної «невротичності нашого часу» (К.Хорні). Спроби протиставити естетизму, ніцшеанству чи психоаналізу пояснення геніальності в межах загальної тези щодо суспільно-історичної обумовленості діяльності генія мало що додали до строкатої історико-теоретичної картини. Існування окремих, нехай і плідних ідей, не трансформувало художню творчість в теоретичну проблему.

Підсумовуючи цей стислий огляд історичних традицій осмислення природи художньої творчості, зазначимо, що теоретичний інтерес до цього феномену виявили, передусім, естетика і мистецтвознавство. Пізніше, пріоритет опрацювання особи митця, мотивів і стимулів творчої діяльності, специфіки творчого процесу, виявлення його етапів переходить до психології. Подекуди в процесі аналізу проблем відповідальності митця та усвідомлення його ролі в суспільному житті особливий наголос робиться на морально-етичній сутності творчості. Можна стверджувати, що друге покоління французьких просвітників проблему творчості пов'язувало саме з морально-етичною сферою. Поступово, вже в межах минулого століття, творчість стає об'єктом філософського аналізу, а після оприлюднення «Нарисів з історії нашої культури» (1954) відомого українського культуролога Є.Маланюка, який ототожнив поняття «культура» і «творчість», широке коло питань творчості осмислюється в контексті можливостей культурологічного аналізу [1].

Послідовний дослідницький інтерес проблема художньої творчості починає викликати на порубіжжі 70 – 80 – х років XX століття. Вона досить повільно набуває самостійного характеру, знаходячись в площині проблеми творчості як такої. Цей зв'язок особливо відчутний, коли мова торкається визначення поняття «художня творчість». Воно, як правило, не представлено у довідковій літературі, що обмежується визначенням лише поняття «творчість». При цьому, означене поняття навіть не деталізується за типами творчості: художня, наукова, технічна, творчість винахідника та ін. Оскільки межі статті не дозволяють нам розгорнути означену проблему, наведемо лише два приклади. Так, типовим визначенням поняття «творчість» в умовах 80-х років було наступне: «Творчість – діяльність, що породжує щось якісно нове і відзначена неповторимістю, оригінальністю і суспільно-історичною унікальністю. Творчість специфічна для людини, оскільки завжди передбачає творця – суб'єкта творчої діяльності» [2].

У такому визначенні творчості, на нашу думку, незаперечним є лише поняття «якісно нове», поза яким творчість визначити неможливо. Все інше може бути предметом дискусії, а саме: Чи не треба додати «продуктивна» або «цілеспрямована» до поняття «діяльність»? Як зрозуміти «щось» якісно нове? Чи не доцільніше це «щось» назвати? Чи не забагато близьких за змістом термінів – неповторний, оригінальний, унікальний – для двох коротких речень? Чи можна це визначення вважати «міжнауковим», оскільки його досить важко назвати «чисто» філософським чи психологічним?

Слід констатувати, що проблема визначення поняття «творчість», взагалі, і поняття «художня творчість», зокрема, й до сьогодні залишається відкритою. Авторськими дослідженнями подороджує кілька десятків визначень, кожне з яких занадто легко піддається критиці, а довідкова література, як правило, калькує зразки минулих десятиліть. Спроби ж підійти до визначення творчості з філософських позицій, створивши своєрідну базову модель, поки що проблеми не вирішує. Це, на нашу думку, підтверджує «Філософський енциклопедичний словник», автори якого визначають творчість наступним чином: «Творчість – це продуктивна діяльність за мірками свободи та оновлення, коли зовнішня детермінація людської активності змінюється внутрішньою самовизначеністю» [3].

Складності й суперечності, які існують щодо визначення понять «творчість» та «художня творчість» підсилюються тим фактом, що досить повільно відбувається як прирощення нових понять, так і їх систематизація. Означені складності стосуються не лише дослідження проблеми творчості. Це, власне, загальна ситуація для сучасної філософії, постмодерністський етап розвитку якої «не стикується» з класичним поняттєво-категоріальним апаратом цієї науки. Досить важко «некласична» естетика «прибудовується» до класичних чи посткласичних етапів розвитку естетичного знання. Протиріччя тієї чи іншої науки як такої, безперечно, відчують і конкретні проблеми цих наук. В контекст дослідження проблеми «художньої творчості» останніми роками досить впевнено увійшли поняття «культура», «досвід», «самоаналіз митця», «самовираження», «калокагатія», «симулякр», «персоніфікація», які не мають чіткої прописки в якійсь конкретній гуманітарній науці, а виконують функцію міжнаукових контактів, підсилюючи чи етичний, чи культурологічний, чи психологічний, чи філософсько-естетичний аспекти творчості.

Зрозуміло, що проблема художньої творчості не зводиться лише до визначення чи виявлення потенціалу міжнаукового підходу. Самостійне значення в контексті дослідження художньої творчості має аналіз художніх задатків, здібностей, обдарованості, талановитості та геніальності. Ця низка складних питань хоча і є привілеєм психологічної науки, проте її цілісний аналіз неможливий поза естетикою, етикою і педагогікою, не кажучи вже про можливість долучення медичних знань.

Творчо-пошуковий характер мають сьогодні і питання специфіки творчого процесу, інтерес до яких виявляли такі знані психологи як К.Юнг, Р.Якобсон, Ж.Адамар та ін. Логіка творчого процесу виявляє власну низку понять, серед яких виокремимо «задум», «інкубація», «план», «чернетки», «вибіркове сприймання», «реалізація» та ін.

Надзвичайно плідним й теоретично-перспективним є взаємопроникнення в дослідницькому процесі щодо вивчення художньої творчості двох чи більше важливих, так би мовити, самоцінних проблем, які починають теоретично підсилювати одна одну. Так, ми позитивно оцінюємо той теоретичний досвід, який представлений в публікаціях українського естетика Олени Поліщук, яка досліджує естетико-культурологічний дискурс художнього мислення. Зрозуміло, що художнє мислення виступає як узагальнююча категорія, яка виявляє специфічні аспекти творчості. О.Поліщук

визначає творчість як «особливу діяльність людини, внаслідок якої виникають нові матеріальні та духовні цінності». Водночас, на її думку, творчість є «своєрідним способом самореалізації особистості, завдяки якому здійснюється самопізнання глибин своєї самості, розкриваються й осмислюються горизонти власного духовного життя, відбуваються катарсичні та компенсаторні процеси» [4, с.153]. Наголошуючи на значенні самопізнання в процесі творчості, О.Поліщук підкреслює, по-перше, евристичний потенціал інтуїції, присвячуючи її вивченню спеціальну монографію [5], а по-друге, вводить в широкий теоретичний ужиток поняття «серендіпіті» - випадкову творчу новацію. Робить це дослідниця цілком свідомо з метою «розширення понятійного апарату естетики» [4, с.174]. Саме це важливо підкреслити в контексті теми нашої статті.

Окрім вже означених нами понять, дослідження проблеми художньої творчості активізує таку низку понять як «катарсис», «емпатія», «мотив», «стимул», «уява», «фантазія», «натхнення», «спостережливість» та ін.

Окреслені нами аспекти сучасного підходу до проблем художньої творчості на перший план висувують потенціал міжнаукового підходу, прискіпливу увагу до формування поняттєво-категоріального забезпечення процесу дослідження складових компонентів творчості та систематизацію й оцінку існуючих наукових напрацювань.

Список використаної літератури

1. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури/ Є. Маланюк. – К.: 1954.
2. Советский энциклопедический словарь. – М.: 1983.
3. Філософський енциклопедичний словник. – К.: 2002.
4. Поліщук О. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс /О. Поліщук. – К.: 2007.
5. Поліщук О. Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал /О. Поліщук. – К.: 2010.

Стаття надійшла до редакції 6.08.2012

L.T. Levchuk

ARTISTIC CREATIVITY IN PROBLEM INTERSCIENTIFIC: EXPERIENCE CONCEPTUAL-CATEGORICAL SOFTWARE.

In the article the art creation is considered as interscientific problem the comprehend of which demands the united forces of some humanitarian sciences among their number: philosophy, aesthetics, psychology, theory of culture, etix and theory of art. In connections with this, the main is the question about the systematization of conceptional and categorial apparatus of investigation of art-creation.

Key words: the art creation, interscientific problem, conseptional and categorial apparatus

УДК 111. 852

І.Г.Онщенко

ГЕНДЕРНА ПОЛІТИКА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ: ПОРЯДОК ДЕННИЙ ДЛЯ УКРАЇНИ

Стаття присвячена аналізу прийнятого Європейським Союзом підходу інтеграції гендерних пріоритетів в політиці та завдань, що постають перед Україною у зв'язку з проголошенням курсу на Європейську інтеграцію.

Ключові слова: *Європейський союз, гендерна політика, інтеграція, Україна.*

Гендерна складова є однією з найважливіших засад в Європейському Союзі, тому Україні, яка прагне вступити до європейської сім'ї, прийдеться уважно ставитися до проблеми гендерної рівності.

Термін «гендер» увів до наукового обігу американський вчений Роберт Столлер. У 1963 році під час виступу на конгресі психоаналітиків у Стокгольмі у доповіді про соціостатеву самосвідомість він виклав концепцію щодо розділення понять «біологічного та культурного вивчення статі». Ця пропозиція дала поштовх до формування особливого напрямку у сучасному гуманітарному знанні – гендерних досліджень. Відтоді актуальні соціальні проблеми – демократія, влада, свобода, насилля, самосвідомість, культура визначаються як проблеми, що пов'язані з приналежністю до певної статі.

Демократією прийнято вважати таку форму державного правління при якій джерелом влади є воля більшості громадян, які володіють усією повнотою політичних свобод, що і є гарантією здійснення цієї влади. Що ж до поняття «гендерна демократія», то це система волевиявлення у громадянському суспільстві двох статей – жінок і чоловіків – як рівних у можливостях та правах, що не лише законодавчо закріплені, а й реально забезпечені у політико-правових принципах та в діяльності державних структур. Тобто мова йде не про перевагу якоїсь статі, а про необхідність створення рівних можливостей для реалізації людських потреб. Відтак у європейській традиції останніх десятиліть прийнято обов'язково використовувати гендерний підхід до розв'язання суспільних завдань та аналізу політики. Гендерна рівність є однією з ознак правової держави.

ООН розглядає гендерне питання як один з пріоритетів розвитку людства. Про це свідчить і запровадження до «Індексу розвитку людства» двох гендерних індикаторів – гендерного індексу розвитку та ступіня гендерної довіри. В країнах Європейського Союзу останнім часом відбувся певний прогрес щодо усунення на законодавчому рівні гендерної нерівності. В 1996 році Європейська Комісія запровадила новий підхід інтеграції гендерних пріоритетів в політику – жіночі і чоловічі потреби, турботи, сподівання й хвилювання мають бути враховані у реалізації політики. Поряд із структурами Європейського Союзу гендерними проблемами займаються інститути Ради Європи та Організації з безпеки та співробітництва в Європі.

Ігнорування гендерних аспектів призводить до розбалансованості соціальних відносин в суспільстві, а гендерна нерівність є проявом соціально-економічної диференціації населення. Європейська Комісія інтегрувала принцип гендерної рівності у стратегії, які передбачають зменшення рівня жіночого та чоловічого безробіття, скорочення сегрегації на ринку праці, рівну оплату праці. Окреме місце посідає узгодження між роботою та сімейним життям жінок та чоловіків, зокрема, шляхом створення відповідних служб які опікуються дітьми та утриманнями. Окремо

передбачено політику реінтеграції жінок, котрі повертаються до роботи після народження дитини. [3,с.44]

Основними принципами законодавчого урегулювання гендерної рівності Європейського Союзу є – заборона дискримінації за статевою ознакою; особливі заходи, що сприяють фактичному досягненню рівності жінок та чоловіків; призначення компенсацій та санкцій за порушенні права; запровадження відповідних інституційних механізмів захисту – омбудсмена та колегіальних органів установлених прав, уповноважених здійснювати контроль за виконанням гендерної рівності.

Гендерна політика – це комплексна цілеспрямована діяльність держави, міжнародних та недержавних організацій щодо інтегрування гендерного підходу для ліквідації в суспільстві усіх форм дискримінації за ознакою статі. Вона є не окремим напрямом державної політики, а інтегруючим компонентом усіх складових політики держави, що враховує її вплив на представників різної статі.

В країнах Європи використовуються різні підходи для досягнення гендерної рівності у політиці – законодавче регулювання, запровадження інституту омбудсмена з рівних прав і можливостей жінок та чоловіків, створення відповідних органів із забезпечення гендерної рівності у парламентах, діяльність громадських організацій тощо. Найпоширенішим способом забезпечення рівних прав обох статей є створення системи законодавчої бази та запровадження механізмів її дотримання. У конституціях європейських країн гарантовано рівні можливості у висуванні кандидатур на виборах до органів державної влади та місцевого самоврядування, гарантоване представництво жінок в усіх органах влади.

У Норвегії, Швеції, Фінляндії, Литві, Німеччині, Словенії запроваджено посади омбудсмена з рівних прав і можливостей для правового захисту та контролю за виконанням гендерних законів. Це свідчить про те, що країни, які віддані демократичним традиціям, розуміють, що позитивні зміни у сфері гендерних перетворень швидше відбуваються, коли існує спеціальна інституція, яка відповідає за здійснення контролю цього процесу. Діяльність відповідних інституцій ґрунтується на принципах законності та неупередженості. Вони забезпечують закріплення у правових актах рівних прав чоловіків та жінок, розробляють та здійснюють спеціальні програми, надають підтримку громадським організаціям, які переймаються проблемами гендерної політики.

У багатьох європейських парламентах створено відповідні парламентські органи із забезпечення гендерної рівності. Наприклад, у Національній асамблеї Словенії працює Комісія з проведення політики в інтересах жінок, в Естонії – Асоціація жінок-депутатів різних політичних партій, яка координує гендерні питання, у Бельгії – Консультативний комітет з питань рівних можливостей у верхній палаті Федерального парламенту, у Франції – в двох палатах парламенту – парламентські делегації з питань прав жінок і рівних можливостей жінок та чоловіків.

Цікавим є підхід до вирішення гендерних питань у Швеції, де діє так званий метод трьох Р: репрезентація, ресурси, реальність. Завдання репрезентації передбачає, що необхідно підрахувати всіх людей: персонал, керівництво, клієнтів, постачальників, користувачів і всіх зацікавлених для з'ясування загальної кількості чоловіків і жінок у всіх категоріях, тобто скільки чоловіків і скільки жінок перебуває у керівництві, скільки працює з клієнтами і т.п. Крім того, необхідно з'ясувати як розподілено ресурси (фінансові, часові, інформаційні, людські) між чоловіками та жінками. І, нарешті, слід реально знати чому репрезентація і розподіл ресурсів нерівні серед жінок та чоловіків. Такий комплексний аналіз проблеми дозволяє вирішувати її системно.

Цікавим є досвід впровадження гендерної рівності в Австрії. На урядовому рівні існують міжміністерські робочі групи – з гендерної рівності та гендерного

інтегрування. Робоча група з гендерної рівності виробляє пропозиції з усіх питань рівноправного ставлення та просування жінок на державній службі. Робоча група з гендерного інтегрування розробляє стратегії та методи реалізації концепції гендерної рівності в рамках міністерств і на політичному рівні.[1,с.6] Відповідно у кожному міністерстві призначається комісар з рівного ставлення. Ці комісари надають консультації державним службовцям і здійснюють моніторинг всіх видів гендерної дискримінації.

Отже уряди різних країн проводять політику гендерної рівності по-різному, виходячи з власних соціальних, культурних, економічних та політичних особливостей. Аналіз ситуації в європейських країнах показує, що гендерні відмінності в оплаті праці, все ще спостерігаються в усіх країнах – членах Європейського Союзу і потребують уважного вивчення. Тому інститути Європейського Союзу постійно тримають у полі своєї уваги стан гендерної рівності в Європі.

Принцип гендерної рівності закріплений і у Конституції України. Статті 3, 21, 23, 24 Конституції проголошують рівність чоловіків та жінок в усіх сферах життя. Безпосередньо подоланню дискримінації торкається ст.24, яка наголошує, що рівність прав жінок і чоловіків забезпечується: наданням жінкам рівних з чоловіками можливостей у громадсько-політичній та культурній діяльності, у здобутті освіти та професійній підготовці, у праці та винагороді за неї, тощо [2, с.8]

Сучасна державна політика України спрямована на досягнення рівності жінок і чоловіків у суспільстві, на подолання всіх форм дискримінації за статевими ознаками, на створення соціальних та економічних передумов для більш повної реалізації жіночих і чоловічих потреб в усіх сферах життя, починаючи з сімейного і закінчуючи політичним та державним управлінням. В Україні на державному рівні проведено гендерний аналіз українського суспільства, Верховною Радою України прийнято Закон України «Про забезпечення рівних прав та можливостей жінок та чоловіків», розпочато роботу з експертизи українського законодавства на предмет гендерної рівності, відбуваються спроби впровадження гендерного компоненту у бізнес, науку та освіту.

Україною ратифіковано низку міжнародних документів щодо подолання дискримінації жінок. Проте, на жаль, у національних наукових дослідженнях з гендерної проблематики, поняття «гендер» частіше вживається у розумінні «стать». Гендерні питання піднімаються політичними партіями суто у прагматичних передвиборчих інтересах, носять загалом декларативний характер. Ані держава, ані політичні партії не займаються виробленням механізму реалізації виправлення гендерної ситуації в країні, бо рівень розуміння зв'язку між гендерними питаннями та політикою все ще знаходиться на початковій стадії – констатації існування гендерної дискримінації.

Особливо необхідно зазначити, що в Україні участь жінок у процесах прийняття управлінських рішень є мінімальною. Це обумовлено існуючими в країні гендерними стереотипами про другорядність ролі жінки в громадсько-політичному житті. Відповідне ставлення до жінок неоднаразово демонстрували й найвищі посадовці в українському політикумі. Маючи однаковий з чоловіками рівень професійної підготовки, досвід роботи, жінки часто змушені зупинитися у процесі кар'єрного зростання або на рівні виконавців, або в кращому випадку на рівні заступників керівників.

За даними Держкомстату, в системі державної служби жінки все ще переважають на посадах нижчого рівня, які не потребують високої кваліфікації і не передбачають значної відповідальності. Серед загальної кількості державних службовців понад половину посад обіймають жінки, але з просуванням по службі їх питома вага зменшується, становлячи біля 8% у так званій першій посадовій категорії

керівників. Звичайно, не можна не враховувати й фактор часу, або так званого подвійного робочого дня, коли жінки змушені поєднувати професійну діяльність із виконанням звичайних домашніх обов'язків. [4,с.171] Соціально-економічні труднощі також стоять на заваді рівноправності й потребують нових підходів до здійснення політики гендерної рівності.

Отже, ситуація в сьогоднішній Україні потребує реалізації послідовної державної гендерної політики, системної співпраці з цього питання органів державного управління, наукових установ, засобів масової інформації та громадських організацій. Дотримання гендерних стандартів є не тільки індексом рівності та демократії в суспільстві, а й обов'язковою вимогою Європейського співтовариства щодо вступу до ЄС.

Список використаної літератури

1. Бертольд М. Гендерна політика і гендерна рівність в Австрії // Матеріали круглого столу «Австрія – Україна: гендерна рівність» - К., 2007.
2. Конституція України. К., 2012
3. Поглиблення інтеграції між Україною та ЄС: економічний та гендерний аспекти співпраці. Матеріали конференції. К., 2008.
4. Соціальна безпека: теорія та українська практика: Монографія/ Гнибіденко І. та ін. – К.: КНЕУ, 2006. – 292с.

Стаття надійшла до редакції 5.09.2012р

I.G.Onishchenko

PECULIARITIES OF BUSINESS COMMUNICATIONS BETWEEN PEOPLE OF DIFFERENT CULTURES

The article is devoted to the European Union adopted approach of integration gender priorities into politics and objectives that must be resolved in Ukraine in connection with the proclamation of the course of European integration.

Key words: *European Union, gender policy, integration, Ukraine.*

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 070.489:7«189/1910»

Г.І. Батичко

ІДЕОЛОГІЧНІ «БАТАЛІЇ» НА ШПАЛЬТАХ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕРІОДИКИ К. ХІХ-ПОЧ.ХХ СТ. В КОНТЕКСТІ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

На основі моніторингу мистецької періодики межі ХІХ-ХХ ст. розкриваються особливості трансформації культурного простору в умовах перехідності. Обґрунтовується закономірність полемічного дискурсу обговорення питань сутності і призначення художньої творчості з позицій становлення стилю модерн. Мистецька періодика тлумачиться як суттєвий соціокультурний чинник, що сприяє налагодженню комунікативних стосунків між митцем і публікою шляхом окреслення естетичних платформ та сутності діяльності численних творчих об'єднань к. ХІХ-поч.ХХ ст.

Ключові слова: мистецький журнал, трансформація культурного простору, стиль модерн, полемічність, естетична платформа, творчі об'єднання.

Європейська художня культура межі ХІХ-ХХ століть розвивається під знаком формування нового типу свідомості і нового типу комунікативних відносин між митцем і публікою. Прагнення створити мистецтво синтетичного типу, що принципово відрізняється від академічного пафосом культуротворення, надає при зовнішній строкатості відчуття внутрішньої єдності художньо-культурному процесу як суспільно-естетичному рухові, що отримав назву модерн.

Модерн (Modern Style, Art Nouveau, Jugendstil, Stile Liberty) ставив перед собою важливе завдання – створення нового мистецького середовища на противагу недосконалій дійсності. На думку дослідника літературної творчості цієї доби У. Персі «воля до оновлення», що пронизує епоху «стала тією іскрою, з якої зайнялося полум'я модерну» [9, с.4].

Головним завданням стилю стає втеча від штучного, недосконалого, потворного в інший світ, створений митцем в результаті нового опанування зовнішнього середовища, спрямованого на подолання межі між зовнішнім та внутрішнім (інтер'єром житла). Реалізація проголошеного завдання потребувала радикальних дій спрямованих на пошук нового художнього ымпульсу на противагу консерватизму і еkleктиці. Джерелом натхнення повинні були стати природні форми, які варто уважно і ґрунтовно вивчати, ідеалу ж в створенні великого стилю можна досягти лише подолавши еkleктичну роздрібленість між елітарним та утилітарним.

Вирішення проголошених теоретиком стилю Хенрі ван де Вельде завдань потребувало колективних зусиль молодих універсальних митців. Саме цим і обумовлена поява безлічі художньо-ремісничих утворень, діяльність яких започатковує новий рівень естетизму художньої творчості: «Виставкове товариство мистецтв і ремесел» (1888) в Англії, «Об'єднані художньо-ремісницькі майстерні» (1897) та «Німецькі майстерні художніх ремесел» (1899) в Німеччині, «Віденські майстерні» (1903) в Австрії, «Світ мистецтва» (1890) в Росії.

Нове відношення до сутності художньої творчості, пафос творення, тлумачення художника як деміурга,- все це вимагало ознайомлення публіки з основними засадами модерного мистецтва шляхом обґрунтування філософсько-естетичних концепцій. Не випадково, саме на межі XIX-XX століть виникає мистецький журнал, принципово нове суспільне явище, призначення якого – активна форма презентації естетичної і художньої інформації. Найвпливовішими часописами к. XIX століття стають ті, що виникають в 90-тих роках XIX ст. як своєрідна платформа для функціонування творчих угруповань та об'єднань («Revue blanche» (1891, Париж), «Jugend» (1896, Мюнхен), «Ver Sacrum» (1898, Відень), «Мир искусства» (1898/99, Петербург), або спрямовують свою діяльність на популяризацію новітніх мистецьких пошуків в суспільстві («The Studio» (1893, Лондон), «The Yellow Book» (1894, Лондон), «Deutsche Kunst und Dekoration» (1897, Дармштадт)). Активність, полемічність (а інколи і епатажність), з одного боку, зв'язок з повсякденним життям (огляд художніх заходів, практичне втілення новітніх мистецьких форм у вигляді проектів), з іншого, сприяли підвищенню суспільної ролі мистецьких журналів, що у свою чергу поширювало географічно і ідеологічно вплив стилю модерн, який набуває інтернаціонального масштабу вже на початку XX століття.

Закономірно, що мистецькі журнали завжди приваблювали дослідників як важливе джерело вивчення європейської художньої практики межі XIX-XX ст.. Одним з найбільш ґрунтовних мистецтвознавчих досліджень означеного типу є монографія Д.Сарабьянова «Стиль модерн» (1989) [10]. Європейська та російська мистецька періодика, як джерело вивчення стилю модерн, активно використовується зарубіжними дослідниками ще з 80-х років XX століття (монографії «"Zolotoe Runo" and Russian Modernism: 1905-1910» (1986) американського вченого W. Richardson'a, та «Jugendstil» (1982) польського дослідника M. Wallis'a). Саме останнє з досліджень містить вичерпний перелік європейських та американських мистецьких періодичних видань межі століть. Переклад цієї монографії російською мовою і видання в 2006 році сприяло популяризації означеної проблематики [3]. Важливі концептуальні положення щодо розуміння типологічних ознак стилю модерн містить монографія італійського дослідника У.Персі «Модерн і слово», що побачила світ у перекладі в 2007 році [9].

Проблема ролі і сутності мистецьких видань як соціокультурного явища стала предметом самостійного наукового дослідження порівняно нещодавно. Цінним надбанням в цій галузі є дисертація О.Каверіної «Художественный журнал как эстетический феномен (Россия. конец XIX - начало XX веков)»(2000) [5]. Вивченню окремих мистецьких видань, як платформ для естетичних суперечок, присвячена наукова розвідка А.Асташкіна (2009) [1].

У вітчизняній науковій літературі окреслена проблема в культурологічному дискурсі ще не набула необхідного висвітлення. Водночас, наявність досліджень із суміжних галузей (журналістика, філологія, книгознавство) [6,7] є важливим чинником для спроби системного висвітлення ролі і значення мистецької періодики як чинника, що істотно впливає на динаміку структурування культуротворчих сил на європейському та вітчизняному ґрунті, що і стало **метою** даної розвідки.

Історія мистецьких видань, як нового соціокультурного явища, розпочинається утворенням «Century Guild» («Гільдії століття», Англія 1882 р.), друкованим органом якої стає журнал «Hobby horse» («Коник»). Члени гільдії вбачали своє призначення у привнесенні художнього смаку в ремісництво, що дозволило б підняти ужиткове мистецтво над утилітарністю. Новий підхід до творчості і маркетингові завдання (встановлення контактів з потенційними замовниками) стають важливими чинниками розвитку періодичного видання. Якість поліграфії, вишуканість оформлення, цілісність завдяки залученню до створення однодумців-майстрів,- ось ті ознаки, що стануть

орієнтирами для подальших мистецьких видань. Протягом десятиліття виникає попит на схожі видання, що призводить до «журнального буму».

Своєрідним рупором та майданчиком для експериментів в галузі художньої графіки представників мистецького французького угруповання Набі (*Nabis від євр. «пророк»*) стає журнал «La Revue Blanche», видання якого в Парижі здійснюють починаючи з 1891 року брати Натансон. Розвиток журналу розцінювався як альтернатива «Mercure de France», що був естетичною платформою символістів. Через рік після виходу французького журналу, в Бельгії з'являється «Van Nu en Straks», літературно-культурний журнал, перше число якого вийшло в 1893 році з обкладинкою Хенрі ван де Вельде, ідеолога стилю модерн, що входив до художнього угруповання «Група двадцяти», а згодом прославився і як один з засновників Німецького Веркбунду (1907). Не випадково, що навколо журналу згуртувалися передові письменники і художники, які сповідували тезу «мистецтво заради мистецтва». Отже мистецька періодика у Франції та Бельгії стає чинником гуртування модернових мистецьких сил та пропагування естетичних засад стилю Art Nouveau.

В 1893 році – в Англії починається видання славетного «The studio», що згодом набув слави ікони поліграфічного стилю завдяки діяльності видатного графіка модерну — Обрі Бьордслі. Залучення Обрі Бьордслі до оформлення наступного англійського художнього видання («The Yellow Book») поступово формує своєрідність англійського тлумачення мистецького видання як розкішного альбому, головне призначення якого виховання вишуканого смаку публіки та ознайомлення з новинами в галузі поліграфії і фотографії.

На противагу такому тлумаченню мистецького журналу німецькі видання виконують дещо іншу функцію. Історія німецького модерну, а точніше Jugendstil починається з організації в 1892 році мюнхенського «Відділення» (Sezession). Пропагування діяльності художників означеного угруповання здійснював журнал «Jugend» (Молодість), ілюстрований сатиричний суспільно-політичний тижневик, від якого і пішла назва всього німецького модерну - Jugendstil. Програму і місію журналу було задекларовано в першому числі журналу. «Ми бажаємо обговорювати та ілюструвати все, що цікаво, що спряє підйому духу... і що є дійсно художнім. Отже - вперед з новими силами і нехай «Jugend» стане вашим прапором!» [11]. Редактори журналу тримали баланс між публіцистикою та гумором, розважальними матеріалами і дидактичними, що сприяло комерційному успіху журналу з одного боку, а з іншого згуртувало мистецько-художні сили не тільки Німеччини, а і інших країн: співпраця з журналом російських художників К. Сомова та Л. Бакста, запрошення Х. Ван де Вельде з Бельгії и Й. Ольбрих з Австрії. Завдяки активній діяльності видання Мюнхен згодом набув слави «Афін модернізму», а російські видання «Мир искусства» та «Золотое руно» будуть мати зразок журналу за орієнтир успішного видавничого проекту.

Аналізоване видання було щільно пов'язане і з одним з найбільш значущих в історії модерну об'єднань художників та архітекторів – Дармштадтською колонією художників, заснованою герцогом Гессенським і очолюваною Ольбрихом. «Характерною особливістю ситуації, що склалася в цей час у Німеччині, було те, що розвиток нових тенденцій мистецтва і та архітектури відбувався порівняно рівномірно по всій території країни. Більшість з крупних міст або мали майстрів стилю модерн, або запрошували таких з зовні» [4, с.45] Міста та землі обмінювалися досвідом, ідеями, акумуляцію яких було здійснено в 1907 році шляхом створення «Веркбунду», об'єднання художників, дизайнерів та архітекторів задля створення нового прогресивного стилю на основі синтезу європейських напрацювань, що повинно було позитивно позначитися на естетичних якостях товарів німецької промисловості.

Унікального значення серед мистецьких видань к.ХІХ ст. набуває журнал віденських сецесіоністів –«*Ver Sacrum*» (Весна священна). Назва журналу глибоко символічна, оскільки походить від римського ритуалу посвяти юнаків. У даному випадку молоде покоління проголошувало себе рятівниками культури від власних батьків. Окреслюючи завдання молодого покоління в умовах трансформації стилю, Х.Ван де Вельде писав в 1894 році «...художники, яких всі до цього вважали «декадентами», перетворилися на бійців, що кинулися в потік нової багатообіцяючої релігії» [11].

Ситуація Австро-Угорщини значно відрізнялась від інших європейських країн, оскільки поліетнічність та економічна відсталість створювали перешкоди на шляху впровадження нового стилю. Водночас, архітектурні стилі попередніх часів не сприймалися і як предмет національної гордості. В цій ситуації пошуки нового стилю у мистецтві асоціюються з ствердженням національної самобутності та розцінюються як засіб національного самовизначення. Схильність до рефлексії стала основою для того, щоб Відень напередодні Першої світової став осередком філософської та психологічної думки. Високоінтелектуальне підґрунтя позначилося і на тлумаченні мистецького видання, яке набуває яскраво полемічного характеру. Саме на шпальтах мистецького видання починаються запеклі дискусії щодо шляхів розвитку мистецтва, сутності архітектурного стилю, особливостей співвідношення мистецтва і ремісництва, сутності і шляхів підготовки мистецьких кадрів. Здебільшого цьому сприяли публікації Г.Земпера та Х.Ван де Вельде. Важливою подією, що зазначила інституалізацію культуротворчих сил, стало створення «Об'єднання художників Австрії», що остаточно закріпило розрив між старим (батьківським традиціоналізмом) і новим (молодіжним) сприйняттям мистецтва.

Мета нового товариства – подолання перешкод на шляху виставкової діяльності та пропаганда нового мистецтва. На чолі з досвідченим художником Рудольфом Альтом починається діяльність гурту, що складався з 19 осіб. Через три роки кількість учасників подвоюється, завдяки активній діяльності літературного органу товариства, яким і став журнал –«*Ver Sacrum*», в якому побачили світ статті М.Буркхарда та Г.Бара, що виклонали роль маніфестів нового мистецтва. Зокрема декларації стосувалися сутності об'єднання (агітаційний союз), призначення мистецтва (загальне надбання), в ній містилися заклики до митців які повинні були рухатися прямо «посеред життя» [11]. Модерн повинен був стати стилем життя нового суспільства, що трансформується під цього впливом, створити навколо людини просторове предметне середовище, втілити духовний зміст епохи за допомогою синтезу мистецтв, використання нових матеріалів, нетрадиційних форм. Закономірно, що для експонування нових творів необхідним стає і формування нового мистецького середовища. В 1898-1899 р. І. Ольбрих вибудував у центрі Відня новий виставковий будинок Сецесіону, який вразив віденців своїм незвичайним виглядом. На фасаді будинку, над входом золотими буквами написані слова: «Кожному часу - своє мистецтво, кожному мистецтву - своя воля» («*Der Zeit Ihre Kunst - Der Kunst Ihre Freiheit*»).

Плюралістичність пошуків, наявність яскравих колоритних особистостей (Г.Клімт), величезна увага до художньої освіти (школа О.Вагнера), довільне поєднання ознак різних стилів і епох, - ось ті ознаки, що створили специфічний Віденський стиль як регіональний варіант мистецтва модерну. Неабияка роль в цьому процесі належала журналу «*Ver Sacrum*», на шпальтах якого постійно відстоювалися позиції нового мистецтва. Саме тут сформувалася специфічна форма мистецького видання, в основі якої реалізація можливостей як «горизонтального» діалогу в колі професіоналів, так і «вертикального», коли журнал стає посередником між інтелектуальною елітою та

публікою [5, с.7]. .

Ця тенденція отримала зовсім інше тлумачення на російському ґрунті. Так, російська публіка була вже підготовленою для енциклопедичності видань, смак був вихований так званими «товстими журналами». Водночас, настанова на мистецьке втілення нових естетичних засад вимагала нового тлумачення періодичного видання - Спираючись на європейський досвід, російські митці зробили особливий тип видання-журнал-маніфест, («Мир искусства»), призначення якого в активній розробці нового стилю, отже й протистоянні всім іншим проявам. Звідси і полемічність викладу, про яку йшлося в попередніх публікаціях автора, де зокрема було обґрунтовано, що означений журнал мав доволі важливий вплив на формування смаку публіки [2]. Полемічність позначилася не тільки стосовно попередників, зокрема представників Товариства пересувних виставок, полемічність внутрішня між художниками і літераторами привела до вичерпаності місії видання в 1904 році. Натомість його місце заступила ціла низка мистецьких видань «Весь» (1904), «Золотое руно»(1906), «Аполлон» (1909). Всі вони успадкували від попередника полемічність та елітарність. Так, в першому числі журналу «Аполлон» зазначається: «В самом заглавии – избранный нами путь. Аполлон не как классицизм, а устремление к новой правде, глубоко познавательному и стройному творчеству, от разрозненных опытов- к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов – к прекрасной форме, к животворящей мечте» [8, с3]. Бойовим завданням журналу редактор вважав «во имя будущего не обходимо ограждать куль турное наследие» [8, с.5]. На жаль, не зовсім зрозуміло від кого необхідно було боронити це надбання.

Аналіз публікацій в російськомовних мистецьких виданнях дозволив виявити і доволі цікавий момент. Так, не зважаючи на революційний пафос щодо створення нового стилю, мистецькі журнали стають і майданчиком для висловлення думок щодо сутності і майбутнього українського мистецтва. Виступи на шпальтах російськомовних видань вітчизняних мистецтвознавців дозволяв подолати перешкоду для обговорення вітчизняних мистецьких проблем, що сформувалася відповідно до цензурних утисків межі століть. Отже і обговорення «української проблеми» на основі висвітлення сутності художнього процесу «переважно в російських часописах, таких як «Мир искусства», «Искусство и художественная промышленность», «Аполлон»», - слушно зауважує дослідник історії художньої критики М. Косолапов [7, с.145].

Послаблення цензурних утисків після революції 1905 року створило принципово іншу соціокультурну ситуацію, що призвело до появи цілої низки літературних та мистецьких видань на території сучасної України. У Києві поживило свою роботу видавництво «Вік», відкрилося багато нових видавництв, таких, як «Ранок», видавництва Череповського, Київської «Просвіти». Від кінця 1905 до кінця 1906 р. в Україні, за даними І. Клименко, виходило близько 40 україномовних часописів різного типу. На початок 1906 р. вже працювало 17 українських видавництв, 13 з яких знаходились у Києві [7, с.6]. На жаль, означене становище не було стабільним і залежало від багатьох чинників. Видання здійснювалось за кошти меценатів, саме тому згодом обсяги скоротилися. Водночас, важливими літературними та мистецькими виданнями цього часу залишаються часописи «Літературно-Науковий Вістник» (Львів–Київ–Львів, 1898–1932), «Дніпрові хвилі» (Катеринослав, 1910–1914), «Сяйво» (Київ, 1913–1914), «Рідний Край» (Полтава-Київ-Гадяч, 1906–1916). У Києві продовжується і видавництво російськомовних журналів мистецького спрямування, як то «В мире искусств» (1907–1910), «Искусство и печатное дело» (1909–1910), «Искусство: живопись, графика, художественная печать»(1911–1912), «Искусство в Южной России» (1913–1914), аналізу яких буде присвячена наступна наукова розвідка.

Проведений аналіз мистецьких видань свідчить про те, що вони прагнули відобразити строкатість художнього процесу і здебільшого віддзеркалювали позицію того чи іншого художнього об'єднання або течії. Водночас, всі ці мистецькі видання поєднував пафос створення нового, корисного та життєздатного. Саме тому, мистецьке видання межі XIX-XX століття стає в масштабах Європи важливим чинником структурування культуротворчих сил опозиційного спрямування. Поєднання їх під гаслами інтернаціонального універсального стилю (модерн) сприяло інтеграційним процесам, отже і формуванню європейської культурної єдності.

Список використаної літератури

1. Асташкин А.Г. Журнал «Мир искусства» как «поле битвы» художественных манифестов / А.Г. Асташкин // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып.37. – С. 10–13.
2. Батичко Г. І. Мистецькі видання к.ХІХ-поч.ХХ ст. в архітектоніці вітчизняного культурного простору / Г.І.Батичко // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. – Маріуполь, 2011. – Вип. 2. – С.40-45.
3. Валлис М. Югендстиль/М.Валлис [пер. с нем. А.М.Иринина]. – М. 2006.- 200 с.
4. Горюнов В. Архитектура эпохи модерна: концепции, направления, мастера: монография / В.С.Горюнов, М.П.Тубли. – Санкт-Петербург: Стройиздат, С.-Петербургское отд-ние, 1992 – 359 с.
5. Каверина Е. Художественный журнал как эстетический феномен (Россия. конец XIX - начало XX веков): Автореферат дис.. канд филос.наук, 09.00.04 – эстетика. – Санкт-Петербург, 2000. – 20 с.
6. Клименко І. Архіви українських часописів кінця ХІХ –початку ХХ ст.в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського як джерело з історії редакційно-видавничої діяльності: автореф. Дис.. кан іст наук, Спеціальність 07.00.08 – книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство. – К., 2003. – 16 с.
7. Криволапов М. Витоки формування і розвитку української художньої критики / М.О.Криволапов// Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 17, т.1. – Рівне, 2011. – С.141-148
8. Маковский С. К. От редактора /С.К. Маковский// Аполлон. – 1909. – №1. – С.3-10
9. Перси У. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / Уго Перси; [Пер. с итал. Яны Токаревой; под общ. ред. Андрея Полонского]. — М.: Аграф, 2007. — 224 с
10. Сарабьянов Д. Л. Стиль модерн: монография / Д.В.Сарабьянов. – М.:Искусство, 1989. – 296 с.
11. <http://www.kunsthawswien.com>

Стаття надійшла до редакції 6.10.2012

G.I.Batychko

IDEOLOGICAL “BATTLES” IN ARTS-CONCERNED PERIODICALS OF THE END OF 19th – BEGINNING OF 20th CENTURY IN THE CONTEXT OF INSTITUTIONALIZATION OF THE ARTS AND CULTURE SPACE

Based on the monitoring of national art periodicals of the 19th-20th centuries the features of the cultural space transformation in terms of transitivity are showed. The pattern of polemical discourse discussion on the nature and purpose of art from the point of the modernist style formation is substantiated. The art periodicals are interpreted as a significant socio-cultural factor that helps to establish communicative relationship between artist and

audience by outlining the aesthetic platforms and nature of numerous art associations of the end of 19th – beginning of 20th centuries.

Key words: *art periodical, cultural space transformation, modernist style, polemical, aesthetic platform, art associations.*

УДК 78.1 (477)

С.В. Виткалов, З.М. Крет

ПОСТАТІ РЕГІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ

Здійснено спробу дати характеристику актрисі Рівненського Академічного музично-драматичного театру та режисеру народного театру міського Палацу культури Аммалії Матвіївні Гаврюшенко, яким вона керує 44 роки.

Ключові слова: *аматорський театр, дозвілля, регіональна культура.*

Важливе значення у житті людини, а надто молодій, має її творча самореалізація, якої сьогодні часто бракує у сфері професійної (виробничої) діяльності. Тому час від часу вона змушена шукати заняття, де ці можливості надаються. І в цьому зв'язку дозвілля і є саме такою сферою.

Тож не викликає заперечень той факт, що клубні форми роботи в широкому їх розумінні та контексті вітчизняного й зарубіжного досвіду й надалі матимуть тенденцію до збереження, адже одвічно закладене у людині бажання щось робити самому залишається актуальним і в новому тисячолітті, а суспільно-політичні негаразди, об'єктивно зростаючий культурний рівень, і в той же час підвищена самотність особи у цьому світі, викликана загальновідомими чинниками, лише загострюють ситуацію творчої самореалізації особистості.

Під терміном «художня самодіяльність» мається на увазі спеціально організований художньо-творчий та виховний процес, мета якого – досягти відповідного художнього (культурного) продукту, виховуючи певним чином у відповідному напрямі його учасників. Тоді як аматорство – це художня діяльність, що розгортається *поза межами спеціально створених установ* культури (клубних чи – ширше, культурно-освітніх закладів), *без спеціально підготовлених керівників, методистів* тощо. Принаймні саме так тлумачилися ці терміни в радянській політичній системі. Достатньо переглянути, у підтвердження, праці російських (Є.Смирної, А.Каргіна, Ю.Закшевера, Ю.Соколовського та ін.) [1] чи українських (Ф.Прокоф'єв, О.Сасихова, С.Піналова) дослідників [2]. Та й мета радянської політичної системи, як відомо, полягала в якомога ширшому охопленні своїм впливом, зокрема й у сфері вільного часу, населення.

Сьогодні ці терміни (як і, на жаль, майже вся термінологія сфери культури), часто вживаються як синоніми (породжуючи низку теоретико-прикладних проблем), хоча помітна тенденція до усунення поняття «художня самодіяльність» із культурного обігу взагалі, що не є коректним. Адже чимала частка художнього продукту, що виробляється у сфері дозвілля, й надалі виробляється в умовах художніх гуртків, під керівництвом художніх керівників чи методистів. І цьому передують попередньо організована система здобуття спеціальних навичок під керівництвом педагога. Та й клубна мережа сьогодні, у порівнянні з 1991 роком, загалом по Україні скоротилася лише на 10 %. І факт перейменування колишнього клубу на народний будинок чи

установу для реалізації громадських ініціатив по суті не змінює його дозвілєвої сутності.

Утім, яку б назву не використовували для означення художньої діяльності людей у вільний час, вона є ефективною вже сама по собі, оскільки не лише певним чином структурує (організовує) вільний час цих людей, але й культурно насичує їх духовний простір, адже знайомить із світовим культурним надбанням.

У цьому зв'язку справу, яку вже кілька десятків років організовує Атталія Матвіївна Гаврюшенко, можна повною мірою віднести до подвижництва, адже через Народний молодіжний театр Міського Палацу культури «Текстильник», очолюваний нею, пройшло чимало молодих людей, які саме через цей театр зрозуміли не лише сутність театрального мистецтва загалом, але й долучилися до справжніх культурних цінностей, зробили цікавим своє дозвілля тощо і з цим надбанням пішли по життю, створюючи навколо себе потужне культурне середовище, в якому цінується духовність. Адже, як стверджував класик: якщо оволодіти мистецтвом спілкування і зустріти подібну до себе душу, то людина може бути не лише щасливою, але й найщасливішою.

Однак, жоден класик чи будь-хто у цьому складному, сучасному, перенасиченому культурними благами (часто сумнівної якості), світі не довів, що придбавши, приміром, нерухомість чи купивши найкращий або найдорожчий автомобіль, - людина стає найщасливішою.

У цьому зв'язку Рівненщина може пишатися такими подвижниками: є їх чимало у сфері декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва, що роблять іншим наш побут та художньо прикрашають Волинський край; є вони у сфері духовної музики, відродивши практику церковного хорового співу і розширивши межі його функціонування, вивівши його на концертну естраду і, беззаперечно, є вони в театрі – надзвичайно важливому чиннику духовного поступу будь-яких часів і народів.

Сфера їх творчої самореалізації в сьогоденні достатньо широка: це - і «Театр на Боярці», створений одним із випускників кафедри театральної режисури місцевого Інституту мистецтв, що постійно живе в умовах експерименту, стаючи надзвичайно притягальною структурою для молоді. І чимало студентів цієї кафедри перше знайомство з азами театрального мистецтва здобули саме там; чи театр «Яблуко», що функціонує при Гуманітарному університеті і своєю діяльністю намагається відволікати молодь від асоціальних проявів у її поведінці; це і різноманітні театральні групи Палаців культури чи сільських клубів, що своєю майже щоденною працею урізноманітнюють побут широкого загалу.

Кожен із таких колективів живе своїм життям, кожному притаманне своє бачення історії та відчуття сучасності. Однак кожен із них надає своїм учасникам широкі можливості творчої самореалізації і саме в цьому залишається важливим чинником духовного простору краю.

Про один із таких театрів і піде мова. Він зберігся у пам'яті і свідомості рівненчан як Театр Атталії Гаврюшенко! – Людини із значним сценічним досвідом і творчою вдачею. Актриса, що зі своїм партнером по сцені, а згодом і її чоловіком – Народним артистом України Анатолієм Гаврюшенком, створили чимало яскравих ролей, залишивши помітний слід на сцені Рівненського Академічного музично-драматичного театру.

Кожен свій вихід на сцену Атталія Матвіївна пам'ятає з неймовірною точністю. А шанувальники таланту актриси, у свою чергу, пам'ятають її чимало блискучих ролей: Мавру («У неділю рано вранці зілля копала» О.Кобилянської, Варку («Безталанна» І.Карпенка-Карого), Матір («Мати» К.Чапека), Жанну («Жанна» О.Галіна), Спірідоновну («6 липня» М.Шатрова), Матінку Кураж («Матінка Кураж та її діти» Б.Брехта) та багато інших, більш чи менш яскравих, однак тих, що запам'яталися.

Цікаво і не просто складалася її мистецька доля: дочка репресованого та оригінальна актриса в музично-драматичних колективах України, зокрема професійних театрах Охтирки, Тернополя, Дрогобича, Коломиї, Сум та Рівного, у творчому доробку якої чимало різнохарактерних ролей, а головне - сценічний досвід спілкування з достатньо специфічною за ментальними ознаками західноукраїнською публікою, вона шукала іншу сферу творчої самореалізації. Проте творча, невичерпна енергія пані Атталії ніколи не обмежувалася лише роботою в професійному театрі.

Ще у далекому 1968 році у неї виникає ідея створити молодіжний самодіяльний театр при Рівненському державному педагогічному інституті. Певний час цей театр називався «студентським» і саме з ним вона намагається реалізувати все те, що невдається повною мірою на професійній сцені, життя якої обумовлено «своїми правилами гри».

Щось подібне і майже у той, політично заангажований час, почали реалізовувати її колеги «по цеху» на інших теренах СРСР, зокрема Вячеслав Спесивцев (Москва), створивши перший експериментальний театр, що своїм тематичним розмаїттям, а головне – формою подачі матеріалу – виходив далеко за межі усталених мистецьких стандартів.

Тепер вже Народний молодіжний театр (від 1978 року) відзначає свій сорок четвертий сезон; його колектив став однією великою мистецькою сім'єю, здатною опанувати різновекторний репертуар (адже майже 40 акторів-аматорів – це справді потужна творча одиниця), яку знають не тільки у нашій області, але і далеко за її межами.

Участь і численні відзнаки – від Гран-прі до дипломів у номінаціях («За кращу режисуру», «Король епізоду», «За кращу роль», «Кращий акторський ансамбль» тощо) у Всесоюзних (огляд аматорських колективів і Диплом I ступеня за виставу М.Шатрова «Кінь Пржевальського»), Міжнародних («Рампа дружби», м. Євпаторія) та Всеукраїнських («Від Гіпаніса до Борисфена», м. Очаків, фестиваль театрального мистецтва у м. Прилуки тощо) фестивалів, нагороди на обласних конкурсах та багатьох мистецьких звітах (м. Рівне) – все це не лише аплодисменти, квіти, увага глядача, але й натхненна робота над собою, спроба об'єднати творчий колектив у справі вирішення спільних сценічних завдань, створити спільне культурне поле, у якому навіть живеться інакше.

Усі ці роки в репертуарі вже її Театру-творчої лабораторії були зразки драматургії, що стверджувала вічні істини – любов до Батьківщини, рідної землі, до батьків, прищеплювали і формували добро, людяність, високі почуття, кохання. Це - п'єси Лесі Українки, В.Винниченка, Т.Шевченка, В.Шекспіра, Ф.Достоевського, М.Булгакова, Ю.Бондарева, М.Арбузова, Г.Горіна, Гарсія Лорки, Дж. Псафаса, М.Старицького, М.Кропивницького, М.Гоголя, Г.Квітки-Основ'яненка, Я.Стельмаха, С.Альошина, Г.Гауптмана та ін. [3], з творчістю яких молодь і познайомилася вперше саме в цьому театрі. Безліч тематичних вечорів, інсценізацій; щорічно 3-4 нових прем'єрних вистави і так - майже 44 роки!

Через її театр пройшло чимало поколінь, забравши із собою часточку її душі. Багато з них вже й самі здобули життєвий вишкіл духовного становлення і працюють у навчальних закладах та мають свої драматичні чи навчальні, шкільні колективи (О.Гордійчук, І.Верхова, Т.Шахрайчук, В.Кравчук, С.Антонюк, О.Москалець та ін.), однак любов до мистецтва залишилася для них і у них назавжди [4].

Чи не найвища і найдорожча нагорода Атталією Матвіївною була отримана 2005 року у м. Рівне. Її назва – «За заслуги перед містом» II ступеню. Серед перших номінантів цієї поважної відзнаки Рівненської міської ради різних років: Надія Георгіївна Саннов-Косміаді (громадянка Німеччини, дочка художника Георгія

Петровича Косміаді, який у 1916-1940 роках проживав у нашому місті і чимало зробив для становлення початкової художньої освіти в краї), яка передала обласному краєзнавчому музею значну мистецьку спадщину батька (картини) та його архів; Жилінський Петро Павлович – хірург, завідувач хірургічним відділенням Рівненської міської лікарні; Збирун Ольга Оксентівна – засновниця дитячого будинку «Вулик» - першого на Рівненщині дитячого будинку сімейного типу, багаторічна вихователька дітей-сиріт; Савчук Тамара Євдокимівна – завідувач центру ранньої педагогічної реабілітації та соціальної адаптації для дітей з особливими потребами «Пагінець»; Антон Вільд – громадянин Німеччини, голова товариства «Гуманітарна допомога Україні» з Баварії, Пітер Деєг – директор Деєгенберг клініки в місті Бад Кіссінген (Німеччина) та ще чимало інших осіб, що справді зробили для мешканців Рівного добру справу – врятували життя, відкрили призабуту сторінку культурної спадщини, допомогли у професійному становленні, чи ще якимось іншим чином сприяли тому, щоб наше місто стало кращим, а люди духовно багатими і добрішими.

«...А.М.Гаврюшенко вперше вийшла на сцену п'ятнадцятилітньою і велику любов до театру зберегла й до сьогодні..., бо залишається однією з найкращих актрис і талановитим режисером міста Рівного... - зазначалося в одній із творчих характеристик мисткині. - ...Вона завжди зосереджувала основну увагу на створенні високопрофесійних вистав з метою формування у глядачів естетичних смаків, духовного розвитку, збагаченню національної культури; ...прагне рости покоління творців, виховувати у глядачів та учасників колективу найкращі людські якості...» [5].

Тож побажаємо їй, цій невтомній людині, що намагається зробити наше життя справді яскравим і щасливішим, у переддень її 85-літнього ювілею ще довгих років активної сценічної творчості і віри в те, що така діяльність справді буде завжди потрібною, які б термінологічні дискусії не тривали у спеціальній періодиці та як би не ставилися до культурної практики пересічні громадяни і керівники галузі культури.

Гадаю, що під цією думкою з радістю підпишуться і її колишні та сучасні друзі-актори – Едуард Хитрий і Андрій Рибалко, Сергій Романішин і Валентин Кравчук, Михайло Нестерчук, Ольга Антонюк і Ірина Матвіїв та багато інших, а також і автор цієї статті, що також прилучився до світла рампи Рівненського міського Палацу культури «Текстильник», осяяного теплом душі Атталії Матвіївни Гаврюшенко.

Список використаної літератури

1. Смирнова Е.И. Теория и методика организации самодеятельного художественного творчества в культурно-просветительных учреждениях / Е.И.Смирнова. – М.: Просвещение, 1983; Каргин А.С. Самодеятельное художественное творчество: история, теория, практика / А.С.Каргин. – М.: Высшая шк., 1988; Соколовский Ю.М. Клубный самодеятельный коллектив. – М.: Сов. Россия, 1981.
2. Прокофьев Ф.И. Художественное творчество масс в условиях развитого социализма / Ф.И.Прокофьев. – К.: Наукова думка, 1978; Сасыхов А.В. Организация самодеятельного творчества / А.В.Сасыхов // Клубоведение. За ред. проф. С.Н.Иконниковой. – М.: Просвещение, 1985. – С.47-79; Пиналов С.А. История культурно-просветительной работы в СССР / Пиналов С.А., Чернявский Г.И., Виноградов А.В. – К.:Вища школа, 1983.
3. Діючий репертуар Народного аматорського молодіжного театру // Поточний архів Рівненського міського Палацу культури «Текстильник» за 2009 рік.
4. Див.: Список учасників Народного Молодіжного театру Рівненського міського Палацу культури «Текстильник» за 2005-2006 рр. // Поточний архів Рівненського міського Палацу культури за 2006 рік.
5. Див.: Характеристика на режисера Народного театру А.М.Гаврюшенко // Поточний архів Рівненського міського Палацу культури «Текстильник» за 2010 р. – С.2.

6. У тексті використано матеріали періодики: Омельчук І. Вічні студенти за власним бажанням / І.Омельчук // Золота нива (м. Рівне), 1994. - №2. – С.3; Омельчук І. «Старомодна комедія», яка не закінчується.../ І.Омельчук // Урядовий кур'єр, 2007. - №30. - С.9 та ін., а також інтерв'ю, проведених автором у грудні 2011 р.

Стаття надійшла до редакції 6.08.2012

S.V Vytkaľov, Z.M. Kret

FIGURES OF REGIONAL THEATRE ARE IN MODERN CULTURAL PRACTICE OF UKRAINE

An attempt to give description to the stage-director of the Rivne folk theatre of Attalea to Matvij Gavrustenko is carried out, which she manages 44

Key words: community theatre, leisure, regional culture.

УДК 78.01+ 37.03:78

Л. П. Воєводіна

МУЗИЧНА СВІДОМІСТЬ ОСОБИСТОСТІ У ВИМІРАХ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Статтю присвячено аналізу впливу сучасних інформаційно-комунікаційних технологій на свідомість людини, визначенню структури та механізмів функціонування її музичної свідомості.

Ключові слова: інформаційна культура, комунікація, культура, музика, музична свідомість, музичне сприйняття, музичне мислення, свідомість.

В умовах глобальної інформатизації сучасного суспільства спостерігаються суттєві перетворення, які відчуються на різних рівнях його існування. Засоби масової комунікації шляхом поширення різноманітної інформації (політичної, економічної, правової, естетичної, етичної, художньої та ін.) здійснюють суттєвий вплив на стан інформаційної культури особистості, її духовність, ціннісні орієнтації, розумові і психічні здібності. При цьому, поширюються уявлення, що можливості людини в сучасному інформаційному просторі вкрай безмежні, й водночас виявляється, що її чуттєва сфера і свідомість перебувають у щохвилинному інформаційному полоні, відчуваючи на собі інформаційний тиск, намагання бути загнаними у коло штампів, які визначають спрямованість різних форм життєдіяльності особистості. За цих обставин представники української інтелігенції використовують різні інформаційно-комунікаційні канали (конференції, наради, телевізійні передачі) задля того, щоб спонукати суспільство замислитися над тим, як сучасні інформаційні технології впливають на індивідуальну і колективну свідомість людей, різні форми її прояву.

У свою чергу, науковці звертають увагу суспільства на той факт, що за кожен із комунікаційних проривів в інформаційній еволюції (виникнення писемності, друкарства, радіо, телебачення, Інтернету) людство розплачується кардинальними змінами свого сприйняття, пізнавальних здібностей тощо. Серед небагатьох за чисельністю сучасних емпіричних та експериментальних досліджень, що здійснюються у світі, в якості головного джерела інформації вивчається Інтернет. Прогнозуючи подальше поширення дії цієї інформаційної мережі у світовому просторі, дослідники враховують не лише на позитивні, але й негативні наслідки її впливу на особистість. Зокрема, Джон Рейті, професор психіатрії Гарвардської медичної школи, акцентує увагу на змінах у людському сприйнятті, (науковець визначає їх терміном „синдром

набутого дефіциту уваги”), які пов’язує із формуванням у користувачів Інтернетом так званої „порхаючої” уваги. Зміни у сприйнятті дитини спостерігаються у скороченні часу, за яким вона здатна перебувати поза візуальних й інших стимулів, в учнівській молоді - у погіршенні концентрації уваги під час сприймання навчальної інформації. Дослідники стикаються з ускладненнями в розвитку у дітей навичок зосередженого читання тексту, з руйнівними змінами у природі самого читання, що стає більш поверховим, неконцентрованим. Людська свідомість, як це жахливо не виглядає, позбавляється здатності опановувати абстраговані ідеї, наукові тексти, складні композиційні побудови, що потребують пильної уваги, тривалого часу, сформованості аналітичних здібностей [1].

Не менш сумно виглядає ситуація у сфері сучасної художньої, зокрема музичної, культури. Сучасна масова музична культура як один з інформаційно-комунікаційних каналів, надзвичайно поширених серед різних верств населення, не менш вагомо, ніж комп’ютерні технології, впливає на свідомість людини. Потік аудіовізуальної інформації, у тому числі музичної, що функціонує у просторі сучасних засобів масової комунікації, тисне не лише на емоційно-чуттєву сферу особистості, але й визначає характер функціонування у неї механізмів музичного сприйняття і музичного мислення, і, як наслідок, спрямованість ціннісних художніх орієнтацій. Кожен з нас відчуває цей тиск, його вплив як на миттєвий емоційно-чуттєвий стан, так і духовну культуру загалом. Домінуючий вплив сучасної аудіовізуальної інформації в її музичному супроводі спостерігається на життєдіяльності учнівської і студентської молоді. Популярна (молодіжна) музика протягом останніх десятиліть займає провідне місце в системі ціннісних орієнтацій молоді людини. Причому намагання суспільства (на рівні системи освіти, представників старшого покоління) захистити її від негативних проявів масмедійної культури виявляються доволі безсилими.

В умовах функціонування інформаційного суспільства не менш гостро виглядає проблема взаємозв’язку моралі і мистецтва. Тисячоліттями музика сприймалась як специфічна форма духовної культури, головний сенс існування якої - морально-етичний та естетичний вплив на людину. Суспільним досвідом доведено могутній вплив творів музичного мистецтва на формування людської свідомості, її моральний та естетичний стан, систему ціннісних орієнтацій. Сутність музики – бути своєрідним емоційним ядром, в якому акумулюється різнобарвна палітра людських відчуттів і переживань, сталих й історично мінливих. В силу своєї специфіки музика функціонує в суспільстві як феномен, дія якого спрямована на розвиток у людини витонченої чутливості, здатності глибокого співпереживання широкій палітрі емоційних почуттів, які моделюються в музичних творах завдяки системі засобів музичної виразності.

На жаль, практика останніх десятиліть доводить, що механізм музичного сприймання слухачів складається доволі стихійно. Поширення в молодіжному середовищі жанрів розважальної музики актуалізує проблему розвитку музичної культури молоді, свідомість якої формується під впливом шаблонів, які репрезентує масова культура. Засоби масової інформації, створюючи своєрідний музично-акустичний фон, орієнтують особистість на поверхове спілкування з музичними творами популярних жанрів, формуючи установку на комітатне сприйняття музики. В результаті, комунікаційний зв’язок слухача з музикою обмежується „включенням” самих низьких „поверхів” психіки, що призводить до нерозвиненості його емоційно-чуттєвої сфери, зомбованості свідомості і спрощеної особистісної ціннісної орієнтації у сучасному культурному просторі.

Не менш вразливим є те, що установка на фонове, поверхове сприймання музики переноситься на процес спілкування з творами інших напрямів музичної культури, поза врахуванням специфіки їх музичних жанрів і стилів. Втім в умовах первинного

сприйняття музики, що не виходить за межі „фізичної”, акустичної інформації, недоречно говорити про її художній вплив на слухача. Коли ж такий рівень запрограмованості музичного сприйняття стає єдиним виміром комунікаційного зв'язку з музикою як культурним явищем, втрачається установка на поглиблений (художній) рівень спілкування з музичним твором, в результаті чого набуває занепаду процес співтворчості слухача з композитором і виконавцем (виконавцями), й, навпаки, посилюється активність прояву нижчих рядів функціонування психіки, перш за все поведінково-афективних [2, с. 6]. Останніми десятиліттями саме така ситуація і спостерігається: механізм спілкування слухачів з музичними творами полегшеного, примітивного змісту автоматично „переноситься” на процес сприймання творів зі складною емоційною драматургією, що становить серйозну перешкоду у вирішенні проблеми вдосконалення музичної культури особистості.

Отже, проблема формування музичної свідомості особистості, при її розгляді у контексті художньо-естетичного аналізу музичної атмосфери, у якій перебуває слухач сьогодні, загострюється. Занепад слухачької активності в молодіжному середовищі внаслідок руйнівного впливу сучасної масової музики на свідомість молоді відбувається не лише на її слухачькій культурі, але й на загальному рівні культури і, як наслідок, культурі сучасного суспільства в цілому, який можна вважати кризовим. У зв'язку з цим не втрачають актуальності питання розробки систем управління процесами комунікативних зв'язків особистості із значущими творами світової музичної культури, пошуку механізмів керування слухачьким сприйманням і мисленням. Вирішення окреслених завдань потребує, насамперед, винайдення відповіді на питання: яким чином відбувається процес сприймання музичного твору? як при цьому взаємодіють емоційно-чуттєва сфера слухача і його мислення? як формуються і функціонують механізми музичної свідомості - музичне сприйняття і музичне мислення?

В музичній теорії і естетиці, соціології музики продовжують посідати місце проблеми, пов'язані з різними аспектами функціонування таких механізмів музичної свідомості суб'єкта (і суспільства в цілому), якими є музичне сприйняття і музичне мислення. Доведено, що музичне сприйняття є складним видом художньої психічної діяльності суб'єкта, яка набуває форми чуттєвого відображення конкретної матеріально-звукової конструкції музичного твору у формі музично-звукових (сенсорно-перцептивних) образів. В процесі первинного спілкування з музичним твором, що відбувається на рівні безпосередніх відчуттів і сприйняття цілісного звукового музичного образу, слухач відгукується на його загальний емоційний характер (домінуючу емоцію), переполюється відчуттям чогось відомого і невідомого, звичного і незвичного. В музичних інтонаціях, що сприймаються, щось співпадає з його музичним тезаурусом, щось дратує своєю новиною і т. ін. Перебуваючи у комунікаційному зв'язку з музичним твором, слухач мовби водночас пірнає у світ минулого, сучасного і майбутнього, світ спогадів і сподівань, того, що бентежить або заспокоює його душу. Такі відчуття спонтанно виникають і згасають, і хоча імпульсом до їхнього виникнення виступає конкретна музична композиція, втім на даному рівні комунікації музичний твір не сприймається як художнє явище, з глибоким емоційно-смісловим навантаженням, насамперед „соціальними емоціями”, в яких відтворюються емоційні переживання та естетичні норми суспільства відповідної культурно-історичної епохи.

Здатність сприймати-споглядати слухом – лише найперша умова пізнання і розуміння змісту музичних творів (О.Г. Костюк). Музичне сприйняття являє собою багаторівневу емоційно-усвідомлену діяльність психіки суб'єкта сприйняття, яка, у свою чергу, функціонує на підставі механізмів музичного мислення. Тобто сприймання

і розуміння музичного твору є результатом інтелектуальних процесів, які відбуваються у свідомості слухача.

Визнаючи, що у процесі сприйняття музичного твору інтелектуальна активність слухача повинна спрямовуватись на його образно-емоційний зміст, дослідники (О.Г. Костюк [2], В.В. Медушевський [3], Є.В. Назайкинський [4; 5; 6], А.Н. Сохор [7] та ін.) під час вивчення особливостей функціонування механізму усвідомленого сприйняття музики, приходять до висновку, що його основу складає діалектичний зв'язок перцептивного, емоційного та інтелектуального компонентів. Відповідно, до музикознавчого та естетичного наукового апарату включаються такі терміни, як „розуміння”, „усвідомлення”, „засвоєння”, „сприйняття-мислення”, „слухання-розуміння”, „чутність-розуміння”, „переживання-усвідомлення”, „свідоме сприйняття”, що призводить до протиставлення процесу глибинного розуміння музики її суто зовнішньому емоційно-інтуїтивному слуханню-відчуттю. Саме цей аспект проблеми усвідомленого слухачького сприйняття, „розумово-чуттєвої активності” слухача (О.Г. Костюк) потребує свого подальшого вивчення сучасною теорією і художньою практикою.

Роль раціонального (інтелектуального) компонента у сприйманні музики на рівні раціональної рефлексії полягає, з одного боку, у визначенні слухачем чуттєвих станів, що виникають під час сприйняття матеріальної звукової структури музичного твору, й їхньому позначенні і самоусвідомленні, а з іншого - в розумінні логіки побудови емоційно-образного змісту, композиційної структури музичного твору і його структурно-логічної, формально-аналітичної структури. Природно, логічний аналіз емоційно-образного складу музичного твору сам по собі не передбачає виклику у слухача відчуття співпереживання змісту музики, а має на меті встановлення адекватності початкового, безпосереднього емоційного враження узагальненому емоційно-смісловому образу музичного твору, що сприймається. Мова йде про те, що вихований слухач під час слухання музики повинен не лише збентежуватись емоційними співпереживаннями, але й бути здатним усвідомлювати суспільний сенс тих настроїв, які викликає в нього музичний твір, надаючи їм вербальні характеристики, інакше кажучи, переводячи свої емоційні враження на мову розуму, розмірковуючи, завдяки яким засобам музичної виразності митець моделює емоційно-образний зміст музичного твору, який певним чином впливає на його емоційний стан.

При наявності досвіду розуміння того, завдяки яким засобам музичної виразності митець моделює емоційно-образний зміст музичного твору, слухач здатний усвідомлювати емоційні переживання, які викликає в нього музичний твір, і навіть відтворювати їх у вигляді смислової вербальної моделі. Пошук змістовних аналогій до музичних образів дозволяє глибше відчувати й усвідомити особливості інтонаційно-образного розвитку музичного твору, його емоційно-образного змісту. Завдяки раціональній рефлексії, логічному аналізу змісту музики посилюється емоційне співпереживання, поглиблюється її сприйняття-оцінка.

Формування здатності усвідомлено сприймати музичний твір будується на попередньому слухачькому досвіді, рівень якого визначається розвиненістю інтонаційного словника слухача і володінням ним „інтонаційним словником епохи” (Б.В. Асаф'єв). Стан розвиненості музичної свідомості особистості також зумовлений рівнем сформованої у неї системи музично-естетичних потреб і загальним життєвим досвідом. Безумовно, інтенсивність процесу спілкування слухача з музичними творами високого художнього рівня визначається багатством його внутрішнього світу, який знаходить відбиття в особливостях світовідчужування і світосприймання особистості, розвитку фантазії, уявлень.

Аналітичне пізнання музичного твору передбачає знаходження тієї об'єктивно існуючої реальності, яка відтворюється у спектрі його індивідуальних відмінностей, а також рівнів художньої свідомості митця, його художнього світосприймання, світогляду, принципів музичного мислення, закономірностей інтонаційного втілення емоційно-образного змісту музики, що переломлюються у музичному творі. Причому кожен з компонентів цього цілісного комплексу може бути потенційним об'єктом для музичного пізнання [9, с. 16].

Отже, як виявляється, пізнавальні процеси в музичному сприйнятті включають процеси розпізнання звукової структури, її ідентифікації й осягнення художнього змісту музичного твору. Динаміка цих процесів розгортається у двох аспектах – стеженні за музичним розвитком і запам'ятовуванні, тобто об'єднанні музичного матеріалу, що розгортається у часі, в єдиний цілісний художній образ.

Таким чином, в усвідомленому процесі сприйняття музики можна виділити два рівні. На першому (знаковому) рівні сприймання музичного твору слухач звертається до аналізу його змістовної структури, у порівнянні з його формою. Під час такого рівня сприйняття відбувається співставлення змістовної структури твору з особливостями інтонаційної будови інших музичних творів цього митця чи творів інших митців, близьких або, навпроти, полярних за емоційно-образним змістом. При цьому до розгляду залучаються відомості про культурно-історичний фон, на теренах якого відбувався процес створення музичного явища. Внаслідок таких дій у слухача виникає можливість усвідомити (пізнати) авторську (музично-образну) модель світу.

Подальший процес опанування музичного твору передбачає його співставлення з ще більш широким інформаційним полем – об'єктивною дійсністю, сукупністю ціннісних орієнтацій слухача, категоріальною системою естетичних та музикознавчих норм. Музична свідомість суб'єкта сприйняття демонструє своє ставлення до різних ланок музики у вигляді музичних інтересів, уподобань, поглядів, смаків тощо. Потреба окремого суб'єкта в музиці різних художніх напрямів, стилів і жанрів, більш того, в конкретних музичних творах, як виявляється, зумовлена характером його практичної діяльності, особливостями соціального оточення, а також особистими ціннісними орієнтаціями, які виступають показниками розвитку його музичного сприйняття і музичного мислення.

Художня практика доводить, що музична свідомість особистості зумовлена також змістом суспільної музичної свідомості певного періоду суспільної життєдіяльності, якій притаманна зорієнтованість ціннісних орієнтацій суспільства і певних його груп, їхніх поглядів, ціннісних орієнтацій, установок, норм, смаків, ідеалів, звичаїв та звичок [7]. Усі вони є наслідком того, що музичний твір має подвійний (опосередкований) характер відображення дійсності, тобто впливає на людину не лише на рівні сприйняття музично-звукової конструкції музичного твору, але й на емоційно-смысловому рівні.

Інакше кажучи, є всі підстави стверджувати, що музична свідомість особистості зумовлена не лише соціально-демографічними й етнокультурними ознаками суб'єктів певної соціальної групи та особистими якостями конкретного слухача, але й рівнем сформованості у неї музичного сприйняття і типом музичного мислення.

Визначення етапів процесу сприйняття-розуміння, їхнього розмежування, потребує винайдення відповідного критерію, яким може бути лише сам музичний твір, у якому в матеріально-звуковій структурі, як у дзеркалі, висвітлюється духовний світ твору, його зміст, який об'єднує численні акти сприйняття і розуміння.

Отже, повноцінне, в нашому розумінні художнє, цілісне сприйняття музичного твору значної мірою зумовлене здатністю (або вмінням) слухача відчувати і розуміти за музичними емоційно-смысловими образами емоційний світ людства на певному етапі

його розвитку (через розумово контрольоване сприйняття і співпереживання світовідчуванню і співпереживанню митця, які знайшли своє втілення в ланцюжку конкретно-чуттєвих, інтонаційних образів музичного твору). Культурний слухач сприймає музичний твір як систему художніх (музичних) образів, у яких митець моделює не свій особистісний внутрішній світ, а суб'єктивне бачення об'єктивного світу, в якому йому випало жити. Під час сприймання музичного твору високого художнього рівня музична свідомість слухача мовби через музику спілкується з суспільною музичною свідомістю відповідної культурно-історичної епохи. В цій комунікаційній ситуації відбувається багатомірний діалог: слухача як особистості з митцем, певною культурно-історичною епохою, і слухача як представника сучасної культурної епохи – з епохою, в яку було створено мистецький твір. І чим повніше слухач використовує свій музичний і культурний досвід, досвід культури суспільства, в якому живе, тим адекватніше під час цих „діалогів” розкривається йому скарбниця музичного твору.

Наведене вище дозволяє визначити рівні і форми музичної свідомості особистості за такими ознаками:

- за ступенем усвідомлення (від безпосереднього, чуттєво-емоційного до раціонального-теоретичного);

- за ступенем складності та спеціалізованості.

Чуттєво-емоційний (перцептивний) рівень музичного сприйняття виявляється на стадії відчуття слухачем музичних звуків, сприйняття їх як мелодійно-ладових комплексів та емоційного відчуття музичних інтонацій як первинних елементів музичного мислення.

Емоційно-усвідомлений рівень музичного сприйняття виявляється у здатності слухача сприймати інтонаційно-образну структуру музичного твору на рівні музичних образів, їхнього розвитку та драматургії музичного твору в цілому. Цей рівень музичного сприйняття передбачає наявність у слухача розвиненого музичного досвіду, показниками якого є сформованість „інтонаційного словника” і навичок інтонаційно-образного мислення.

Раціонально-теоретичний рівень музичної свідомості особистості характеризується сформованістю у неї досвіду розуміння загальних естетичних властивостей музичного твору з точки зору композиційної побудови (завершеність, гармонійність, досконалість тощо) й уміння співвідносити його емоційно-образний зміст із змістовною сутністю естетичних категорій (прекрасне - потворне, піднесене – низьке та ін.). Такий рівень музичного сприйняття обумовлений ступенем естетичної освіченості слухача, що яскраво відбивається на спрямованості його музично-естетичних поглядів і смаків, сформованості системи естетичних почуттів та ідеалів.

Відповідно до визначених рівнів у структурі музичної свідомості особистості можна виділити кілька її елементів. Чуттєво-емоційному рівню в структурі музичної свідомості особистості відповідають такі її форми, як музичний слух (мелодійний, гармонічний та ін.), ладове почуття, музичний ритм, слухові та інтонаційно-образні уявлення, які саме забезпечують сформованість „інтонаційного словника” слухача. На емоційно-усвідомленому рівні функціонування музичної свідомості особистості виділяються такі її форми, як музична пам'ять, інтонаційний тезаурус слухача, його музичний смак, музично-естетичний ідеал і музично-естетична оцінка. До раціонально-теоретичного рівня функціонування музичної свідомості особистості слід віднести такі її форми, як погляди і судження буденної музичної свідомості, а також систематизовані і теоретично узагальнені спеціалізовані музично-теоретичні знання, сформовані внаслідок опанування власного та історичного музичного досвіду в формі музично-

естетичних канонів, теоретичного музикознавства у всіх його різновидах, музичної естетики та музично-художньої критики.

Отже, можна зробити наступні висновки. Музична свідомість особистості формується в процесі тривалого процесу спілкування з високохудожніми музичними творами, набуваючи при цьому складної структури. Завдання покращення музичної культури молоді потребує уваги до питань, пов'язаних із вдосконаленням різних форм та рівнів сформованості у них музичного сприйняття та музичного мислення.

Список використаної літератури

1. Вешняковская Е. Информационная эволюция: в кого мы превращаемся? / Е. Вешняковская // Открытия и гипотезы. - № 3. - Март. - 2012. - С. 2 - 8.
2. Костюк А.Г. Восприятие мелодии. Мелодические параметры процесса восприятия музыки / А.Г. Костюк. - К.: Наук. Думка, 1986. - 190 с.
3. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. - М.: Музыка, 1976. - 255 с.
4. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. - М.: Музыка, 1972. - 283 с.
5. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. - М.: Музыка, 1982. - 322 с.
6. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В. Назайкинский. - М.: Музыка, 1988. - 254 с.
7. Сохор А.Н. Социологические проблемы музыкального восприятия / А.Н. Сохор. // Вопросы социологии и эстетики музыки. Сб. ст. - Л.: Сов. композитор, 1980. - С. 89-119.
8. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления/ В.Бобровский . - М.: Музыка, 1989. - 268 с.

Стаття надійшла до редакції 5.09.2012р

L. P. Voevodina

MUSIKAL CONSCIOUSNESS PERSONALITY IN SPANING INFORMATON CULTURE

Article is dedicated analysis influence modern information-komunikatsunikh technologies on the man's consciosness, namely on the mehanisms of functioning and the structure of functioning and the structure of musical consciosness personality.

Key words: *information, culture, communication, music, musical perception, musical tyinking.*

УДК 373.32 (477)

О.В. Головко

ДОШКІЛЬНІ ЗАКЛАДИ У СИСТЕМІ СОЦІАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ В УСРР (1919-1933)

На основі аналізу документальних джерел та спеціальної літератури досліджуються напрямки діяльності дошкільних закладів у системі соціального виховання в УСРР у 1919-1933 роках., що дає можливість більш повно реконструювати процес формування української освітньо-виховної системи у різні історичні та соціально-економічні епохи.

Ключові слова: *УСРР, 1919-1933 роки, соціальне виховання, дошкільні заклади, освітньо-виховна система.*

Розбудова України як демократичної правової держави висуває на перший план питання формування власної соціальної парадигми, що передбачає визначення статусу та взаємовідносин усіх її складових. У зв'язку з цим важливою проблемою сьогодення є переосмислення історичного досвіду, об'єктивна оцінка розвитку національної освітньо-виховної системи у різні соціально-економічні епохи, постановка проблем, які в умовах тоталітарної системи належно не аналізувались. Разом з тим, у контексті державного соціального будівництва, в останні роки помітно посилилась увага до проблем дошкільного виховання, серед яких помітне місце займає період, що охоплює в історії і культурі України 1919-1933 рр. І це цілком закономірно. Адже саме порівняльний аналіз практичного досвіду у цій сфері робить можливим виокремити позитивне та негативне у цьому процесі. Саме такий підхід до проблеми, що досліджується у статті, визначає її актуальність.

Становлення і розвиток галузі в 1919-1933 рр. своїм корінням сягає у період, який охоплює кінець XIX-початок XX ст., коли в підросійській Україні з'являються перші заклади суспільного дошкільного виховання. Напередодні 1917 р. кількість їх коливалась від 20 до 47 [1, с. 9]. Загалом у російській імперії налічувалось близько 250 дошкільних закладів, переважно дитячих садків, які існували на кошти батьків і благодійних організацій.

Центром дошкільної справи в Україні був Київ, де в той час діяли: Товариство народних дитячих садків, Фребелівське товариство та інші ліберально-філантропічні організації [12, с. 175]. Виховання дошкільнят у цих закладах зводилося до харчування, навчання навичкам побутової праці та нормам поведінки. Дитячі заклади були двох типів: платні для заможної частини суспільства і безоплатні для дітей з бідних сімей, які цілком або частково утримувались коштами згаданих вище організацій [14, с. 35].

Дошкільні заклади першого типу ставили за мету доповнювати сімейне виховання і часто влаштовувались при гімназіях як підготовчі групи. Платня за виховання у таких закладах була високою, і, як наслідок цього, вони мали добре обладнання і працювали у них тільки висококваліфіковані педагоги. Дошкільні заклади другого типу перебували у скрутних матеріальних умовах, а тому, здебільшого, існували не як стаціонарні, а як сезонні дитячі садки, майданчики і притулки для дітей молодшого шкільного віку.

У серпні 1917 р. у складі утвореного Центральною Радою Генерального секретаріату освіти був організований відділ позашкільної освіти і дошкільного виховання. Таким чином, вперше в Україні, суспільне дошкільне виховання фактично увійшло до державної системи освіти. Очолила дошкільний відділ Софія Русова, українська громадська діячка, і педагог [13, с. 7]. У січні 1918 р. департамент позашкільної освіти і дошкільного виховання Міністерства освіти УНР підготував «Регламент дитячих садків» – проект офіційного документу стосовно дошкільництва. У ньому зазначалося, що всі діти від трьох років мають ходити до дитячого садка або захистку. Ці заклади повинні бути безплатними і організовуватись на кошти земського та міського самоврядування [13, с. 4]. Проект «Регламенту» було вміщено у збірнику «Організаційні поради в справі позашкільної і дошкільної освіти» поряд з іншими матеріалами, зокрема, з планом улаштування дитячих садків і літніх майданчиків [21, с. 129].

Ще одним кроком у становленні суспільного дошкільного виховання як рівноправної ланки системи народної освіти, стала ухвала на початку 1919 р. Радою міністрів УНР Закону «Про надання прав державної служби співробітникам позашкільної освіти і дошкільного виховання» [25, с. 19]. Згідно з цим законом, дошкільні працівники (завідувачі відділами, інструктори різних рівнів, керівники

дошкільних закладів) прирівнювалися до відповідних категорій працівників початкової, середньої і вищої школи.

Період існування УНР ознаменувався досить значними успіхами в галузі суспільного дошкільного виховання. Воно увійшло до державної культурно-освітньої системи; в рамках якої були розроблені теоретичні засади створення українського національного дитячого садка.

Питання дошкільного виховання посіло своє належне місце у загальній системі культурного й освітнього розвитку населення, яку почали впроваджувати більшовики після перемоги радянської влади спочатку у східних регіонах у 1919 році, а потім і на усій території радянської України. Згідно з партійними програмами та рішеннями більшовицького уряду, виховання дітей, починаючи з наймолодшого віку, повинно було стати повністю прерогативою суспільних органів виховання.

Якщо у РФСРР провідниками цих ідей були, насамперед, такі партійно-державні діячі, як В. Ленін, Н. Крупська, О. Колонтай, то в УСРР прихильником нової педагогіки став Г. Гринько – перший нарком народної освіти. Під його керівництвом була розроблена концепція української системи освіти та виховання підростаючого покоління. Згідно з нею, сім'я не могла бути центром виховного процесу тому, що, на його думку, в Україні відбувалася деградація традиційних сімейних основ і виховання дітей відбувалося під впливом вулиці [1, с. 10].

Досить інтенсивне створення державних і громадсько-суспільних закладів виховання на початку 20-х рр. було зумовлене наступними чинниками:

- по-перше, економічна катастрофа, яка відбувалася в Україні внаслідок першої світової, а пізніше й громадянської воєн, прирєкла понад один мільйон дітей на голодну смерть [11, с. 72]. Державні органи вимушені були взяти на себе певні зобов'язання по забезпеченню харчуванням та вихованням знедолених дітей;

- по-друге, державне дошкільне виховання відповідало основним положенням української радянської концепції культури і освіти, тобто повній заміні усіх навчальних та виховних закладів дитячим будинком [11, с. 73];

- по-третє, спостерігалось катастрофічне знищення традиційних родинних стосунків, жінки активно залучалися до сфери суспільного виробництва і сім'я поступово втрачає можливість виховувати дітей [3, с. 73];

- по-четверте, відбувалася руйнація старої дореволюційної культури і педагогіки, які розглядали дошкільне виховання лише як вимушений захід для працюючих батьків та дітей-сиріт, надаючи перевагу родинному вихованню дитини на ранньому етапі життя [3, с. 73].

Уряд радянської України в досить складній політичній та соціально-економічній ситуації вважав за необхідне інтенсивно розвивати систему дошкільного виховання як фактор збереження життя дітей, які залишилися без батьків у роки громадянської війни. Поруч з тим, не останнє місце посідала можливість впроваджувати комуністичну ідеологію у виховання підростаючого покоління.

У 1919-1923 рр. відбувається процес бурхливої диференціації мережі дошкільних закладів, стихійністю її розгортання та соціальною спрямованістю. Велику допомогу у її формуванні надавала республіканському Народному комісаріату освіти (НКО) спеціально створена декретом Ради Народних Комісарів (РНК) УСРР від 14 червня 1919 року «Рада захисту дітей». Вона була державним органом, який очолював Голова РНК Х. Раковський [17, с. 4]. До її складу входили народні комісари охорони здоров'я, соціального забезпечення, продовольства, землеробства, а також завідувачка жінвідділу ЦК КП(б)У. Положення «Про Раду захисту дітей» наділяло цей орган максимальними повноваженнями, що давало змогу оперативно і комплексно вирішувати питання соціального захисту дітей. У п'ятому параграфі Положення

ззначалось: «Постанови Ради захисту дітей обов'язкові для виконання усіма радянськими установами» [18, с. 26].

Аналогічні структури створювались на місцях. При органах народної освіти в губерніях і повітах формувались місцеві «Ради захисту дітей». Статут про губернські «Ради», підписаний 25 червня 1920 р., передбачав створення їх без утримання службового апарату [17, с. 4]. Однією з їхніх функцій було влаштування у містах Києві, Харкові, Донецьку, Проскуріві, Пирятині, Яготині та ін. спеціальних безоплатних їдалень для дітей виключно дошкільного віку. Прикріплені до таких їдалень діти або отримували один раз на день гарячу їжу, або пайком їхнім батькам видавали хліб, крупу, борошно, овочі, іноді цукор [24, с. 6].

На підставі рішень органів культури і освіти, при активній підтримці «Ради захисту дітей» на початку 20-х рр. повсюдно відкривались дитячі ясла, садки, клуби, комуни, майдани, денні дитячі будинки. Наприкінці 1920 р. в Одеській губернії налічувалось 65 різноманітних дошкільних закладів, у Харківській – 70, а у Донецькій – 92 садки відвідували 6 тис. дітей. Усього в Україні на кінець 1920 р. нараховувалось 830 дитячих садків, де виховувалось 45859 дітей [26, арк. 19].

У липні 1921 р. «Рада захисту дітей» при Чистяківському районному відділі народної освіти Донецької губернії прийняла рішення про створення зразкового дитячого садка на базі літнього дитячого майданчика [4, арк. 27].

У робітничих районах Харкова дитячі майданчики взимку перетворювались на дитячі садки на 50-100 дітей. Узимку діти залишались у садках на ніч. У зв'язку з цим, губернським відділом соціального виховання було вирішено розпочати їхню реорганізацію на дитячі будинки [6, арк. 9].

8 червня 1920 р. НКО УСРР видав постанову «Про денні дитячі будинки», які створювались в усіх містах і великих промислових центрах, куди зараховувались, у першу чергу, діти робітників [15, с. 27-28].

Денні дитячі будинки були покликані забезпечити харчуванням і вихованням тих дітей, батьки яких вдень працювали і не мали змоги одночасно виконувати професійні обов'язки і доглядати дітей. У 1921 р. практика перетворення дитячих садків на денні дитячі будинки була дуже поширеною. Так, у Харкові за перший тиждень березня три садка було перетворено на денні дитячі будинки [6, арк. 11].

У Донбаському регіоні у цей же час п'ять садків також отримали статус денних дитячих будинків. Загалом, протягом 1921-1922 рр. 23% дитячих садків було перетворено на денні дитячі будинки, чисельність яких на початку 1922 р. зросла до 383, де перебувало 18135 дітей [4, арк. 60].

10 червня 1920 р. НКО УСРР прийняв постанову «Про організацію відкритих дитячих будинків», до яких приймалися сироти і діти, які залишились без догляду батьків у віці до 16 років [16, с. 19-20].

При відкритих дитячих будинках створювались їдальні, лазні, пральні, бібліотеки і майстерні. Під терміном «відкриті дитячі будинки» слід було розуміти тимчасові заклади, які влаштовувались поблизу залізничних вокзалів і міських ринків. Безпритульні діти мали вільний доступ у ці заклади в будь-який час дня і ночі. Їхнє перебування у цих закладах було тимчасовим. У них діти проходили санітарну обробку, їх годували. Хворих направляли на лікування; виявляли неповнолітніх злочинців для подальшої ізоляції у колоніях. Основна маса дітей після короткочасного перебування у відкритому дитячому будинку фактично поверталась на вулицю.

1 липня 1920 р. НКО УСРР прийняв Декларацію «Про соціальне виховання дітей» [18, с. 26-28]. У цьому документі були накреслені конкретні шляхи, спрямовані забезпечити у країні соціальний захист безпритульних і голодуючих дітей. В ньому містились нові концептуальні положення щодо поступової заміни загальноосвітньої

школи дитячим будинком, у якому виховуються усі діти віком до 15 років. Як зазначалося вище, керівництво НКО УСРР помилково вважало, що сім'я негативно впливає на виховання дитини нового суспільства. У тезах доповіді першого наркома народної освіти України Г. Гринька на I Всеросійській нараді з питань освіти від 17 жовтня 1920 р. підкреслювалось, що постійно і незмінно поширюється процес розпаду сім'ї та зменшується її значення як джерела виховного впливу. Він відстоювати тезу щодо нездатності сім'ї позитивно впливати на виховання дитини. У 1922 р. Г. Гринько стверджував, що «величезне послаблення сім'ї, особливо робітничої – незаперечний факт. Сім'я втрачає здатність турбуватися про дітей» [3, с. 76].

Таким чином, у підґрунтя української системи народної освіти було покладено соціальне виховання дітей віком від 4 до 15 років, яке передбачало розширення впливу суспільства на життя людини, її навчання й виховання з витісненням «несуспільних» виховних впливів – насамперед сім'ї, неорганізованого середовища, тобто вулиці. Окремі освітньо-виховні заклади – дитячий садок, школа, позашкільний заклад – повинні були злитися в «єдиний соціальний організм» з суспільним соціальним вихованням. Таким «організмом» мав стати дитячий будинок, у якому дитина перебувала б протягом усього «соцвихівського» віку [3, с. 74].

Оскільки проведення такої кардинальної реформи потребувало часу, НКО УСРР визнав за можливе тимчасове існування «окремих форм єдиної системи соціального виховання» – дитячого садка і школи. Але у перспективі дитячий будинок мав стати єдиною формою, яка б об'єднала у собі усі форми дитячого виховання і освіти.

Разом з тим наголошувалось, що слід терміново розпочати перетворення існуючих типів освітньо-виховних закладів на дитячі будинки. Як неодноразово стверджувала А. Гендрихівська, протягом 1920-1923 рр. «дитячий садок – це не пролетарський заклад, він повинен відмерти. Ця система виховання відіграла свою роль. Наш виховний заклад – це дитячий будинок, де мешкають не тільки дошкільники, але й діти старшого віку. У нашому дитячому будинку всі діти, незалежно від віку, повинні виховуватися згідно з вимогами комуністичної педагогіки, в обстановці єдиного колективного життя» [2, с. 1].

У постанові НКО УСРР від 25 травня 1921 р. під назвою «Система соціального виховання дітей УСРР» зазначалося: «Дитячий будинок повинен затримувати своїх вихованців і після так званого дошкільного віку – аж доти, коли дитині буде 15 років» [9, с. 371].

Проте, загальний перехід до системи соціального виховання з її основою – дитячим будинком – на той час був нереальним. Для цього були потрібні великі матеріальні ресурси. Не вистачало приміщень, спеціального обладнання, кваліфікованих педагогів. Навіть діти-сироти не завжди мали можливість перебувати у дитячих будинках. З цих причин система освіти, задекларована в Україні на початку 20-х р., не була реалізована у повній мірі, а вже у середині 20-х років від неї практично відмовилися.

Необхідно зазначити, що за досить короткий термін, починаючи з 1919 р., в радянській Україні була створена досить ефективна система освіти, складовою частиною якої було і дошкільне виховання. Ця система передбачала радикальне реформування не тільки мережі, системи фінансування та кадрового забезпечення навчально-виховних закладів. На практиці це означало ліквідацію чи реорганізацію існуючих установ і створення нових. Формування цієї мережі здійснювалось Наркоматом народної освіти України, до складу якого входили такі структурні підрозділи: Головний комітет соціального виховання (Головсоцвих), Головний комітет професійної освіти (Головпрофос), Головний комітет політичної освіти (Головполітос), Рада національних меншин (Раднацмен), Державне видавництво (Держвидав).

25 вересня 1920 р. РНК затвердив представлену НКО «Схему народної освіти в УСРР», яка стала базовою для розвитку системи суспільного дошкільного виховання. Згідно з цією схемою, передбачалось утворення при губернських і повітових відділах освіти підвідділів соціального виховання. У свою чергу, вони поділялись на чотири секції:

- дитячих будинків, якій підпорядковувались інтернати для здорових дітей та дітей з дефектами розвитку;
- дошкільній секції підпорядковувались дитячі садки, дошкільні притулки та майдани; шкільній – школи, дитячі клуби, дитячі бібліотеки, колонії;
- охорони дитинства, що відповідала за правовий захист дітей [22, с. 10].

У травні 1921 р. на спільному засіданні представників республіканських НКО і Наркомату охорони здоров'я, присвяченому соціальному вихованню дітей, функції між наркоматами розподілились таким чином: на НКО покладалась організація дитячих будинків, садків, денних дитячих будинків, а на Наркомздоров'я – організація санітарно-гігієнічних заходів у створених закладах. При губернських і повітових відділах охорони материнства і дитинства почали працювати педагогічні підвідділи і педагогічні секції для лікарського контролю за навчально-виховними закладами [22, с. 9].

У березні 1923 р. у складі губернських відділів освіти були створені інспектури соціального виховання. На них покладалась організація та забезпечення діяльності закладів дошкільного виховання у губерніях і повітах. Вони контролювали виконання виховними та навчальними закладами політичних рішень партійних органів та директивних документів державних структур усіх рівнів. Щороку інспектори органів соціального захисту проводили ретельні перевірки дошкільних закладів [5, арк. 62]. Вони збирали і узагальнювали статистичну та іншу необхідну інформацію, розробляли нові регламентуючі документи з питань організації дошкільного виховання [5, арк. 64].

У 1922-1923 рр. формуються місцеві бюджети народної освіти, які постійно зростали, і за три роки удвічі перевищили державні асигнування на утримання галузі. Рівень місцевих бюджетів народної освіти за три роки відповідно складав 7, 20 і 39 мільйонів карбованців. За 1924-1925 рр. кількість освітніх закладів в Україні вже не скорочувалась, їхню мережу було стабілізовано. Наповнення центрального освітнього держбюджету відбувалося більш повільно і складало 14 ½ і 17 ½ мільйонів карбованців. Важливим досягненням цього періоду було встановлення стабільної грошової, а не натуральної заробітної платні освітянам [11, с. 80].

До 1923 р. не існувало єдиної державної статистики закладів соціального виховання в Україні, в т.ч. і дошкільного. Однією з головних причин цього була відсутність єдиних вимог до статистичного опису діяльності органів і закладів соціального виховання. 3 лютого 1923 р. НКО УСРР прийняв постанову, якою остаточно затвердив єдиний план статистичного обліку [20, с. 59].

У відповідності до постанови, кожний заклад соціального виховання повинен був надсилати до губернського відділу народної освіти два звіти на рік (навесні і восени). У звіти вносились відомості про контингент вихованців, педагогічний та обслуговуючий персонал, про матеріально-технічну базу закладу. Губернські відділи соціального виховання, у свою чергу, надсилали опрацьовані звіти до НКО УСРР наприкінці літа. Звіт мусив містити такі відомості: робота повітових і губернських відділів соціального виховання; чисельність дітей у дошкільних закладах; особовий склад персоналу на момент звіту; заробітна платня персоналу; робота секції охорони дитинства.

Збір та обробка статистичних матеріалів щодо розвитку системи дошкільного виховання ускладнювалась також радикальними адміністративно-територіальними

реформами, які відбувалися в УСРР протягом 1923-1925 рр. та у 1932 р. У першому випадку замість старого розподілу України на 12 губерній, 102 повіти і 1989 волостей вводилась нова адміністративно-територіальна одиниця – округ. Всього було утворено 41 округ з 706 районами. З 1932 р. почала діяти нова, триступенева (центр-область-район) система адміністративного управління. В складі УСРР налічувалося 485 районів, об'єднаних у сім областей: Харківська, Київська, Дніпропетровська, Донецька, Одеська, Чернігівська, Вінницька і Молдавська АСРР.

Наприкінці 1923 р. НКО остаточно відмовився від ідеї повної заміни дошкільних та шкільних закладів дитячим будинком, яка була актуальною у найбільш важкі часи для країни (1919-літо 1922 рр.). Це була вимушена, але виправдана політика. У дитячому будинку діти отримували притулок, регулярне, хоча й недостатнє, харчування, забезпечувались одягом і медичним обслуговуванням.

Протягом 20-х рр. дитячі садки продовжували своє існування як окремі освітньо-виховні заклади, хоча в цей час і не відбувалося їхнього широкого розповсюдження. Причиною був брак коштів. Саме у цей період спостерігалось розширення мережі дитячих садків: 1919 р. – 140 закладів, 1920 р. – 678, 1921 р. – 879; але в наступні роки кількість їх постійно зменшувалася: 1922 р. – 104, 1923 р. – 170, 1924 р. – 148, 1925 р. – 118 [23, с. 647-650].

Це пояснювалось, насамперед, тим, що з переходом у 1921 р. до нової економічної політики (НЕПу) фінансування освітніх закладів, у тому числі й дитячих садків, було покладено на місцеві бюджети. Але місцеві бюджети не мали змоги забезпечити належне фінансування дошкільної мережі. На утриманні держави залишилися лише дошкільні заклади для хворих на сухоти та розумово відсталих дітей, а також дошкільні заклади, які були методичними центрами.

На другому етапі (1924-1933) у суспільстві відбувалися процеси, які сприяли якісним та кількісним змінам у системі соціального виховання. До них слід віднести: суттєве поліпшення економічного і соціального становища в країні; покращення демографічної ситуації; плановий розвиток мережі, який базувався на реальних потребах у відповідних дошкільних закладах. У звіті НКО УСРР за 1923-1924 навчальний рік зазначалось, що з початком поточного навчального року мережа установ соціального виховання виходить на нову стадію – стабілізацію і поступове розширення.

У жовтні 1924 р. на III з'їзді працівників дошкільного виховання були затверджені заходи, спрямовані на розширення мережі дошкільних закладів [7]. Але цей процес об'єктивно стримувався відсутністю необхідної матеріальної бази. Тому дитячі ясла та садки створювались на базі загальноосвітніх шкіл, клубів, червоних кутків. Відкриті на основі дитячих садків на початку 20-х рр. денні дитячі будинки реорганізовувались у заклади інтернатного типу.

У 1925 р. було взято курс на індустріалізацію країни, що призвело до широкого залучення у суспільне виробництво жінок та, у свою чергу, зробило необхідним відкриття у великій кількості виховних дитячих закладів. Але цей процес здійснювався досить складно. У 1928 р. дитячими садками було охоплено лише 0,75% дітей дошкільного віку [7, с. 39]. Влаштовувались вони, переважно, у місцевості з розвинутою промисловістю. Важливість проблеми засвідчує і постанова ЦК КП(б)У 1929 р. «Про чергові завдання партії щодо роботи серед робітниць і селянок» [8, с. 292].

Згідно з цією постановою, необхідно було якнайширше залучати жінок до участі у промисловому виробництві та суспільно-громадській діяльності. Це, у свою чергу, позитивно вплинуло на проблему розвитку мережі закладів дошкільного виховання. Мати-робітниця повинна була віддавати дитину дошкільного віку на виховання до відповідного закладу на термін своєї професійно-громадської діяльності.

На XI Всеукраїнському з'їзді Рад у травні 1929 р. в резолюції «Про стан і перспективи культурного будівництва» зазначалося, що розгортання мережі дошкільних закладів є невідкладним завданням на найближчі роки. Передбачалось довести мережу постійних та сезонних дошкільних закладів в УСРР до 3000 у промислових центрах. З проведенням колективізації сільського господарства проблема розширення мережі дошкільних закладів гостро постала і на селі. На початок 1930 р. передбачалось відкрити 1500 таких закладів у сільській місцевості [9, с. 460].

Перспективним планом НКО передбачалось розгорнути мережу дошкільних закладів на всій території республіки для найбільш повного охоплення дітей віком до семи років: у 1930-1931 рр. – 215 тис. дітей (з них у місті – 80 тис., на селі – 135 тис.); у 1932-1933 рр. – 250 тис. (з них у місті – 100 тис., на селі – 150 тис.) [9, с. 462].

Виконання цих планів вимагало проведення великої організаційної роботи при участі державних органів влади та громадських організацій. В Україні цей рух по створенню дошкільних закладів набув масового характеру. В результаті його реалізації відбулися суттєві зрушення у розвитку суспільного дошкільного виховання. Динаміка їх така: на початку 1930 р. функціонувало 474 стаціонарних дитячих садка, в яких виховувалося 21328 дітей; на початку 1931 р. – 1,5 тис. дошкільних закладів на 74 тис. дітей. У 1933 р. мережа дошкільних закладів зросла до 5 тис. і відвідувало їх 272 тис. дітей [9, с. 461].

Делегації представників дошкільного виховання УСРР постійно брали участь у роботі Всеросійських з'їздів з дошкільного виховання. У 1919 р. на Першому Всеросійському з'їзді працівників дошкільного виховання обговорювались питання створення мережі закладів суспільного дошкільного виховання. Але зважаючи на те, що державні системи народної освіти України і Росії у цей період значно відрізнялись, делегація УСРР ознайомила російських колег з основними принципами і особливостями формування системи соціального виховання у республіці [10, с. 306]. На Другому (1921) і Третньому (1924) з'їздах обговорювались питання методичного наповнення процесу дошкільного виховання на основі марксистської концепції суспільного виховання дітей [10, с. 307].

Підводячи підсумок зауважимо, що дошкільна система виховання у радянській Україні 20-х-30-х рр., являла собою перехідний етап, який складався з двох періодів, коли суспільство відмовлялося від дореволюційної спадщини і активно шукало нові шляхи розвитку, спираючись на принципи нової педагогіки. Отже, попри усю складність, пов'язану з відсутністю необхідного фінансування, досвідчених фахівців, методичного забезпечення галузі, в УСРР була створена досить ефективна та розвинута система суспільного дошкільного виховання. Вона знайшла своє місце у структурі народної освіти як її важлива складова частина. На користь цього свідчать відповідні документи не тільки галузевого наркомату, а й Ради народних комісарів. Саме у період з 1919 по 1933 рр. в Україні під керівництвом партійно-державного апарату сформувався типовий напрямок виховання дітей віком до семи років. Завдяки цьому комуністична система отримувала для подальшого формування суспільства впливове, відповідно підготовлене, підрастаюче покоління.

Список використаної літератури

1. Бондар А. З історії розвитку дошкільного виховання на Україні (1917-1941 рр.) / А. Бондар // Дошкільне виховання. – 1966. – № 11. – С. 9-12.
2. Гендриховская А. Детский сад в свете пролетарской идеологии / А. Гендрихівська // Путь просвещения. – 1923. – № 9 – 10 С. – 1-26.
3. Гринько Г. Очередные задачи советского строительства в области просвещения / Г. Гринько. – Харьков: Тип. Б. Бенгис, 1920. – 126 с
4. ДАДО. Ф. Р. 2580. Оп. 1. спр. 6. Арк. 27, 32.

5. ДАХО. Ф. Р. 820. Оп. 1. Спр. 982. Арк. 62-64.
 6. ДАХО. Ф. Р. 820. Оп. 2. Спр. 17. Арк. 9.
 7. Дошкільне виховання. Матеріали до poradника. Допоміжна книга для робітників соціального виховання, студентів педагогічних вузів та батьків. – Харків: ДВУ, 1928. – 123 с.
 8. КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК. – К.: ДПВ, 1979. – Т.2. – 320 с.
 9. Культурне будівництво в Українській РСР (1917-1941 рр.) // Зб. документів. – Т.1. – К.: ДПВ, 1969. – 620 с.
 10. Культурное строительство в СССР 1917-1927 гг. / Документы и материалы. – М.: Госполитиздат, 1989. – 381 с.
 11. Липинський В. Становлення і розвиток нової системи освіти в УРСР у 20-ті роки / В. Липинський. – Донецьк: Вид. Донецьк. ун-ту, 2001. – 248 с.
 12. Лубенец Н. За 10 лет. Обзор деятельности Киевского Общества Народных детских садов / Н. Лубенец // Дошкольное воспитание. – 1917. – № 3-4. – С. 169–180.
 13. Організаційні поради в справі позашкільної і дошкільної освіти / Під ред. С. Русової. – К., 1918. – 19 с.
 14. Попиченко С. Розвиток теорії і практики дошкільного виховання в Україні (кінець XIX – початок XX ст.) / С. Попиченко. – К.: Просвіта, 2001. – 154 с.
 15. Про денні дитячі будинки //Збірник декретів, постанов, наказів та розпоряджень по Народному Комісаріату освіти УРСР. – Вип. 1. – Харків: Вид. НКО УСРР, 1920. – С. 27-28.
 16. Про організацію відкритих дитячих будинків // Збірник декретів, постанов, наказів та розпоряджень по Народному Комісаріату освіти УРСР. – Вип.2. – Харків: Вид. НКО УСРР, 1920. – С. 19-20.
 17. Про Ради захисту дітей // Збірник декретів, постанов, наказів та розпоряджень по Народному Комісаріату освіти УСРР. – Вип. 2. – Харків: Вид. НКО УСРР, 1920. – С. 4.
 18. Про соціальне виховання дітей // Збірник декретів, постанов, наказів та розпоряджень по Народному Комісаріату освіти УРСР. – Вип. 1. – Харків: Вид. НКО УСРР, 1920. – С. 26-28.
 19. Про соціальне виховання дітей // Збірник декретів, постанов, наказів та розпоряджень по Народному Комісаріату освіти УРСР. – Вип. 1. – Харків: Вид. НКО УСРР, 1920. – С. 26-28.
 20. Радянське будівництво на Україні у 1919–1930 рр. // Зборник документів і матеріалів – К.: ДПВ, 1957. – 167 с.
 21. Русова С. Мемуари. Щоденник / С. Русова. – К.: Поліграфкнига, 2004. – 544 с.
 22. Ряппо Я. Новий етап в праці Наркомосвіти / Я. Ряппо // Радянська освіта.–1925. – № 1.– С. 8-12.
 23. Сірополко С. Історія освіти в Україні / С. Сірополко. – К.: Наук. думка, 2001. – 912 с.
 24. Статут про губернські Ради захисту дітей //Збірник декретів, постанов, наказів та розпоряджень по Народному Комісаріату освіти УРСР. – В. 2.- Харків: Вид. НКО УСРР, 1920. – С. 6
 25. Улюкаєва І. Історія суспільного дошкільного виховання в Україні (1919-1940 рр.) / І. Улюкаєва. – К.: Просвіта, 2003. – 76 с.
 26. ЦДВАВОВУ України. Ф. 166. Оп. 1. Спр. 14. Арк. 15-19
- Стаття надійшла до редакції 15.09.2012р

A.V. Golovko**PRESCHOOLS IN SOCIAL EDUCATION IN SOVIET UKRAIN**

Based on the analysis of documentary sources and literature are studied preschool activities in social education in the USSR in 1919-1933 years, Allowing more fully reconstruct the process of formation of the Ukrainian system of education and upbringing in different historical and social period.

Key words: *USSR, 1919-1933 years, Social, education, pre-school, educational and educational system.*

УДК 316.7(477)''192''

В.В.Давва**ІДЕОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ РОЗБУДОВИ УКРАЇНСЬКОЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У 20-ТИХ РР. ХХ СТ.**

У статті проаналізовано взаємозв'язок радянської ідеології, що поширювалася на українських землях після встановлення влади більшовиків, із процесом формування культурної сфери України у 20-ті роки ХХ століття. Визначено особливості формування українського мистецтва, літератури, музичного та кіномистецтва в умовах жорсткого контролю з боку влади над усіма сферами суспільного життя та використання української культурної сфери в якості інструменту радянської пропаганди серед народних мас.

Ключові слова: *українська культура, радянська ідеологія, українізація, монументальна пропаганда, українське мистецтво, українська література, музична культура, кіномистецтво.*

Роки Національно-демократичної революції в Україні 1917-1920 рр. призвели до багатьох втрат у нагромадженій віками українській культурній спадщині. Разом з тим культурний процес уперше глибоко увійшов в народну товщу. Нестримний потяг мільйонів людей до кращих зразків загальнолюдської культури був однією з відмінних рис тогочасного життя [8].

Не зважаючи на тяжкі для України наслідки революційних подій, 1920-ті роки стали періодом небувалого підйому української культури, часом інтенсивних пошуків та знахідок, справжнього новаторства. Саме тому є доцільним з'ясувати взаємозв'язок такого культурного підйому із пропагандистською політикою радянського уряду, що проводилася на українських землях.

Проблема становлення української культури у першій половині ХХ століття вже тривалий час цікавить вітчизняних науковців. Ще у 80-х роках зарубіжні дослідники опублікували низку праць, у яких розглядалися аспекти розвитку української культури. Але загальною рисою досліджень української діаспори повоєнного періоду є залежність їхніх політико-ідеологічних висновків від політичних уподобань прихильників тієї чи іншої політичної сили. Крім того, основний акцент в працях робиться на культурну діяльність національних урядів Української революції.

Найбільш численну групу літератури з проблеми української культури складає радянська історіографія, якій притаманні ідеологічна заангажованість, пропагандистський і політично-публіцистичний характер. [7, 19].

Окрему групу наукових праць складають дослідження сучасної історіографії України. Для вироблення нових концептуально-методологічних засад дослідження

проблем української культури початку ХХ століття мають велике значення ґрунтовні праці українських вчених Г. Боряка, І. Войцехівської, Я. Грицака, Я. Дашкевича, М. Дмитрієнко, Л. Дубровіної, Я. Ісаєвича, та ін. [8]

В останні роки спостерігається збільшення інтересу українських науковців до проблем української культури післяреволюційного періоду. Це стає результатом ґрунтовних досліджень, що викладаються в кандидатських та докторських дисертаціях таких вчених, як О. Стасюк [9], З. Олійник [6], Д. Бачинський [1].

Таким чином, аналіз досліджень, а також загального стану наукової розробки даної проблеми засвідчує великий інтерес науковців до питання розвитку української культури на початку ХХ століття. Але при цьому культурне питання найчастіше обмежується рамками Національно-демократичної революції, або висвітлюється як складова частина політики українських національних урядів. При цьому питання взаємозв'язку радянської ідеології з процесом формування української культурної сфери розглядається не в повній мірі.

Нагальною є потреба прослідити вплив політики радянського уряду на формування основних сфер культурного життя України; проаналізувати спроби більшовиків використати культурну сферу в якості ефективного інструменту своєї агітаційно-пропагандистської діяльності; розглянути процес становлення різних видів українського мистецтва в умовах ідеологічної політики комуністичної партії.

Більшовики належним чином врахували величезний потяг народних мас до культури і постаралися вигідно для себе використати його. Вони розуміли, що культура може стати важливим чинником у політичній боротьбі. Щоб керувати діями сотень тисяч людей, треба було передусім впливати на їхню свідомість. Тому більшовики робили наголос на ідеологічних аспектах. Пов'язуючи ідеологію і культуру, вони обирали найкоротший шлях для зміцнення своєї влади [7, 38].

Курс на ідеологізацію культури розпочався створенням у лютому 1919 р. наркомату агітації і пропаганди у складі українського радянського уряду. Керівництво наркоматом було довірено визначним діячам більшовицької партії — спочатку Артему (Ф. Сергєєву), потім — О. Колонтай. Пізніше функції управління агітацією і пропагандою перейняли відповідні структурні підрозділи у компартійних комітетах різних рівнів. Вважаючи цю ділянку роботи найважливішою для зміцнення диктатури, вожді більшовиків віддали її безпосередньо партійному апарату [2, 57].

В Україні почалася швидка розбудова мережі культурно-освітніх закладів, покликаних нести в маси комуністичні ідеї. Створювалися палаци культури, народні університети, селянські будинки, клуби, хати-читальні. У партійних, робітничих і профспілкових клубах відкривалися бібліотеки, народні театри, різноманітні гуртки. Клуби регулярно проводили концерти силами мобілізованих на цю справу митців. Влаштовувалися мітинги, лекції, диспути.

У липні 1920 р. наркомат освіти УСРР затвердив «Положення про хату-читальню» як опорний пункт просвітньої роботи у селах. Вказувалося, що головним напрямом в діяльності хат-читалень є «поширення комуністичної освіти серед сільського населення» [8].

Поряд з утворенням нових культурно-освітніх закладів відбувався активний процес більшовизації «просвіт», заснованих українською інтелігенцією у попередні роки, починаючи з дореволюційних. Більшовизація відбувалася кадровою чисткою. Із «просвіт» виганяли «буржуазних націоналістів», замінюючи їх людьми, які довели свою відданість радянській владі. Це призводило до істотного погіршення професійного рівня просвітянського керівництва. Характерно, що партія більшовиків не тільки «перетравлювала» існуючі «просвіти», а й учетверо збільшила їх кількість за неповні два роки.

До кінця 1920 р. в Україні діяло близько 15 тис. культурно-освітніх установ різного типу. Серед них було 1 300 клубів, 5 000 хат-читалень, близько 4 000 «просвіт». В усіх великих містах функціонували палаци культури [5].

Слід зазначити, що в перші роки свого правління комуністична партія все ще помітно відчувала брак підтримки з боку неросійських народів. Вона залишалася крихітною, в основному російської, організацією, що базується в містах, балансує на лезі ножа серед мас селянства, в будь-який момент готових відсахнутися від неї, і неросійських народів, лояльність яких по відношенню до неї була вельми сумнівною. Так, Україна в особливості була «слабкою ланкою Радянської влади», як це відкрито визнавав сам Сталін. Тому партія почала шукати засоби досягнення визнання та підтримки серед неросійських народів.

У 1923 р. на XII з'їзді партії її керівництво поклало початок політиці «коренізації». Вона була покликана зосередити зусилля на тому, щоб залучити в партію та державний апарат представників неросійських народів, щоб радянські службовці вивчали місцеві мови і користувалися ними, нарешті, щоб держава сприяла культурному і соціальному розвитку різних народів. Український варіант цієї політики отримав назву українізації [6, 10].

Втім, перш ніж розгортати українізацію, слід було внести деякі зміни до складу партійного керівництва в Україні. У цей час воно складалося головним чином з надісланих Москвою радянських чиновників. У більшості своїй вони не тільки не проявили розуміння необхідності українізації, але і в ще меншому ступені показали своє бажання проводити її в житті. Так, один з найбільш високопоставлених партійних чиновників в Україні, Дмитро Лебідь, був якраз з тих росіян, хто не збирався приховувати свою неприязнь до української культури та звичаїв, до українізації як такої. Він відстоював так звану «теорію боротьби двох культур», відповідно до якої російська культура в Україні, як передова культура прогресивного пролетаріату і міста, неминуче повинна перемогти українську культуру, пов'язану з відсталим селянством і селом, тому комуністи зобов'язані сприяти цьому «природному процесу» [8].

Поступове зміцнення позиції Комуністичної партії супроводжувалося набуттям СРСР рис тоталітарного суспільства з притаманним йому створенням єдиної ідеології та терором у боротьбі з ідеологічними противниками. [5]

Мистецтво, поруч з терором, стало одним з улюблених інструментів тоталітаризму. У цей час виголошувалася теза про мистецтво як вищу форму соціалістичного виробництва і красу як вищу форму соціалістичного життя. Його справжнім творцем «могли бути тільки маси, а митці покликані виражати волю пролетаріату до краси» [7, 17]. Після революції змінилася мистецька атмосфера, його внутрішнє наповнення.

В часи становлення в Україні радянської влади пропагандистське мистецтво виявлялося в масових формах: монументальна скульптура і малярство, плакат, сатирична графіка, художнє оформлення площ і вулиць до свят, а також робітничих і сільських клубів, агітпоїздів, агітпароплавів.

Для того, щоб революційна ідея в монументальній пропаганді знаходила шлях до умів та сердець, її часто пов'язували з національною традицією. У травні 1919 року уряд радянської України прийняв декрет «Про зніс з площ та вулиць пам'ятників, збудованих царям та царським слугам». Декрет передбачав знесення монументів, що «не мали історичної та художньої цінності» та гальмували розвиток революційного монументального мистецтва, яке було агітаційним засобом у боротьбі за перемогу нового устрою, за виховання мас [3, 47]. Спорудження та відкриття пам'ятників розглядалось як важлива політична подія і з агітаційно-виховною метою проводилось в урочистій атмосфері, з мітингами.

Українське мистецтво 1920-х років зберігало декларативність та публіцистичність попереднього часу. В резолюції X з'їзду КП(б)У від 29 листопада 1927 року було зазначено, що до найголовніших освітніх завдань належить «будівництво української культури, національної за її формою, мовою та матеріалом» і «пролетарської, колективістичної й інтернаціональної за змістом». [7, 11]

Виникає низка художніх об'єднань, що стильово урізноманітнює мистецтво «при єдиній соціалістичній тематиці». АХЧУ – Асоціація художників Червоної України – орієнтувалася на мистецтво, що відображало дійсність, повторюючи програму Асоціації художників революційної Росії. Великий вплив на становлення мистецтва 1920-х рр. справила Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ). Згідно зі статутом, АРМУ була «федерацією художників різних формальних напрямків» і вважала своєю місією боротьбу за високий рівень мистецької культури, за відхід українського мистецтва від провінційності [9, 12].

Проте, АРМУ мала тенденцію до традиціоналізму, що не відповідало лінії партії та посилювало боротьбу з іншими мистецькими угрупованнями – АХЧУ, ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України).

Посилення пропагандистської ролі мистецтва як фактора «комуністичного виховання трудящих» і виразника «найпрогресивніших ідей століття – ідей соціалізму, інтернаціональної солідарності трудящих, рівності і справжньої демократії» передбачало використання реалістичних засобів. Важливим стало не трактування форми, а соціалістичний зміст, громадянськість, чітке виконання державного замовлення [8].

На противагу західним концепціям елітарності мистецтва (воно створюється обраними і призначене для обраних), Ленін стверджував, що мистецтво належить народу і його розквіт якнайтісніше пов'язаний з відображенням прагнень, почуттів і волі широких трудящих мас. Маси, на думку Леніна, є не тільки споживачами культури, а й безпосередніми її творцями. [2, 62] Мистецтво розглядається як вид громадської діяльності людини, воно бере участь у революційній боротьбі, пронизується комуністичною ідейністю, висуває форми і жанри, які відповідають завданням цієї боротьби. Породженням ідеологічно-тоталітарного мистецтва у цей час стає так званий соціалістичний реалізм, стилістика якого хоч і нагадує мистецтво першої половини XIX століття, та все ж являє собою нове явище [5].

Нове мистецтво було покликане трансформувати свідомість громадян. «Нова людина» мала бути створена саме через мистецтво. Сприйняття соціалістичної культури футуристами, особливо українськими, було не зовсім визначеним. Вони підтримували розуміння ідеології як єдиного чинника культури, але вважали, що живуть у переломний час, під час переходу від одного ладу до іншого, тому єдності у культурі бути не може. Окремі мистецькі угруповання прагнули творити соціалістичну культуру, однак «вони більше переконані в тому, що її творять, ніж справді її творять». [4, 236]

Футуризм, який не міг обмежуватись ідеями більшовиків і був «рухом, що поглиблює і розширює культурну базу комунізму», вже на початку 1920-х рр. був витіснений конструктивізмом. Митці цієї течії розглядали свої твори не як самодостатні витвори мистецтва, а як моделі нової організації світу, як розробку єдиного плану оволодіння світовим матеріалом. Цей напрям найповніше реалізувався у театральному мистецтві, сценографії. Застосовуючи народні традиції, українські художники перетворювали вагони агітпоїздів і борти агітпароплавів на подоби українських весільних скринь, на «писанку і могутнє знаряддя пропаганди» [8].

Настрої новизни та свіжості з особливою силою проявилися і в літературі 20-х років. Письменники-марксистки вважали, що революція повинна реалізовувати себе не

тільки в політичній чи соціальній, але й в літературній галузі. Виходячи з цього, «буржуазне» мистецтво минулого повинно було поступитися місцем новому, пролетарському мистецтву. При цьому все ж таки обумовлювалося, що «прийти до єднання у всесвітньому масштабі пролетарське мистецтво може тільки ідучи національними шляхами» [1, 14].

Прагнення створити пролетарську культуру в Росії привело до створення письменницької організації «Пролеткульт», що ґрунтувалася на двох ключових принципах: можливості створити пролетарську культуру, відкинувши традиції та уявлення минулого, та необхідності участі широких народних мас в цьому процесі. «Пролеткульт» пов'язувався у свідомості багатьох людей з російською міською культурою, тому він не користувався популярністю серед українців. Однак всі його ідеї серйозно вплинули на появу та розвиток так званих масових літературних організацій в Україні [9, 13].

У 1922 році була створена перша така організація – «Плуг», яку очолив Сергій Пилипенко. Заявивши, що маси (для України це означало – селянство) здатні створити той тип літератури, який їм потрібен, організація створила цілу мережу письменницьких гуртків, які дуже скоро об'єднали близько 200 письменників і тисячі починаючих аматорів.

Через рік з'явилося ще одне літературне угруповання – «Гарт», яке очолив Василь Елан-Блакитний. Дана організація також ставила за мету створення пролетарської культури в Україні. При цьому члени «Гарту» все ж таки дуже обережно ставилися до ідеї «масовості», остерігаючись, що вона приведе до зниження рівня мистецтва [2, 59].

Наряду з цими промарксистськими організаціями виникли невеликі угруповання «непролетарських» письменників та художників, що не пов'язували себе з якою-небудь окремою ідеологією. Це були символісти, футуристи, неокласики. У більшості всі вони були прихильниками ідеї, що «творча індивідуальність може творити, тільки піднявшись над масою, але зберігаючи при всій незалежності почуття національної спільності з нею». Оскільки всі літературні гуртки та організації мали свої друковані органи, на сторінках яких пропагувалися їх погляди та критикувалися ідеї опонентів, поширеним явищем стали літературні дискусії [7, 35].

Українська музична культура 20-х років сформувалася у взаємодії традиційних канонів народного фольклору, спадщини музичної школи М.Лисенка та новітніх ідей європейських музикантів (Р.Вагнера, Е.Гріга, М.Равеля та ін).

Наприкінці 20-х років у музичну сферу став проникати сталінський режим. З появою в 1932 р. Спілки композиторів України політичний вплив на творчий процес посилювався. Це спричинило уніфікацію художнього мислення, жорстку критику музикантів-новаторів, звинувачення їх у бездіяльності та формалізмі, зростання ролі соціального замовлення, пригнічення творчої індивідуальності, деформацію музичної культури, вихолощення її національного духу [8].

Новим явищем української культури 20-х років стало кіно. У 1922 р. було засновано Всеукраїнське фото-кіноуправління (ВУФКУ), що надало потужного імпульсу вітчизняному кіновиробництву. Після реконструкції в 1926 р. Одеська кінофабрика стала за технічним оснащенням однією з кращих у країні, а введена в дію 1928 р. Київська кінофабрика (майбутня Київська кіностудія ім. О.Довженка) — однією з найбільших та найсучасніших на той час у світі [7; 47].

З початку 20-х років у національному кінематографі на зміну плакатним низькопробним пропагандистським фільмам-агіткам революційної доби прийшли художні фільми; режисери дедалі частіше стали залучати до участі в кіно відомих українських акторів (А.Бучму, М.Заньковецьку та ін.); зростав мистецький та технічний

рівень кіновиробництва; посилювався зв'язок кіно з літературою і театром. У цей період за основу фільмів, як правило, брали історичні сюжети або екранізували класичні художні твори («Трипільська трагедія», «Остап Бандура», «Тарас Шевченко», «Борислав сміється», «Fata Morgana»). Українське ігрове кіно намагалося поєднати революційну тематику з традиційною для попереднього періоду мелодрамою та пригодницькими жанрами («Укразія» П.Чардиніна, «Сумка дикпур'єра» О.Довженка) [2, 63].

Таким чином, визначальним принципом «культурної» політики більшовиків стало, по-перше, знищення попередніх набутків культури на території України – національних, класових, релігійних – і створення єдиної пролетарської культури, яку згодом назвали соціалістичною. Таким чином, «нова культура» мала бути реалістичною за формою і соціалістичною за змістом. По-друге, ідеологічним підґрунтям нової культури декларувався марксизм, що означало матеріалізм у світогляді, диктатуру в політиці та колективізм в етиці. По-третє, здійснювалося партійне керівництво всіма культурними процесами. Отже, культура ставала дієвою зброєю КПРС у вихованні слухняного людського масиву.

При цьому, неможливо заперечувати стрімкий зріст української культури у 20-ті роки ХХ століття. Першопричиною цього широкого культурного відродження була Національно-демократична революція. Хоча відхід до еміграції більшої частини старої інтелігенції ускладнив національний культурний зріст, недостачу інтелектуальних сил було відшкодовано появою цілої плеяди творчих постатей. Багато з цих нових дарувань стояли поза політикою. Інші були палкими революціонерами-романтиками. З руйнуванням сподівань на державну незалежність багато з них побачили в культурній творчості альтернативний спосіб виразу національної самобутності свого народу.

У даних умовах комуністична партія прагнула використати таке культурне піднесення в інтересах зміцнення своєї диктатури. Матеріальна підтримка митців, вчених, працівників народної освіти чергувалася з політичними репресіями. Ця політика давала можливість обплутувати культурний процес ідеологічними стереотипами і впливати на мільйони людей, які тягнулися до культури. Разом з тим державна підтримка митців та вчених і безпосереднє управління держави грандіозними кампаніями (на кшталт кампанії по ліквідації неписьменності) зумовили швидкий розвиток культури навіть у несприятливих умовах воєнного часу.

Список використаної літератури

1. Бачинський Д.В. Інтелігенція Української СРР в українізаційних процесах 20-х – початку 30-х років ХХ ст.: автореф. дис. канд. іст. наук: 07.00.01 / Д.В. Бачинський. – Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю.Федьковича, 2004. – 20 с.
2. Волобуєва Т. Радянська реклама (1920-1930 рр.) / Т. Волобуєва // Рекламні технології. – К.: 2006. – №4. – С.56-64
3. Декрет РНК УСРР від 7 травня 1919 «Про знесення з майданів та вулиць пам'ятників, збудованих царям та царським посіпакам» // Культурне будівництво в Українській РСР: Збірник документів. – К.: Держполітвидав УРСР, 1959. – Т. 1. – С.47.
4. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930) / О.Ільницький. – Л.: Літопис, 2003. – 456 с.
5. Мириманов В. Тоталитарное искусство [Електронний ресурс] / В.Мириманов. – Режим доступу: <http://vseznaikin.ru/articles/102/1010272/1010272a1.htm>
6. Олійник З.В. Національна політика більшовиків в Україні в 1917 – 1920 рр.: автореф. дис. канд. іст. наук: 07.00.01 / З.В. Олійник. – К.: Київськ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2002. – 19 с.

7. Павлов В. Українське радянське мистецтво 20 – 30-х років / В.Павлов, Л.Попова. – К.: Мистецтво, 1966. – 73 с.
 8. Субтельний О. Історія України [Електронний ресурс] / О.Субтельний. – К.: Либідь, 1993. – 720 с. – Режим доступу: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/151/>
 9. Стасюк О.О. Деформація традиційної культури українців в кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст.: автореф. дис. канд. іст. наук: 07.00.05 / О.О. Стасюк. – К.: Київськ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, 2007. – 21 с.
- Стаття надійшла до редакції 5.02.2012р

V.V.Davva

IDEOLOGICAL FACTORS IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN NATIONAL CULTURE IN THE 20s. OF THE TWENTIETH CENTURY

The article analyzes the relationship of the Soviet ideology, extending to the Ukrainian lands after the the Bolshevik regime, with the formation of the cultural sphere in Ukraine in the 20 years of the twentieth century. The features of the formation of the Ukrainian art, literature, music and film in a strong oversight authority over all aspects of public life and the use of the Ukrainian cultural sector as an instrument of Soviet propaganda among the masses.

УДК 792.2(546.37)

О.П. Кодьєва

ВИДИ МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Проблема видів мистецтва розглядається через призму психології сприйняття етносу. Центральна увага приділяється світосприйняттю українського народу, яке формується народними традиціями та структурою мови.

Ключові слова: вид мистецтва, етнос, психологія сприйняття, структура мови, художній образ, культуротворення.

Проблема виявлення закономірностей в утворенні видів мистецтва, а значить, - у з'ясуванні причин існування одних видів і занепаду інших сьогодні актуальна, незважаючи на те, що, на перший погляд, все ніби-то ясно. Але при зануренні у процес мистецького видоутворення перед дослідником постає калейдоскоп творчих, креативних (адже це не одне й те ж саме), а також псевдокреативних спрямувань. У такій мозаїчній картині сучасного мистецтва знайти логіку, як того звичайно бажає науковець, дуже не просто. Але природа пізнання вимагає прояснень заради свого поступу.

Зазначена проблема складна і багатоаспектна. У представленій статті торкнемося її етнічно-національного аспекту. У даному випадку нас буде цікавити контекст світосприйняття і культуротворення українського народу.

Завдання статті - звернути увагу на дві „призми“ бачення: 1) суто психологічну та 2) мовну, хоча обидві тісно пов'язані.

Пристаючи до аналізу проблеми, перш за все, слід оговорити, що саме у цьому конкретному випадку автор статті розуміє під поняттям „український народ“. Сьогодні питання національної визначеності стоїть гостро і, як відомо, в ньому немає однастайності щодо повного, адекватного розуміння змісту і обсягу даного поняття. Автор статті базує (тобто розпочинає) свої розмірковування, надаючи основної уваги

етнічному, традиційному, автохтонному аспектам. При цьому автор розуміє, що вивести поняття „український народ“ у сучасний науковий контекст, зберігаючи „чистоту“ зазначених трьох аспектів, зрозуміло, не можна. Засновуючись на цих аспектах, є сенс лише розпочати науковий дискурс.

Поштовхом для написання даної статті великою мірою стала цікава робота російського науковця В. Малишева, який працює у сфері перетину історії, біології, нейрофізіології. Робота називається „Простір думки та витoki національного характеру [3]“. Як зазначається у анотації до книги, вона „присвячена формуванню того віртуального простору, в якому оперує думка за допомогою мови [3, 4]“. Хоча у дослідженні спеціально не йдеться ані про види мистецтва, ані про саме мистецтво, ані про українську культуру, проте, у контексті теми даної статті привертає увагу методологія цього дослідження, а саме: між людиною як істотою, що здатна мислити, та її світоглядним світосприйняттям вчений виявляє та виокремлює важливе, на його погляд, утворення, що детермінує світогляд. Цим утворенням є структура мови народу - призма, через яку даний народ дивиться на світ і вибудовує його особливу, неповторну картину. Варто підкреслити: у книзі йдеться не про якісь абстрактні структури, а про конкретні, завжди своєрідні, у своєму часі і просторі, структури граматики й синтаксису того чи іншого етносу. Науковець зазначає, що мовні структури утворюються стихійно (і, очевидно, автор переконаний у тому, що вони на формування світогляду впливають автоматично). Характер структур зумовлений цілою низкою чинників: кліматом, природою, до яких етнічна група має пристосовуватись, аби вижити, бажанням відгородитись від ворожих сусідніх племен (етносів тощо) знову-таки заради виживання - відгородитись, як заборолом, своєю мовою, яка побутує лише серед своїх і яку чужі не розуміють.

Далі автор книги висловлює припущення, що „первинною мовою [у всіх народів - *О. К.*] були озвучені жести [3, 14]“. Згодом відбулася „розмітка картини світу словом [3, 14]“. Стає цілком ясно, на думку вченого, що така розмітка відбувається у згоді з особливостями ментальності певного народу. Наводяться приклади. Так, у китайців склалася мова, яка за структурою тяжіє до групи так званих „ізолюючих мов“ (здебільшого, ієрогліфічних). Автор книги надає наступне пояснення. „В ізолюючих мовах кожен об'єкт (дія, предмет, явище або просто особливість, якість) отримує свій мовний ярлик, відмінний від інших. І хоча його походження може бути складне і знак складений з різних частин, але це власний знак об'єкту, завжди притаманний лише йому. У таких мовах немає відмінків, немає множини, немає роду, немає того, що варіюється у словах флективних мов для створення зв'язку (префікси, суфікси, різні закінчення). Тобто, немає засобів для вираження підпорядкування між словами. Сенс висловлювання встановлюється порядком слів [3, 23]“.

Носіям таких мов, пояснює далі вчений, картина світу уявляється як усталена, така, що тяжіє до традиціоналізму (освяченості традиціями).

„У флективних мовах [у тому числі - в українській - *О. ІС.*], - продовжує автор книги, - ізолювано позначаються лише кореневі об'єкти і процеси [3, 23]“.

Згадаємо, що флексія (від лат. „перехід“) - це закінчення слова, яке змінюється при відмінюванні. Стосовно флективної групи мов вчений висловлює наступне. „Закінчення слугують також для вираження підпорядкування між словами, завдяки чому сенс висловлювання не обов'язково жорстко пов'язаний з порядком слів [3, 23]“.

Для флективних мов, вважає вчений, властива картина світу, що рухається, показ процесуальності і зв'язку явищ та об'єктів.

„Мова, - робить один з висновків вчений, - це інструмент встановлення смислових зв'язків між словами, які приховують під собою образи явищ [3, 26]“.
[Переклад з російської мови - *О. К.*]

Зазначені думки безпосередньо підводять нас до мистецької проблематики - образності, унікальності, складнощів психологічної зумовленості художнього мислення.

Дослідження В. Малишева доводить, наскільки плідним є залучення конкретно-психологічного, взагалі конкретно-наукового підходу до філософських, філософсько-естетичних проблем, зокрема, до того кола питань, що становить предмет даної статті.

Отже, спочатку розмова буде про види мистецтва у контексті психології українського народу.

Чи не найпершою особливістю, яка „кидається в очі“ спостерігачу, є яскрава почуттєвість українців як етносу. Зір, звук, дотик - ось ті фізіологічні чуття, які задіяні українцем у видовій „розмітці“ (якщо використовувати термін В. Малишева) естетично-художньої картини світу. А своєрідне чуттєве сприйняття викликане саме певним середовищем: щедрою природою України - і не просто щедрою, а сповненою гармонії, адже при багатстві і розмаїтті ландшафту, інших чинників середовища звичайно не спостерігаються екстремальні умови, різного роду крайнощі тощо. Звідси - своєрідні живописні, пластичні, музичні образи. За своєю побудовою вони мають спільні риси: плинність, застосування канілини, достатню простоту, відчутність, ясність. На відміну, такі риси, як ефемерність, недосказаність, утаємниченість і на їх основі рафінованість художніх образів як самоціль, без сумніву, чужі українській душі.

Природно, що живопис, скульптура, музика перебувають на першому місці серед основних видів українського мистецтва. Звичайно, є види, властиві всім народам, але вони мають етнічні особливості. З цих видів є такі, що не належать виключно до мистецтва. Це архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво - вони мають яскраве утилітарне спрямування. Але й ці види несуть печатку своєрідності народного світовідчуття. З цього приводу не можна обминути згадкою українські будівлі (хати та ін.), які є чи не безпосереднім продовженням людського тіла (подібно панцеру). Вони органічні людині, демонструють матеріалізацію її ментальності, вираження мовних структур у глині, камені, очереті тощо.

Помічено, що в українській мові є дуже дотепні, яскраві, колоритні вислови про конкретно-почуттєве, є блискучі, нестандартні рішення тієї чи іншої конкретної почуттєво-розумової задачі. Це стихія народної мови.

Абстрактні логічні побудови філософського плану, навпаки, не є притаманними практичному українцю - землеробу, будівничому.

Архітектура, як і інші види, сприймається людською особистістю, яка „налаштовує“ будівлю на свої вимоги і потреби, олюднює її. Так, хата-мазанка - як біле дівоче личко, квітчастий розпис стін (на Поділлі) - як віночок зі стрічками чи барвисте намисто, солом'яна стріха - як русяве волосся. У більш складних спорудах, таких як муровані будинки, церкви, застосовувався архітектурний декор, як це було звичайним скрізь у Європі. Але, наприклад, ліпнина над вікнами носила народну назву „бровки“, а куполи українських церков мали унікальну форму і зелений колір, нагадуючи справжнісінькі груші [1, 22 - 28].

Щодо такого виду мистецтва, як скульптура, то хотілося б зауважити наступне. Українському народу більш властива скульптура малих форм, ніж монументальна (остання розповсюджена була у Єгипті, Асирії та ін.) з причини вже згаданих особливостей психології - індивідуалізму та практицизму. Великою мірою ужиткового призначення камерна скульптура застосовується скрізь, навіть у досить пізніх храмах та інших спорудах, наприклад, в інтер'єрі Андріївської церкви в Києві. Такою є скульптура апостолів Павла і Петра з Підгайців 18 ст. [1, 103; 2]. Можна навести багато інших прикладів.

Іншою є сучасна скульптура - дається взнаки вплив глобалізації. Проте, і у ранній скульптурі яскравого народного характеру елементи монументалізму угледіти можна, але останній все-таки не порівнянний з тим, що репрезентує пізня скульптура, де народні впливи значною мірою нівелюються. Не випадково народна скульптура буває кольоровою, розписною - це пов'язане, на нашу думку, з теплою інтимною сприйняття. До речі, нехтування особливостями етнічного, народного менталітету, структури і способу традиційних висловлювань у житті і мистецтві призводить до прорахунків у творчості сучасних митців, діячів культури, професіоналів у мистецтві. У цьому аспекті дозволимо собі таке зауваження.

Частина інтер'єру нещодавно модернізованого музейного комплексу „Шевченківський національний заповідник у м. Каневі“, зроблена за проектом українського архітектора Л. Скорик, включає у себе відтворення на стінах зображень деяких станкових творів Т. Шевченка. Станковим був властивий Кобзарю. Невеличкі графічні роботи-оригінали відтворені як величезні. Значне перебільшення розмірів, на наш погляд, порушило внутрішній склад робіт Т. Шевченка, зроблених у народному дусі, зруйнували камерність і ліричність, знищили - усвідомлено чи ні - спрямування думок і почуттів автора безпосередньо до окремої особистості як члена суспільства, а не до великого, але абстрактного натовпу.

Психологія українського народу породила своєрідний феномен, який синтезує два види мистецтва - музику і поезію. Це дума. Назвати її жанром, підпорядкованим якомусь одному виду, не можна, це не буде відповідати істині. Сказати, що це вид? Але такої традиції не склалося в українському мистецтвознавстві. Проте, дума базується на рівноправних, вагомих музично- епічних основах і являє собою нову якість - синтез зазначених основ. Дума, як відомо, - унікальне явище у світовій культурі. Воно задовольняє потребу українського народу у вираженні квінтесенції народної душі. Це, на переконання автора цієї статті, головна задача думи. Можна сказати конкретніше: це вплив назовні заповітних волелюбних прагнень народу. Приклад думи спонукає замислитись над процесом видоутворення у контексті того, що дають для нього національні джерела.

Але в чому у даному випадку проявляється особливість психології українця? Безумовно, - у феномені довгого накопичення в народі певних душевних надбань з подальшим, так би мовити, вагомим вилучанням важкого внутрішнього змісту і втіленням його у відповідній зовнішній формі. То ж виходить, що видовий код думи детермінує таке сприйняття звуків, при якому вони дешифруються розумом і душою одночасно.

Інший приклад. Мабуть, важко стверджувати, що театр як вид мистецтва цілковито поглинає таке явище, як вертеп. Навпаки, вертеп сприймається, скоріш, як самостійне утворення. Його психологічне коріння вочевидь виростає на ґрунті усвідомлення таких етичних цінностей, як гідність, індивідуальність, ідентифікація себе з певною соціальною групою тощо; з іншого боку - індивідуальне відсторонення і гострий критицизм чужого, іншого. На вертепних персонажах - їх зовнішньому вигляді, мові, поведінці - печатка „барвистості світосприйняття“ українців, його дотепності і яскравої завершеності. Вертеп - квінтесенція творчості, яка має до театру у його звичному нам розумінні таке ж відношення, як, скажімо, давньогрецькі Діонісії - до пізніших традиційних театральних вистав. Це соціально-психологічна передумова театру, а не самий театр. Над цим варто замислитись.

Емпіричний матеріал вимагає узагальнень. У даному контексті логічно звернутись, зокрема, до феноменологічної методології, яка вийшла сьогодні на передні філософські позиції. Адже феноменологія досліджує об'єкт у конкретиці його зв'язків. При цьому, автор даної статті не є прихильником абсолютизації ані феноменологічного

методу, ані традиційного, що вивчає сутності. Адже у першому випадку досліджуваний матеріал може „розсипатися“ без об'єднуючих високих абстрактних понять, у другому - жива конкретика реальності багато в чому залишиться невивченою. Потрібен синтез обох підходів.

Другий аспект проблеми, що аналізується у даній статті, мовний, вимагає детального і прискіпливого філософсько-філологічного дослідження. Зрозуміло, що основна робота по збору і обробці матеріалу, особливо, первинного, - у компетенції фахівців-лінгвістів. Адже тут має бути проаналізований вплив відмінків, спряжень, часових та видових форм тощо - усього мовного структурного багатства. І все-таки, аби наочно репрезентувати напрямок аналізу мовного матеріалу, дозволимо собі запропонувати деякі думки з цього приводу.

Одна з них. Психологічні риси народу, безумовно, закріплюються у граматичних формах, які, на загальну думку вчених, є вельми консервативними. Вони стають своєрідним кістяком образного бачення. Так, наприклад, на думку автора даної статті, відомий індивідуалізм українця („моя хата з краю...“) породив певне відсторонення особистості від інших людей, що виразилося, скажімо, у розповсюдженні займенника третьої особи однини, особливо, чоловічого роду. Навіть, власного чоловіка в народі нерідко називають: „Він“. Своєрідною є ситуація, коли з людиною, що стоїть поруч, можливе спілкування також у формі третьої особи, однак вже у множині: „їм краще личить зелений колір“, - раптом десь на базарі чуєш на свою адресу від продавця, який дивиться вам в очі.

Мабуть, з цієї ж причини в українській мові досить багато іменників чоловічого роду (що видно у порівнянні з російською): „собака“ - він, „волосся“ у розмовній мові - і воно, і він. Чоловіча стать більш сувора і тим, так би мовити, більш віддалена.

Як таке бачення, закріплене у мовних формах, трансформується у мистецтві та його видах, детермінує їх? Можливо, видоутворення включає в себе певну характерну змістовність: іронічну відстороненість, точніше, невід'ємну українську народну рису - таке собі „лукавство“.

З іншого боку, українське лукавство - це, принаймні, двозначність, несхильність чітко визначитись у найменуванні якостей, ситуацій. Хто не натрапляв на українську, ніби невинну, мовну провокацію типу: „Постав хату з лободи, а в чужую не веди“! Ясно, що ні в яку хату з лободи дівчина не піде. Нехай у поезії це й метафора, але вона містить такий буденний зміст, що метафорою не обов'язково сприймається. Прямий наслідок такого мислення - народне розуміння живопису. Яскравий приклад - змістовна неоднозначність художньої мови М. Примаченко. Це не глибока символіка, як, припустимо, на Стародавньому чи Середньовічному Сході. Це дещо буденне, звичне, з яким прекрасно уживається весела неадаптивність, дивацтво.

Відмінність українського народного живопису стає очевидною при порівнянні його, припустимо, зі стародавнім індійським сакральним символом, втіленим у живописі, - мандалою (ст.. інд. „коло“). Символ за визначенням, як відомо, - знак з великою кількістю значень. Зміст мандали замкнений, означає окреслений буддійський всесвіт. За зображенням він нагадує ускладнений ієрогліф. При цьому мандала - символ, орієнтований вертикально - до божества. Таким чином, живописні феномени мандали та українських орнаментованих зображень різні за сприйняттям завдяки різним усталеним структурам мислення.

Наведені приклади ще раз переконливо доводять плідність поєднання двох філософських підходів - феноменологічного і традиційного - заради цілісного розуміння виду мистецтва (у багатоманітності внутрішнього і зовнішнього, з одного боку, і у єдності, сутнісній подібності - з іншого).

Дійсно, не можна нехтувати конкретикою, але при аналізі очевидним стає й інше: художній образ як поняття має в усіх проявах спільні риси. Так, „схопити“ зміст образу можна і в українців, і у китайців, незважаючи на суттєву різницю „призм“ бачення. „Спільні знаменники“, „точки сходу“ можливі за певних умов дослідження (при застосуванні певних наукових знарядь, позицій вивчення). Таким чином, розуміння українським народом видів мистецтва за будь-якої відмінності включається у загальне, світове видоутворення, але й робить свій суттєвий внесок у даний процес.

Висновки:

1. Потрібна певна корекція щодо видових „кордонів“ мистецтва у зв'язку з залученням конкретики історичного, національно- етнічного, соціального середовища.
2. Процеси видоутворення детерміновані, зокрема, психологією народу і усталеною структурою його мови.
3. Українська мова і культура цілковито вписуються у світові процеси. Включення національного (етнічного), на прикладі українського, є невід'ємним чинником вивчення процесів видоутворення у мистецтві.
4. Є необхідність синтезувати феноменологічний і традиційний підходи заради адекватності розуміння об'єктів, що вивчаються.

Список використаної літератури

1. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини ХУІІ - ХУІІІ століть / П. О. Білецький . - К. : Мистецтво, 1981. - 159 с., іл..
2. Гембарович М. Т. Скульптура та різьблення / М. Т. Гембарович // Історія укр. мистецтва : у 6 т. - К. : УРЕ, 1968. - Т. Ж - С . 126- 152.
3. Мальшев В. Н. Пространство мысли и национальный характер / В. Мальшев. - СПб. : Алетейя, 2009. - 408 с. - (Серия „Русский Мир“).

Стаття надійшла до редакції 26.08.2012

О.Р. Kodieva

TYPES OF ART IN THE CONTEXT OF WORLDVIEW UKRAINIAN PEOPLES

The problem of kinds of art is being analysed in the light of ethnic perception psychology. The central attention is being payed to perception of world by the Ukrainian people. This kind of perception is formed by national traditions and structures of language.

Key words: kind of art, ethnos, perception psychology, structures of language, art image, creating of culture.

УДК 655.426

В.О. Кудлай

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ АВТОРА, РЕФЕРЕНТА ТА РЕДАКТОРА ЯК СКЛАДОВА КНИЖКОВОЇ КУЛЬТУРИ

В статті розглядаються традиційні види діяльності головних учасників редакційно-видавничого процесу – автора, референта, редактора. Редакційно-видавнича діяльність визначається як складова книжкової культури.

Ключові слова: редакційно-видавнича діяльність, книговидавництво, книжкова культура, книговидавнича культура, автор, референт, редактор.

Важко не погодитись з думкою українського дослідника-книгознавця

Л.П. Шендрівської про те, що розв'язання невирішених питань в сфері культури забезпечує зростання інтелектуального та духовного рівня суспільства [12, с. 256]. Книга є невід'ємною складовою світової культури, повсякчас залишається авторитетним джерелом інформації в усьому світі. Закономірним є незмінний інтерес науковців до проблем сутності, форм та складових книжкової культури та її базового компоненту – книговидавничої культури.

Метою статті є з'ясування особливостей одного з елементів книжкової культури, а саме, сучасного світового досвіду редакційно-видавничої діяльності на прикладі участі автора, референта та редактора у підготовці до опублікування наукової літератури.

Досягненню мети публікації сприятиме уточнення термінології досліджуваного питання. В наукових публікаціях можна знайти безліч авторських визначень, що стосуються культури редакційно-видавничої діяльності – «видавнича культура», «книжкова культура», «книговидавнича культура», «культура видання», «бібліологічна культура» тощо [2; 3; 5-9; 12; 14]. Але відкинемо синонімічні терміни та зупинимось на розгляді термінів «книжкова культура» та її елементу – «книговидавнича культура».

Оригінальне визначення поняття «книжкова культура» наводить С. Пайчадзе. Визначаючи співвідношення книжкової справи з книжковою культурою, він виходить, зокрема, і на її зв'язок з рівнем технологічного розвитку держави. На його думку, книжкова культура – це «рівень, досягнутий книжковою справою в поєднанні з історично сформованими традиціями і реаліями ставлення народу до книги (і друкованих видань в цілому) в конкретній країні (чи регіоні) на певному щаблі розвитку суспільства [9, с. 4]. По суті, книжкова культура є показником рівня технологічного розвитку держави та свідчить про інтелектуальний потенціал населення, в тому числі на окремих територіях його проживання» [3, с. 44].

Розуміння книжкової культури як частини культури суспільства подається в працях В.І. Гульчинського. Дослідник визначає книжкову культуру «як історично обумовлену громадську діяльність зі створення, розповсюдження, споживання та збереження книги й інших носіїв інформації. Через культуру суспільства з книжковою культурою пов'язані й її взаємообумовлюючі продуктивні сили і виробничі відносини, політична і юридична системи (соціальні інститути, організації та установи), певні форми суспільної свідомості людей» [5, с. 11].

Наведені визначення підтверджують доречність розгляду книговидавничих процесів та, зокрема, редакційно-видавничої діяльності в системі книжкової культури.

Проте в українській науці досі залишається малорозробленою проблема визначення змісту книговидавничої культури. В Законі України «Про державну підтримку книговидавничої справи в Україні» зустрічаємо визначення книговидавничої справи як складової частини видавничої справи – «сфера суспільних відносин, що поєднує в собі організаційно-творчу та виробничо-господарську діяльність юридичних і фізичних осіб, які займаються створенням, виготовленням і розповсюдженням книжкової продукції» [10].

Британські науковці Е. Гейзер, А. Долін та Г. Топкіс пропонують розглядати книговидавництво, головним чином, як бізнес і меншою мірою – мистецтвом і професією. Книговидавнича справа може бути непомітним або, навпаки, ефективним бізнесом. Цей бізнес можна вести морально або сумнівними способами, але успіх має той, хто оволодів культурою ведення справи [7, с. 2].

На нашу думку, книговидавнича культура - це сукупність накопичення, традиційно сформованих знань про організацію виробничих процесів, які пов'язані з редагуванням рукописів, виданням їх у формі книги та розповсюдженням книжкової продукції.

В нашій статті аналізується редакційно-видавнича діяльність на прикладі видавництв, що спеціалізуються на випуску фахової та наукової літератури. Хоча такі видавництва не мають явно виражених тематичних відмінностей від інших видавництв, проте установи цієї категорії фокусують свою увагу в першу чергу на науковій книзі, і характерні риси такої книги визначають природу редакторської діяльності, навіть якщо редактору час від часу доводиться працювати над книгою, яку важко визначити як наукову.

Перейдемо до розгляду культурних особливостей діяльності автора, референта та редактора.

Як відзначає Е. Гейзер, агентів, що представляють авторів наукових книг, стає більше, хоча їх кількість все ще недостатня для того щоб стверджувати про наявність певної культури діяльності таких спеціалістів у царині наукової книги. Середня книга цього профілю дає замало грошей, щоб виправдати видатки на витрачені агентом час і зусилля. Головними джерелами інформації про більшість наукових книг через це є автор, референт та редактор [7, с. 94].

Цікавою є думка Г. Грема, який стверджує, що окрім вчених, для яких характерним є синдром «публікація або смерть» і які часто жертвують своїм реноме заради якнайшвидшого опублікування своєї праці, фахові автори зацікавлені, головним чином, у тому, щоб їх робота отримала можливо більш широке розповсюдження у відповідних читацьких колах. Їх приваблює можливість зміцнити свій престиж, співпрацюючи з видавцем, в доробку якого є видання відомих творів у цій галузі знання. Позитивна репутація видавництва буде отримувати велику кількість авторських заявок. Деякі з них спрямовуються безпосередньо до того чи іншого редактора, який відомий автору хоча б за ім'ям, якщо не особисто. Автор, який візьме на себе приємну місію включити в передмову подяку редактору за його допомогу в роботі над книгою, може викликати цілу серію заявок на видання – від авторів з іменем до авторів-початківців [4, с. 132].

О.В. Бершов зауважує, що за світовими тенденціями найчастіше несподівані пропозиції надходять від людей, які лише починають свою діяльність в науковій сфері, значну кількість нових видань становлять дисертації (або монографії за результатами дисертаційних досліджень). Так, у США великі комерційні видавництва беруть до публікації порівняно небагато дисертацій, оскільки департамент, що відає присвоєнням вчених ступенів, зазвичай вимагає точного проходження методології, кількісних оцінок, а не абстрактного суб'єктивного теоретизування або політичних рекомендацій [1, с. 241]. Університетські видавництва більш охоче приймають дисертації, оскільки вони менше пов'язані з проблемами прибутковості, але, з іншого боку, вони зацікавлені у видавництві книг високої змістовної якості, тобто справжніх вузькоспеціальних дисертацій. Більшість дисертацій, що пройшли стадію підготовки до публікації, видаються у формі монографії.

Шанси на публікацію робіт молодих авторів не дуже великі. Рукопис досвідченого автора зі значною кількістю публікацій або члена якогось престижного наукового колективу буде розглядатися, у видавництві більш прихильно і швидше, ніж робота молодого автора без публікацій, що пояснюється в першу чергу тим, що колеги-науковці та бібліотекарі швидше за все будуть купувати книги, що написані авторитетним вченим. Що стосується продажу книги молодого автора, то перспективи тут вельми сумнівні, оскільки повідомлення у фахових журналах та реферативних виданнях, які могли б привернути увагу колег до новизни ідей, з'являються зі значним запізненням і потрапляють до читача після того, як книга вже вийшла з друку. Мало що додає до цього техніка просування книги і реклами в більшості видавництв, що випускають фахову літературу. Вона в основному поширює інформацію про те, що

книга є в наявності, але майже нічого не робить для збільшення обсягу продажів. «Книжкова реклама надає сподівання на те, що аудиторія з'явиться сама собою там, де її просто не існує» [13, с. 48].

У відповідь на заперечення молодих вчених і спеціалістів проти подібного становища видавництва стали керуватися таким принципом: спочатку молодим авторам варто спробувати опублікуватися у фахових журналах, які є більш доступними. І таким чином, маючи 3-4 публікації у відомих журналах, вони вже не будуть вважатися новачками [11, с. 74].

Хоча багато комерційні видавництва нині не приймають до читання рукописи, що подаються автором самостійно, без попереднього запиту, видавництва фахової літератури проте цю практику продовжують. Частково вони йдуть на це через те, що, власне кажучи, процес відсіювання все ще «працює»: вважається, що навряд чи хто набереться сміливості і навряд чи комусь вдасться отримати підтримку від свого наукового керівника, щоб представити в одне з авторитетних видавництв неякісний рукопис автора-початківця або роботу маловідомої наукової школи. Проте найбільш поширеним джерелом книг для публікації служить не потік ініціативних пропозицій, а поради референтів.

Автори вже опублікованих книг, відомі вчені, які співпрацюють з певним видавництвом і є фахівцями з тих проблем, які розробляються в книзі, і навіть колеги редактора з інших видавництв – всі вони вважаються безцінним джерелом надходження рукописів, які заслуговують опублікування [6, с. 247]. Звичайно, частина рукописів з причин, описаних вище, буде відкинута, але рекомендації авторитетного вченого або довіреної радника безумовно змусять видавництво поставитися до рукопису більш уважно і критично.

За спостереженнями Г. Грем, іноді процес реферування переростає в редагування книжкових серій. Провідний редактор знаходить фахівця, який добре знає сучасний стан розробки з означеної галузі науки, знайомий зі здібними молодими вченими і може переконати і корифеїв, і молодь написати щось для даного видавництва. Цей фахівець – редактор серії, який отримує невеликий відсоток від гонорару (у книговидавничій мові закріпився термін «оверрайд», що позначає винагороду), складає кваліфікований висновок за рукописами, поданими авторами для серії. Редактор серії, зазвичай швидко та енергійно працює, має хороші контакти і вміє оцінювати рукописи, – дуже корисним є помічник головного редактора, особливо якщо останній є новачком у аналізованій проблематиці. Але ця ж людина може додати і негативного впливу на процес формування серії, якщо використовує своє становище, щоб звести рахунки з колишніми колегами, учнями або щоб просунути свою наукову школу [4, с. 138].

Референтами можуть бути і співробітники інших відділів видавництва. Чільне місце серед них займають ті, що регулярно відвідують різні університети (наприклад, якщо видавництво – це велике комерційне підприємство, що має відділ підручників для вищих навчальних закладів). Справа в тому, що досвід, який набувають ці торгові представники, дозволяє їм надалі працювати редакторами наукових книг або підручників. Багато хто з комівояжерів витрачають частину свого часу в подорожах коледжами для того, щоб відточувати (і демонструвати) свою майстерність у відборі рукописів, що є перспективними для видання. Е. Гейзер підкреслює, що «коли перед редактором відділу підручників або редактором комерційної літератури з'являється автор з повністю і професійно підготовленим рукописом, яке видавництво не замовляло, можна сміливо стверджувати, що автор має друга в сусідньому відділі або в сусідньому видавництві» [7, с. 95].

Книговидавці достеменно знають, що найбільш продаваним книгам «первісний поштовх» надає редактор. Він «шукає» книгу двома шляхами. Перший шлях – в

буквальному сенсі пошук рукопису в найбільш вірогідних місцях, де він може знаходитися або в процесі створення, або в стадії обмірковування. Другий шлях пов'язаний з народженням ідеї нової книги самим редактором і переконанням відповідного автора написати її [13, с. 49].

Найбільш імовірним місцем, де можна знайти наукову роботу для публікації, є, напевне, університети та інші організації, які або самі ведуть дослідження, або фінансують вчених. Редактори наукової літератури витрачають багато часу на обговорення з науковцями та з їх професійними асоціаціями. Ця проблема є актуальною і для редакторів університетських видавництв, які до останнього моменту можуть тільки очікувати, коли їх науковці запропонують рукопис. Редактори монографічних видавництв називають столицю своєї держави другим домом, оскільки багато з тих книг, які вони видають, народжуються під заступництвом урядових або наближених до уряду організацій [1, с. 83].

Редактори фахової літератури постійно шукають інформацію про дотації, що виділяються на ті чи інші дослідницькі проекти, тому що їхня реалізація може призвести до появи перспективних книг, а іноді викликати потребу у великих за обсягами і добре оплачуваних довідкових роботах, над якими видавці наукової літератури працюють з високою мотивацією. Приклад наводить Г. Грем – «автор огляду навчальних планів інститутів кримінального права в межах одного з великих дослідницьких проектів вступає в контакт з багатьма провідними спеціалістами цієї галузі і тому має чудову можливість скласти довідник на тему «Злочин і кара» на основі статей, отриманих від цих фахівців» [4, с. 138].

І нарешті, більшість редакторів вважають, що необхідно уважно стежити за фаховими журналами, навіть за газетами і прикладними журналами, де нерідко публікують інформацію про людей, що виконують цікаві роботи. Не слід забувати і про «класику» наукової та фахової літератури, яка вже вийшла з продажу, але може перевидаватись з прибутком [8].

Випадкова знахідка дає, безумовно, особливе задоволення, проте кожен редактор знає, що немає такого поняття, як чисте везіння. Редактору доводиться весь час бути напоготові, реагувати на будь-яку побіжно сказану фразу, щоб побачити ключ до майбутньої книги. Викликає інтерес представлена Г. Гремом у своїй публікації історія редактора одного з комерційних видавництв, який, знаходячись під час «розвідки» в одному з університетів, випадково почув про те, що група авторів з іншого університету підготувала багатотомну енциклопедію. «Він швидко зателефонував, потім сів у літак і через кілька годин вже запаковував практично закінчену рукопис високої якості з додатком до неї гарантій крупної корпорації закупити кілька тисяч примірників. Через деякий час редактор сам називав це «щасливим випадком», але ж факт залишається фактом: він перебував в епіцентрі подій, він уважно слухав, він розпізнав значення проекту, коли почув про нього, діяв без зволікання і рішуче, і, нарешті, йому вдалося переконати авторів прийняти його пропозицію» [4, с. 147].

Під час візитів в університетські містечка та інші місця, де можуть бути потенційні автори, редакторів фахової книги часто чекають теплі прийоми. Вони, наприклад, мають велику перевагу перед редакторами підручників. Підручники пишуть автори, які загалом зацікавлені отримати гонорар за свою працю, тоді як наукова книга – це плід багатьох років досліджень і роздумів над предметом дослідження, іноді підсумок усього життя [11, с. 75].

Редактори професійної літератури, однак, менш схильні ініціювати ідеї та переконувати автора зробити з ідеї книгу. Тим не менше в сфері видання фахової літератури є значні можливості, щоб проявити творчу активність. Наприклад, редактор припускає, що вчений, зайнятий дослідженнями з однієї з фундаментальних наук, вже

накопичив певний матеріал для книги про практичне застосування його відкриттів або про методологію дослідницького процесу, не чекаючи, коли він відкриє другу теорію відносності. Редактор може придумати, яким чином цікава лекція розгорнеться в захоплюючу книгу. Якщо редактор не вважатиме за працю дізнатися побільше про потенційних авторів з чисто людської сторони, то помітить, що часто вони виявляються дуже цікавими і широко освіченими людьми. Іноді редактор може розгледіти істотні достоїнства в рукописі, який при заявці, здавалося, не представляв ніякого інтересу. Вельми результативною буває творча діяльність редактора, коли на його частку випадає виявити «білу пляму» в довідковій літературі з обраної області знання і переконати вченого, а більш імовірно, групу вчених, створити довідник, енциклопедію, пам'ятку читачеві або інший подібний їм довідковий посібник, що, як сподівається видавець, буде дорогим і продаватиметься протягом декількох років [6, с. 251].

Отже, можна підсумувати, що випуск книг видавництвом наукової літератури тісно пов'язаний з навчальними програмами закладів вищої освіти, незалежно від того, випускає це видавництво підручники чи ні. Учені є і головним джерелом рукописів, і основними покупцями. Найпершим ресурсом провідного редактора залишається його знання сучасного стану розробки галузі науки – тенденцій, великих імен і науково-дослідних центрів, поточних проблем, які аналізують науковці. До числа ресурсів відносяться друзі і знайомі, на чії рекомендації редактор може розраховувати. У зв'язку з цим провідні редактори приречені на постійне служіння своїй науковій дисципліні, а найчастіше і суміжних дисциплін. У той же час редактору немає необхідності бути експертом у своїй науковій галузі; більшість редакторів мають спільну підготовку в галузі гуманітарних наук, а відносно невелика кількість – вчені ступені. Але якщо редактор присвятив себе якійсь дисципліні, то він повинен постійно поповнювати запас знань, бути в курсі розвитку науки і, головне, неухильно розширювати мережу своїх контактів [7, с. 96].

Уміння створити таку мережу є по суті найбільш важливою рисою для атестації редактора. Редактор повинен вміти сформувавши коло рецензентів і консультантів, до яких він міг би звертатися за інформацією про нові напрями у розвитку певної наукової сфери. Це мають бути люди, достатньо кваліфіковані, здатні оцінити придатність представленій рукопису до видання. Їх кваліфікацію відрізняє не тільки знання предмета, але і здатність більш-менш об'єктивно прокоментувати роботу за окремими критеріями так, щоб кризь зроблені оцінки не надто виявлялися наукові уподобання рецензента. Ідеальний рецензент, крім аналізу, повинен також дати рекомендації, які допоможуть зробити з рукопису книгу з високим попитом. Коло рецензентів і консультантів редактор з часом вдосконалює і розширює. Редактори університетських видавництв мають можливість встановлювати безпосередні контакти і тісні творчі стосунки з професорами різних кафедр університету.

Техніка формування мережі інформантів аналогічна тій, яку застосовують під час складання списку видань, що випускаються. Насправді, рецензенти і консультанти часто є джерелом вдалих для опублікування рукописів. Провідний редактор проводить багато часу в університетських містечках, урядових установах і в інших організаціях, де можуть бути потенційні автори або інформанти. Редактори беруть участь у професійних зустрічах, ретельно переглядають спеціалізовану пресу, каталоги коледжів, бібліографічні списки нових книг і ведуть гігантське листування. В цьому робота редактора наукової літератури дуже схожа з діяльністю редактора навчальних книг, і стає зрозумілим, чому багато редакторів наукових книг починали свою кар'єру або з продажу підручників, або з редакційного відділу з їх підготовки.

На наш погляд, подальше дослідження структури книговидавничих процесів в системі книгознавчої культури дозволить інтенсифікувати розвиток теорії вітчизняного

книгознавства.

Список використаної літератури

1. Бершов О.В. Книговидавнича справа в Сполучених Штатах Америки (порівняльно-системний аналіз) : дис... канд. філол. наук: 10.01.08 / О.В. Бершов ; Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут журналістики. – К., 1999. – 203 с.
2. Гальченко М.Г. Книжная культура. Книгописание. Надписи на иконах Древней Руси : избр. работы / М.Г. Гальченко. – СПб. : Алетей, 2001. – 495 с.
3. Грипич С. Книжкова культура як складова сучасної духовної культури / С. Грипич // Вісник Книжкової палати. – 2012. – №1. – С. 44-47.
4. Грэм Г. Книжный бизнес : Практика книгоиздания и кн. торговли / Г. Грэм; пер. с англ. М. В. Дьячкова. – М. : РосКонсульт, 1999. – 282 с.
5. Гульчинский В.И. Книжная культура и ее источники / В.И. Гульчинский // Шестая всесоюзная научная конференция по проблемам книговедения : тез. докл. – М., 1988. – С. 11-13.
6. Жалко Т. Культура української книги: сучасна книговидавнича концепція / Т. Жалко // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: збірник наукових праць : 10-річчю кафедри українознавства присвячується / М-во освіти і науки України, Нац. авіаційний ун-т. - К., 2009. – Вип. 17. – С. 242-252.
7. Книгоиздательский бизнес: сб. статей / Под ред. Э. Гейзер, А. Долин, Г. Топкис; пер. с англ. Б. Ленского. – М.: СП «Бук Чембер Интернешнл», 1993. – 464 с.
8. Мильчин А.Э. Культура издания, или Как не надо и как надо делать книги : практ. рук. / А. Э. Мильчин. – М. : Логос, 2002. – 223 с.
9. Очерки истории книжной культуры Сибири и Дальнего Востока. Т. 1 : Конец XVIII – середина 90-х годов XIX века / Гос. публич. науч.-техн. б-ка Сиб. отд-ния Рос. акад. наук. – Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2000. – 316 с.
10. Про державну підтримку книговидавничої справи в Україні: Закон України за станом на 06.03.2003 / Верховна Рада України. – 2003. – № 24. – Ст. 162.
11. Радченко А.И. Анализ проекта «Научная книга» Национальной академии наук Украины / А.И. Радченко // Научное книгоиздание и книжная культура на пространстве СНГ : материалы Междунар. науч. форума (Москва, 24-25 нояб. 2010 г.) / Междунар. асоц. акад. наук. - М. : Наука, 2010. - С. 74-76.
12. Шендрівська Л.П. Книговидання та книгопоширення в контексті культурних індустрій / Л.П. Шендрівська // Документознавство. Бібліотекознавство. Інформаційна діяльність: проблеми науки, освіти, практики: матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 19-21 травня 2009 р. / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Інститут держ. управління та інформаційної діяльності / М.С. Слободяник (ред.кол.) – К. : ДАКККиМ, 2009. – С. 256-259.
13. Шрайберг Я.Л. Библиотеки, издатели и книготорговцы в едином информационном поле: новая идеология и новая технология / Я.Л. Шрайберг // Научные и технические библиотеки. – 2001. – № 1. – С. 46-55.
14. Энциклопедия книжного дела / Ю. Ф. Майсурадзе и др. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Юристъ, 2004. – 634 с.

Стаття надійшла до редакції 26.08.2012

V. O. Kudlay**PUBLISHING BUSINESS OF AUTHOR, ASSISTENT AND EDITOR
AS A COMPONENT OF BOOK CULTURE**

The article is devoted to the traditional activities of the main participants in the editorial and publishing process - author, reporter, editor. Publishing is defined as a part of book culture.

Key words: *publishing, book publishing, book culture, publishing culture, author, assistant, editor.*

УДК 930.2(477)“16/17”

Ю.М. Нікольченко, Т.М. Нікольченко

ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТОПІСУ САМІЙЛА ВЕЛИЧКА

Різномічно аналізуються джерела видатного твору козацького літописання XVII-XVIII століть, унікальної пам'ятки української барокової культури – Літопису Самійла Величка.

Ключові слова: *українське козацтво, українська барокова культура, Літопис Самійла Величка, джерела.*

Літопис Самійла Величка – визначна пам'ятка української барокової культури кінця XVII-початку XVIII ст. – відома літературознавцям, історикам, культурологам та широкому загалу поціновувачів уже з 1864 р. коли було завершено його друк за рішенням Київської археографічної комісії для розгляду давніх актів. Його досліджували видатні вітчизняні та зарубіжні вчені: М. Костомаров, М. Максимович, М. Погодін, Г. Карпов, М. Грушевський, Д. Багалій, Д. Яворницький, С. Соловйов, Д. Чижевський, О. Левицький, В. Іконніков, І. Франко, Д. Дорошенко, М. Петровський, М. Возняк, Я. Дзира, Д. Лихачов, Ю. Луценко, Д. Наливайко, М. Марченко, В. Шевчук, В. Соболев та інші.

Відомо, що наприкінці 40-х років XIX ст. як член археографічної комісії з рукописом Літопису був ознайомлений Т. Шевченко. Він писав О. Бодянському: «Спасибі тобі за літописи, я їх вже напам'ять читаю, оживає мала душа моя, читаючи їх. Спасибі тобі» [21, с. 286].

Але до сьогодення залишається дискусивною проблема, пов'язана з конкретним визначенням джерел, які використав Самійло Величко в процесі роботи над своєю працею. З огляду на те, що Літопис представляє собою значний набуток української історико-мемуарної прози [13, с. 18], це питання, на нашу думку, залишається не тільки важливим, а й актуальним. Отже, метою статті є з'ясування джерельної бази, яка слугувала основою для написання твору, а від того – визначення його документальної значущості.

Оригінал рукопису (зберігається у Санкт-Петербурзі в Російській національній бібліотеці) був придбаний М. Погодіним в 1840 р. у відомого російського колекціонера І. Лаптева. Бажання надрукувати Літопис виявили М. Максимович і О. Бодянський, але зібрати кошти для цього не змогли, і М. Погодін передав права на його видання Київській археографічній комісії, яке було здійснено протягом 1848-1864 рр. В 1991 р. Літопис з вступною статтею, відповідними коментарями, географічним та іменним покажчиками, ілюстративним матеріалом, виконаними В. Шевчуком, вперше побачив світ українською мовою [2; 3].

Повний оригінальний текст Літопису зберігся із значними пошкодженнями: найбільше постраждав перший том, що обіймає події 1595-1659 рр.; є непоправні втрати у другому і третьому томах, які охоплюють період з 1660 по 1700 рр. У процесі підготовки твору до видання прогалини були заповнені матеріалом з іншого твору С. Величка – «Космографії». Збереглася пізніша копія пам'ятки, яка, ймовірно, була

зроблена за сприянням Г. Полетики [11].

На думку М. Возняка, «літопис Величка правдоподібно не закінчився 1700 р., бо на заголовку поставлений 1720 р., в багатьох місцях другого тому автор згадує події з часу між 1700-1720 рр. і, нарешті, в автобіографічній замітці у другому томі просто обіцяє, що оповістить про події, які передували його усуненню з посади військового канцеляриста» [4, с. 376]. Літописець також збирався розповісти і про події, що призвели до його ув'язнення. Більшість вчених вважає, що сталося це наприкінці 1708 р., коли був страчений Кочубей. Але М. Марченко вважав цю причину непереконливою: на його думку, С. Величко потрапив у немилість через І. Мазепу, за гетьманування якого був писарем. Однак до діяльності І. Мазепи С. Величко не мав безпосереднього відношення, у цьому випадку з літописцем розправилися б значно жорстокіше.

Відомо, що над твором літописець працював у с. Жуки на Полтавщині, проте важко визначити час його написання. В. Шевчук припускає: дата 1720 р., яка стоїть на титулі, вочевидь визначала початок роботи, а її завершення припадає на період між 1725 р. (у другому томі згадується рік смерті Петра I) і 1728 р. (остання згадка про С. Величка) [2, с. 9].

Перший том Літопису має заголовок – «Оповідання по козацьку війну з поляками, яку вів гетьман запорозьких військ Зіновій Богдан Хмельницький у вісьмох літах»; другий і третій – «Літописні оповідання про українські і почасти інші події, зібрані тут і описані». Твір написаний складною канцелярською, не розмовною мовою, яку сам автор називає козацько-руською, а П. Житецький визначив її як «строкату, причавлену при тому канцелярською рутинною, з роздутим уявленням про козацьке наріччя» [8, с. 116].

Джерела Літопису Самійла Величка – проблема важлива і суперечлива. Метод їхнього використання сам автор означив доволі просто: «що в одному джерелі не знайшов – доповнив з іншого», а далі: «Бо нині через сімдесят років після війни Хмельницького, важко домагатися досконалого знання і правди про ті військові події, тогочасні українські спустошення й сьогобічні шкоди. І це тому, що мало є, як я вже казав, козацьких літописів, та й ті письменники, що я їх згадував, не викладають, мабуть, правдиво подій, а з ними і я сам; недаремно ж бо кажуть: кожна людина – лож! Ти ж, ласкавий читальнику й правдолюбцю, все те мені вибач і покрій своєю благостинею» [2, с. 29].

Оригінальне звернення до майбутнього читача з боку самого С. Величка, помножене на багаторічний прискіпливий аналіз використаних у Літописі джерел і стало в майбутньому предметом звинувачень на його адресу не тільки у запозиченнях, а й у відвертому плагіаті з творів українських і зарубіжних авторів та фальсифікації документів (Г. Карпов, В. Іконников, М. Петровський, Д. Багалій, М. Марченко та інші).

Саме Д. Багалію належать слова, що «питання про джерела для Величчиного літопису – це головне питання щодо цього літопису» [1, с. 67]. Історик загалом вважав, що автор Літопису не любив і не хотів складати своє історичне оповідання лише на основі переказів і тому вносив до тексту цілі документи, які йому траплялися. Деякі з них подано без перекладу мовою оригіналу – польською і латиною. В окремих випадках до рукопису вміщено офіційні друковані копії оригінальних документів і навіть самі оригінали. Разом з тим Д. Багалій зауважує: «Величко – це історик, але історик свого часу» [1, с. 68].

Правда, В. Іконников, на відміну від багатьох скептиків, з певним розумінням висловився на адресу С. Величка, назвавши його літописцем-компілятором і автором своєї наукової праці. «Величко, власне, писав систематичну історію України і при

тому не так завдяки власним спостереженням, і спогадам, як за письмовими матеріалами» [10, с.1589].

У свою чергу М. Грушевський пише про Літопис так: «Надто часто козацькі літописи виявилися не самостійними, основаними на польських літературних джерелах, суб'єктивними, підчас фантастичними. Із з'ясуванням всього цього інтерес до пам'яток все більше спадав. У зв'язку з накопиченням документального матеріалу і мемуарної літератури, вони відходили на другорядні місця серед джерел для вивчення подій XVII ст., і зараз серед історичного апарату при описанні того часу фігурують швидше «за старою пам'яттю», ніж за сучасною оцінкою» [5, с. 215].

З метою встановлення істини, на думку автора статті, слід розглядати текст «Літопису» з позиції визначення поняття «компіляція» у порівнянні із значенням термінів «запозичення» та «плагіат», а його джерела розділити на дві категорії: документальність та автентичність.

У першому випадку Самійло Величко виказує особисту порядність по відношенню до «колег по перу», конкретно називаючи авторів та їхні твори, які він безпосередньо використав у процесі роботи над Літописом. На підтвердження цієї тези звернемося до першого тому У «Передмові до читальника» його автор пише: «Тільки заглибившись у козацькі літописання, спізнав я про деякі причини того занепаду (про це оповім далі, у розлі другому). Багато дечого я взнав про той занепад і від віршованої книги Самуїла Твардовського, яка має назву «Війна домова», – вона була надрукована в Каліші 1681 року. Скористався я книгою німецького історика Самуїла Пуфендорфія (її переклали з латини на російську мову й видрукували в стольному місті Санкт-Петербурзі 1718 року), а також діаріушем (щоденником – Ю.Н.), секретаря Хмельницького (про Зорку я розповів докладніше в девятому розділі першої частини).

Я брав те, що повідане в книзі Твардовського стислим, мережаним і заплутаним віршем (про це й сам автор свідчить в останній своїй книзі), й оминаючи панегіричний та поетичний непотріб, що належить знати тільки підліткам, виводив (тримаючись як сліпий плоту) лише військові дії. Я змінював у деяких місцях зміст Твардовського (через віршову трудність), але дуже не набагато. Правдивого ж викладу історії та військових подій я не порушував, а коли чого не було в Твардовського, те докладав із Зорки та інших козацьких літописів. А чого не було в Зорки, те додавав із Твардовського. Пуфендорфій же, як далекий від Малої Росії історик, описав ту війну Хмельницького дуже коротко. Треба ще додати, що Твардовський хоч і описав у одній книзі дванадцятилітню домову (громадянську – Ю.Н.) польську війну, однак відвів у ній боротьбі Хмельницького з поляками тільки вісім років» [2, с. 28-29].

Серед трьох згаданих С. Величком письменників, першим стоїть С. Твардовський (1600-1660), автор віршованої історичної поеми «Wojna domowa» польського поета, учасника війни з українськими козацько-селянськими військами під проводом Б. Хмельницького [20], другим – автор «Вступу до європейської історії», німецький історик С. Пуфендорф (1632-1694) [12, с. 260, 262-263], третім – С. Зорка зі своїм діаріушем [17].

Останнє джерело належить перу безпосередньому (за С. Величком) учаснику визвольної війни українського народу 1648-1658 рр., старшому канцеляристу, секретарю Б. Хмельницького. Сам С. Величко пояснює, що оригіналу щоденника С. Зорки він не бачив, а використав його копію, що отримав від Сильвестра Биховця, військового канцеляриста. Відсутність оригіналу стала приводом окремим дослідникам Літопису звинуватити С. Величка у фальсифікації. Досить згадати М. Петровського, який доводив, що літописець не користувався не тільки ніяким щоденником, а багатьма іншими документами [17, с. 160-204].

Парадокс полягає у тому, що ім'я Самійла Зорки невідоме сучасникам і

дослідникам Козаччини. Його немає у особистих документах Б. Хмельницького, і це дивно з огляду на те, що він, нібито, був секретарем гетьмана. Не зустрічається воно і в джерелах, якими були «козацькі літописи» Самовидця і Г. Грабянки. Про нього нічого не знають М. Костомаров, М. Максимович, М. Маркевич, М. Грушевський, Д. Яворницький та інші авторитети української історії. У фундаментальній двотомній академічній праці «Історія українського козацтва» (2006-2007) С. Зорка згадується у другому томі лише в контексті Літопису С. Величка [12, с. 260, 262].

Спробуємо реконструювати події, пов'язані з діарішем за допомогою самого С. Величка: «Отой Зорка протягом усієї козацько-польської війни лишався за писаря й секретаря у Хмельницького, про всі розмови й учинки достеменно знав і про це просто й досконало описав у своєму діаріуші. Цей діаріуш зберігався в мого товариша Сильвестра Биховця, військового канцеляриста. Його батько Іван Биховець був за канцеляриста при тогочасних чигиринських гетьманах і там переписав собі той діаріуш діянь Хмельницького. Звідтіля і я (взявши діаріуш у згаданого його сина, мого товариша) вибрав і понотував найпотрібніше й найважливіше з військових справунків Хмельницького і виклав та зобразив це власною працею у цій своїй книзі» [2, с. 16]. Звучить не досить переконливо, але перевірити відповідність копії щоденника з оригіналом С. Зорки практично неможливо.

Всупереч скептикам, В. Шевчук вважає, що автор Літопису був обізнаний з діарішем С. Зорки під час свого перебування на військовій службі у канцелярії років за 12-15 до початку роботи над твором, а тексти окремих документів у т.ч. Б. Хмельницького, він просто відновлює, покладаючись на його стиль. «Тому годі вважати ці листи фальсифікатами в повному розумінні цього слова, їх можна назвати *літературними стилізаціями* (курсив В. Шевчука) адже факти літописець виклав правдиві. Тоді це не було моральним переступом, бо чинилося в традиції античної історіографії, яка слугувала С. Величкові як найавторитетніше керівництво» [22, с. 109].

Стосовно документальності і автентичності, необхідно визнати: ретельність роботи з документальними джерелами не була притаманна літописцю. Про це свідчить безсистемність і деяка хаотичність у їхньому доборі. С. Величко без глибокого аналізу, систематизації і класифікації, опрацювання і коментарів наводить повні тексти величезної кількості урядових актів, універсалів листів, грамот, реєстрів, топографічних описів, епістолярних пам'яток приватного характеру. Він не використовує вже діючі на той час у Генеральних Військових канцеляріях Гетьманщини і Запорозької Січі правила та норми діловодства і документування, які вимагали дотримання чинного порядку роботи з документами. Такий стан речей також давав підстави вважати деякі джерела Літопису фальсифікатом.

У цьому контексті можна дискутувати з М. Марченком (і не тільки з ним), який зауважив, що «Величко не бере на віру звісток про ті чи інші факти, що ставали відомими йому, а співставляє і перевіряє. Це ще не було критичним ставленням істориків до джерела в науковому розумінні, але вже характеризувало великий поступ в розвитку історичної науки» [15, с. 72].

Джерелами для літописця слугували і літературні твори різних авторів, зокрема панегірики, вірші, епітафії, щоденники історіографів, описи битв, усні перекази, легенди, особисті враження. Окремі, уведені до Літопису тексти, можна розглядати як літературну антологію барокових традицій. С. Величко надзвичайно чутливий і уважний і до наративних джерел: активно використовує українські народні перекази, легенди, думи, пісні, особливо ті, які мають пряме відношення до козацтва.

Кількість використаних джерел у другому і третьому томах Літопису є значно більшою і більш різноманітною. Тут переважають документи, відмінні за своїми

видами. За кількістю їх значно більше: відповідно 87 проти 19 – у першому. Окрім документальних джерел, С. Величко використовує «Синопис», твори православних церковних діячів і письменників XVII ст. Іоанікія Галятовського, Дмитра Ростовського, Лазаря Барановича, Симеона Полоцького, поему польського поета Олександра Бучинського-Яскольда про Чигиринську війну, поему італійського поета XVI ст. Торквато Тассо у польському перекладі П. Кохановського (1566-1620), дослідження польського астронома Ормінського. Він обізнаний з рішеннями сейму Речі Посполитої, матеріалами з польських газет та інших джерел.

Твір С. Величка можна вважати своєрідною збіркою літературних творів різних авторів. У другому томі знаходимо досить розлогий уривок зі «Скарбниці» вищезгаданого І. Галятовського – про суперечку автора з єзуїтом Пекарським. З цього твору літописець запозичив і звістку про чудо в Єлецькому монастирі, коли йшла війна українців з турками, які здобували тоді Львів і Броди. Д. Багалій звернув увагу на те, що Величко не просто подав цю звістку, а додав до неї власне судження: Галичину та Волинь треба називати Малою Росією [1, с. 10].

У той же час, автор Літопису без особливих вагань, з метою підтвердити свою думку чи висновки, міг сам конструювати документ. Прикладом може бути «Білоцерківський універсал» 1648 р., за допомогою якого Б. Хмельницький закликав посполите населення вступати до козацького війська. На думку фахівців, цей документ був сфальшований самим літописцем або, у кращому випадку, кимось із його попередників, але потрапив до Літопису без відповідної перевірки [12, с. 263-264].

Разом з тим, Д. Багалій, відзначаючи, що С. Величко хотів дати правдиву козацьку історію у своєму творі, і коли сам помилявся, то це залежало від помилок у тих джерелах, котрими він користувався. Дослідник писав: «Він удається до ласкавого читача, нехай той помилки ці повиправляє. Це нагадує нам автора давнього руського літопису, – той теж звертався із таким проханням до свого читача» [1, с. 55]. Іншого плану єдність у напрямі «літописець-читач» відзначає О. Мишанич: «Немов повторюючи староруських авторів, Величко наголошує на тому, яке велике значення має «чтеніє книжне» і, зокрема, знання рідної історії, що порівнюється з ліками від усякої туги і скорботи» [16, с. 318].

Значна кількість документів, залучених до Літопису, на думку академіка Д. Лихачова, не мають аналогів ні у візантійській історичній, ні у суто повістевій літературі, що йде від літописання старокиївського [14, с. 382]. Це пряме підтвердження думки М. Максимовича і М. Драгоманова, що літописи козацької доби XVII-XVIII ст. взаємопов'язані з аналогічним типом історико-літературних пам'яток періоду Київської Русі. М. Драгоманов у 1870 р. в рецензії на книгу І. Прижова «Малороссия (Южная Русь) в истории ее литературы с XI по XVIII век» підкреслив, що літописи Київського періоду є прямими родоначальниками «тих хронік-мемуарів, які велись у козацькі часи» [7, с. 117]. Правда, пізніше М. Зеров мінімізував подібність давньоруських й українських літописів XVII-XVIII ст., але стверджував Величкове авторство щодо терміну «козацькі літописи» [9, с. 139].

Слід прислухатися і до думки дослідниці Літопису В. Соболев, яка вперше серед обширної історіографії проблеми чітко визначила сутність твору С. Величка за його авторською дефініцією: «Якщо й справді термін «козацькі літописи» започаткований Самійлом Величком, то чи не залишив нам сам літописець підказку: його твір – таки літопис, але не у звичному розумінні, і не лише з огляду на те, що авторами їх були люди, близькі до козацтва, а й – що особливо важливо – з урахуванням найвищого злету і найпотаємніших глибин, яких сягала не лише козацька слава, але й думка, винахідливість» [19, с. 140].

Необхідно зазначити, що велика кількість документів, які знаходяться на

сторінках Літопису, зокрема і таких, що не мають певного тематичного навантаження, наближають твір С. Величка до поняття «історичний збірник», які уклалися в Україні, переважно на Лівобережжі, у XVIII ст.

Впадає у око і той факт, що весь нарративний текст Літопису написаний одним почерком з ідентичним оформленням, датованим за філігранями – 1719 р., а документні вставки написані іншим почерком і датовані 90-ми роками XVII ст. Вочевидь, що професійний і досвідчений канцелярист, авторитетний серед колег, С. Величко, переважно більшість різних за видами документів отримав з доступного йому архіву Генеральної військової канцелярії у Гетьманщині, про що він неоднаразово прямо або побічно пише.

Дослідник Літопису Я. Дзира вважає, що його автор по праву належав до стану військових канцеляристів Гетьманщини, який був основним джерелом державних кадрів і до нього «нелегко було потрапити, належало мати достатні докази чесної поведінки і доброї моралі і про здобуту науку в Київському колегіумі: достатнє знання граматики, синтаксису, риторики і хоча б першої основи знань філософії, особливо логіки» [6, с. 199-200].

Канцеляристська діяльність С. Величка, без сумніву, сприяла тому, що у рукопис вміщено й офіційні друковані копії оригінальних документів і навіть власне оригінали. Таким є лист польського короля Михайла Вишневецького до гетьмана Михайла Ханенка, скріплений державною печаткою та королівським автографом «Mihal krol» [12, с. 264].

З цього, випливає, що вірогідність джерел, історична правдоподібність змальованих у Літописі подій, явищ і постатей суттєво вплинула на визначення його першості серед шедеврів української історичної літератури XVII-XVIII ст. Творчим поведженням з джерелами, нетрадиційним підходом до перекладу як процесу, Величкове переосмислення спадщини своїх попередників, як вітчизняних, так і зарубіжних, органічно вписується в систему загальноєвропейських барокових історико-літературних здобутків, коли творча компіляція і переклад надавали творові широти, цільності, звучності.

Більшість дослідників погоджується з тим, що своєрідність Літопису С. Величка зумовлена предусім тим, що автор був літописцем-ученим. «З Величка був дуже вчений письменник супроти, хоча б, Самовидця: він тямив мову латинську, польську, німецьку. Але літопис його має надто компілятивний характер, як це ми бачили, перелічуючи акти, грамоти й листи, що їх Величко позаносив до свого літопису. Їх така сила, що читачеві часом важко стежити за авторовим оповіданням», – зазначив Д. Багалій [1, с. 67].

С. Величко був вихованцем Києво-Могилянської академії. Отож, пишучи свій твір, він намагався дотримуватися основних засад, викладених у академічних, зразкових для його часу «Поетиці» та «Риториці» Ф.Прокоповича, який стверджував, що справжній історик мусить уникати трьох небезпек: незнання, захоплення (або пристрасті) та легковажності; творити, не розраховуючи на подяку сучасників, а писати для майбутніх поколінь, розраховуючи на їхнє довір'я до результатів його праці [18, с. 339].

Насамкінець зазначимо, що Літопис С. Величка був першим серед історико-літературних творів, у якому історія України вже розглядалася в контексті розвитку європейської цивілізації XVII ст. коли, за його переконанням, визвольна війна українського народу під проводом Б. Хмельницького викликала ланцюгову реакцію з європейських війн: вони «...запалили й затьмили були димом чи не всю християнську Європу (з не меншою втіхою для бусурман) і це тяглося, як свідчить Твардовський, від 1648-го аж до 1659 року» [2, с. 289].

Дозволимо собі ствердити, що власне таке визначення історичного процесу стало можливим завдяки залученню С. Величком великої кількості документальних джерел і нарративного матеріалу, його обробці та авторській інтерпретації, з відповідним суб'єктивізмом в оцінці не тільки цілого ряду подій, а й їхніх учасників. «Однак для Величка вивчення історії – це перш за все пошуки істини, яку він намагається віднайти в суперечливих і часто тенденційних свідченнях текстів іноземного походження або вітчизняних авторів» [12, с. 266].

Список використаної літератури

1. Багалій Дмитро. Нарис української історіографії: Літописи / Дмитро Багалій. – К.: Друкарня Всеукраїнської Академії наук, 1923. – 138 с.
2. Величко С.В. Літопис. Т. 1 / С.В. Величко. – К.: Дніпро, 1991. – 371 с.
3. Величко С.В. Літопис Т. 2 / С.В. Величко. – К.: Дніпро, 1991. – 642 с.
4. Возняк М.С. Історія української літератури. У двох книгах: Навч. вид. – 2-ге вид., випр. / М.С. Возняк. – Львів: Світ, 1994. – Кн. друга. – 560 с.
5. Грушевський М. Об украинской историографии XVIII века несколько замечаний / М. Грушевский. // Известия АН СССР. – М., 1934. – Ч. III. – С. 220-229.
6. Дзира Я.І. Величко та його літопис / Я.І. Дзира. // Історіографічні дослідження в Українській РСР. Вип.4. – К.: Наукова думка, 1971. – 258 с.
7. Драгоманов М.П. Вибране / М.П. Драгоманов. – К.: Либідь, 1991 – 685 с.
8. Житецкий П. Очерк литературной истории малорусского наречия в XVII и XVIII вв. Ч.1. / П. Житецкий. – К.: Издание «Киевской старины», 1889. – 162 с.
9. Зеров Н.Н. «Действие презельной брани»: Исследование / Н.Н. Зеров. // Институт рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. – Ф. 35. – Од. зб. 80. – Аркуш 2.
10. Иконников В. Опыт русской историографии / В. Иконников. – К.: Тип. Императорского Университета св. Владимира, 1908. – Том второй. – Книга вторая. – 1062 с.
11. Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. – Ф. VII-I. – Од. зб. 154/153.
12. Історія українського козацтва: Нариси: У 2 т. / Редкол.: В.А. Смолій (відп. ред.) та ін. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – Т. 2. – 724 с. іл.
13. Корпанюк М. «Слово. Хрест. Шабля (Українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI-XVIII ст., компіляції козацького літописання XVIII ст. як історико-літературне явище)» / М. Корпанюк. – К.: Смолоскип, 2005. – 904 с.
14. Лихачов Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение / Д.С. Лихачов. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1947. – 449с.
15. Марченко М.І. Українська історіографія / М.І. Марченко. – К.: Видавництво Київського університету ім. Т.Г. Шевченка, 1959. – 258 с.
16. Мишанич О.В. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість / О.В. Мишанич. – К.: Наукова думка, 1980 – 343 с.
17. Петровський М. Псевдо-діаріуш Самійла Зорки / М. Петровський. // Записки історико-філологічного відділу ВУАН. Кн. XVII. – К., 1928. – С. 160-204.
18. Прокопович Феофан. Філософські твори в трьох томах / Феофан Прокопович. – К.: Наукова думка, 1979. – Т.1. – 512 с.
19. Соболев В.О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко / В.О. Соболев. – Донецьк: МП «Отечество», 1996. – 336 с.
20. Тарасенко І.Ю. «Wojna Domowa» польського хроніста С. Твардовського як історичне джерело та пам'ятка історичної думки / І.Ю. Тарасенко. – К., 2011. – 206 с.

21. Шевченко Т.Г. Твори: в 5 т. – Т.5. / Т.Г. Шевченко. – К.: Дніпро, 1985. – 525 с.
22. Шевчук Валерій. Муза Роксоланська: Українська література XVI-XVIII століть: У 2 кн. Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. / Валерій Шевчук. – К.: Либідь, 2005. – 728 с.: іл.

Стаття надійшла до редакції 23.09.2012

У.М. Nikolchenko, Т.М. Nikolchenko

OF SOURCE ASPECTS OF RESEARCH CHRONICLE SAMUEL VELICHKO
Variegated the sources of the outstanding work of the Cossack chronicles XVII-XVIII centuries, a unique reminder of Ukrainian baroque culture – Annals Samiylo Wielichka.

Key words: *Ukrainian Cossacks, Ukrainian baroque culture Chronicle Samiylo Wielichka, sources.*

УДК 172:331.108

С. Е. Орехова

ПОЧТОВЫЙ КОНВЕРТ – ИНСТРУМЕНТ DIRECT MARKETING-ПРОЕКТА

В статье рассматривается роль почтового конверта как эффективного инструмента маркетинговых коммуникаций, ориентированных на индивидуальный подход в общении с потребителем.

Ключевые слова: *почтовый конверт, прямой маркетинг, рекламная рассылка, ориентация на потребителя, средства массовой информации, целевая аудитория.*

Высказывать мнение о точной дате возникновения рекламы сложно, однако можно предполагать, что как только человек научился излагать свои мысли на каком-либо предмете (папирус, береста, глиняные таблички, ткань, бумага), так от этого момента, возможно, говорить о возникновении рекламных сообщений и их передаче от отправителя к получателю. Из курса истории мы знаем, что книгопечатание было изобретено дважды: в Китае и в средневековой Европе. В Китае первым, точно датированным печатным текстом, является китайская ксилографическая копия буддийской Алмазной сутры, изданная в 868 г. В христианской Европе около 1300 г. впервые появилась методика оттиска на ткани. Массовое производство печатной бумажной продукции началось примерно с 1425 г. [5].

История книгопечатания в современном смысле этого слова начинается с того момента, когда стали изготавливать металлические, подвижные, выпуклые буквы, вырезанные в зеркальном отображении. Между 1041 и 1049 гг., китаец Би Шэн придумал изготавливать наборный шрифт из обожженной глины. В Европе наборный шрифт появился во второй трети XV в., и многие исследователи отождествляют его с именем Иоганна Гутенберга.

Начало книгопечатания в Русском государстве связано с Иваном Грозным. В конце XV – начала XVI ст. на Руси возрос спрос на книги. Дело Ивана Федорова принесло великие плоды, несмотря на то, что печатная книга в XVI в. и в следующем столетии носила преимущественно духовный характер, – она заложила основу новой книжной культуры, на которой развивалась вся последующая культура Нового времени.

В последующие годы наряду с книгами богослужебного характера (описания жития святых, молитвословы), книг общеобразовательного направления печатались и

каталоги различных товаров. Наиболее старинным каталогом считается каталог английского садовника Уильямса Лукаса, изданный в 1667 г. В Америке в 1744 г. Бенджамин Франклин выпустил книжный каталог, по которому заказчики могли получить понравившуюся им книгу по почте. Г. Холланд и многие другие специалисты в области рекламы считают Б. Франклина пионером в области прямой рекламы [4, с. 18].

В 60-х гг. XIX в. активизировалась продажа товаров по почте, реформы, проводимые в почтовом деле в XVIII в. в Великобритании и многих странах Европы благоприятно повлияли на этот процесс. Результатом реформ стало введение в обращение почтовых марок (1840 г. – первая государственная марка Великобритании, 1845 г. – штемпельный конверт России), как способа оплаты пересылки письменной корреспонденции, создание эффективно функционирующей системы почтовой связи как внутри отдельного государства, так и установление стабильных международных почтовых отношений между странами. И еще один немаловажный фактор – в 1868 г. была изобретена пишущая машинка, которая значительно ускорила набор текста и дала возможность получения необходимого количества экземпляров печатного издания. Все эти факторы положительно повлияли на активный рост и совершенствование одного из элементов маркетинга – прямая реклама.

С развитие бизнес процессов почтовая рассылка – директ-мейл (mailing) стала каналом сбыта и послужила развитию современного директ-маркетинга – Direct Marketing (DM) – прямой (персональный) маркетинг. На сегодняшний день существует масса определений DM, впрочем, как и определения маркетинга (насчитывает более одной тысячи трактовок), каждой научной школе маркетинга принадлежит свое толкование. К примеру, Ассоциация ДМ США (The Direct Associating/USA) дает следующее определение DM – это интерактивная система маркетинга, которая использует один и более рекламирующих медиа, для получения измеримого отклика и/или других транзакций в любом местонахождении клиента [1 – 3; 6 – 8]. Немецкий союз ДМ (der Deutsche Direkmarketing Verband – DDV) под директ-маркетингом понимает всю маркетинговую деятельность, ориентированную на обращение к целевым группам, которая через многоступенчатую коммуникацию направлена на установление прямого контакта с клиентом и позволяет выявить его реакцию, а также измерить ее [4, с. 20]. Известный профессор маркетинга Теодор Левитт отметил, что исключительной целью бизнеса есть создание и удержание клиента. Именно завоевание и удержание клиента – есть основной целью директ-маркетинга [9]. Главное, что хотелось бы рассмотреть в рамках данной статьи, так это практическую сторону вопроса, а именно дать характеристику инструментам DM.

Основная задача в формировании эффективных маркетинговых коммуникаций заключается в ориентировании маркетинговых программ на индивидуальный подход. Это значит, что чем отчетливее будет представлен облик каждого отдельного потребителя, тем больше продуктов/услуг окажется востребованными. DM – постоянная поддержка двустороннего общения с потребителями или фирмой, которые покупают или собираются приобрести товар/услугу. Следовательно, как одна из новых форм осуществления реальной конкурентной борьбы в современном бизнесе, основанная на дифференцированном подходе к освоению рынка, DM действует на основе тактики специальных маркетинговых предложений.

DM – термин, относящийся ко всем медиа, которые генерируют коммуникации и отклики с существующими и потенциальными потребителями. DM может включать целый ряд медиа каналов и способов организации дистрибуции:

- телевидение;
- радио;

- директ-мейл (почтовая рассылка);
- телемаркетинг;
- door – to – door (сетевой маркетинг, например организация продаж компаний Avon, Orifalame, Mary Kay и т.д.);
- вкладыши (в журналы или адресные письма);
- интернет – магазины;
- электронные медиа.

Статистические данные свидетельствуют, что объем продаж товар/услуг через каналы прямого маркетинга, требующие формирования индивидуального представления облика клиента (торговля по каталогам, прямая торговая реклама, продажи по телефону и т.д.) возрастает быстрыми темпами. На примере ведущих европейских стран мира установлено, что ежегодный совокупный рост продаж в сфере розничной торговли не превышает 3 – 4%, в то время как аналогичный показатель в области прямого маркетинга составляет 7 – 8%.

Однако важным моментом есть то, что ДМ исключает каналы посредников. Единственным мостом между продавцом и покупателем являются медиа для рекламирования товара/услуги – прямая почтовая рассылка.

К сильным сторонам директ-мейла можно отнести:

- возможность индивидуального уровня в коммуникациях;
- персонализированные коммуникации;
- директ-мейл – хорошее средство для усиления интереса, простимулированного другими медиа (например, ТВ);
- возможность тестирования: ограниченное количество писем, предлагающее ограниченное количество товаров/услуг, может быть разослано небольшому количеству адресатов, с тем, чтобы оценить возможные результаты большой кампании по почтовой рассылке.

К слабым сторонам относится наличие или использование не проверенной базы данных, что в свою очередь ведет к срыву ДМ-проекта. Актуальная база данных – это аксиома.

Одной из особенностей ДМ есть то, что в отличие от традиционных методов рекламы, этот инструмент продвижения осязаем, т.е. можно провести директ-мейл рассылку, вычислить объем продаж, который принесла эта рассылка и сравнить затраты на произведенную рассылку.

И так, важным элементом директ-мейлингового процесса, кроме актуальной базы данных, является почтовый конверт. Основная функция конверта заключается в том, чтобы сохранить вложение (во время доставки) и защитить от «постороннего взгляда».

Всем известная в повседневной жизни фраза «встречают по одежке» в ДМ проецируется на фразу «встречают по почтовому конверту». Нельзя недооценить роль почтового конверта при проведении почтовой рассылки. Именно от конверта зависит решение о том, прочтает ли предложение компании получатель или наоборот, выбросит его, даже не вскрыв.

Рекламодателями используются множество способов и хитростей для привлечения внимания к почтовому отправлению. Некоторые из них заключаются в написании предложения прямо на конверте. Например: «Откройте конверт и узнайте, как сэкономить 1 000 грн.»; «Супер цена, супер предложение»; «Осенние скидки»; «Акция» и т.д. Этот прием увеличивает вероятность того, что конверт будет вскрыт. Чтобы вызвать любопытство получателя рекламодатели используют «дразнящую» рекламу или вопрос типа «Что пропадает из Вашего кармана?». Раззадоривающая реклама особенно ценна, когда рекламодатели отправляют почту по новому или неизвестному адресу из рассылочного списка. Следовательно, если конверт

оригінально оформлен, он напевняк привлечен внимание адресата.

Внешние факторы и оформление конверта влияют на решение адресата открыть конверт или сразу выбросить в корзину. И все же адресат чаще вскрывать конверт, прежде чем выбросить его, хотя бы ради интереса, что бы посмотреть, что там и как к нему обращаются (степень уважения к адресату). Дальнейшие поступки получателя рекламного сообщения развиваются по схеме: *Внимание* → *Интерес* → *Желание* → *Действие*.

Получатель проявляет *внимание* к письму, далее *интерес* к содержанию текста и иллюстрациям предлагаемых товаров, затем *желание* купить понравившейся товар, финал – *действие* – покупка товара. Четвертая стадия событий в DM-проекте – это цель проекта и ожидаемый результат компании.

Рассмотрим процесс привлечения внимания получателя до момента совершения покупки. На рисунке 1 схематично представлено поведение адресата, получившего рекламное письмо [4, с. 276]. Многие адресаты, у которых пробудился интерес к письму, сохраняют его. Интерес к содержанию письма может вернуться по многим причинам, но главная причина заключается в том, что бы получатель узнал рекламную информацию.

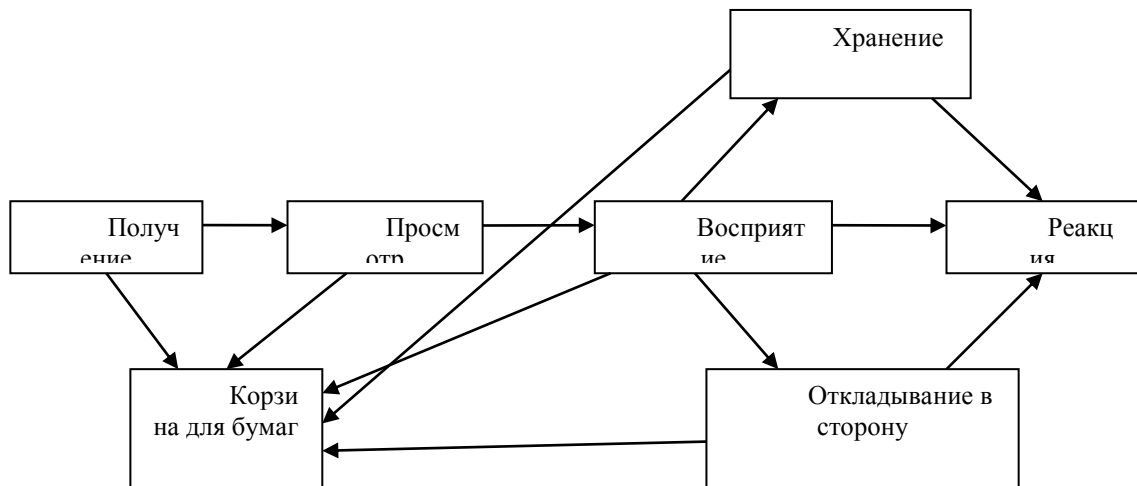


Рис. 1 Поведение адресата при получении почтового конверта DM-проекта

При проведении DM-проекта необходимо учитывать тот фактор, что персонифицированные послания воспринимаются с большим энтузиазмом, чем обезличенные. Необходимо обратить внимание получателя на то, что в конверте находится письмо, адресованное именно ему еще в момент до вскрытия конверта. Технически это не представляет никакой трудности. Необходимо воспользоваться почтовым конвертом «с окном», поместив письмо таким образом, чтобы адрес был виден в прозрачном окошке, расположенном в правом нижнем углу конверта. Еще одним знаком индивидуального отношения к получателю является способ оплаты стоимости пересылки письма, т. е. наличие физической почтовой марки на конверте. Наклеенная марка свидетельствует о том, что сотрудник компании, оформляющий рассылку, непосредственно сам уделил внимание адресату.

Обращаясь к не персонифицированной многотысячной, а то и многомиллионной аудитории проявлять индивидуальные подходы достаточно сложно, в таких ситуациях внимание получателя необходимо привлечь, используя яркие краски, интересную бумагу, неординарные графические решения. Конверт с рекламным письмом в первую очередь должен выделяться из общей массы корреспонденции, тем самым

«выхватывать взгляд».

На сегодняшний день многие компании Украины, а также почтовая администрация страны предлагают почтовые конверты для ДМ-проектов. По заказу клиента могут быть изготовлены конверты с нанесением фирменной символики кампании, полноцветный конверт, конверт «с окном», конверт с перфорацией (конверт, имеющий специальную ленту для вскрытия), конверт для пересылки хрупких предметов (например, CD-диски и т.д.), а также конверты для автоматического вложения документации (такие конверты предназначены для проведения массовых почтовых рассылок). Ежегодно почта Украины доставляется письменной корреспонденции рекламного характера до 250 млн. ед. [10].

Таким образом, почтовый конверт играет важную коммуникативную роль в процессе общения с потребителем. Он способен привлечь или оттолкнуть внимание получателя, он представляет один из инструментов бизнеса, а также является элементом культуры деловой переписки, а так же предметом коллекционирования.

Список используемой литературы:

1. Аванс Дж. Р. Маркетинг / Аванс Дж., Берман Б.; сокр. пер. с англ. – М.: Экономика, 1993. – 236 с.
2. Армстронг Г. Маркетинг. Общий курс / Армстронг Г., Котлер Ф.; пер. с англ.; [учебн. пос.]. – М.: Издат. дом „Вильямс”, 2001. – 608 с.
3. Ассэль Генри. Маркетинг: принципы и стратегия / Ассэль Генри; [учебник для вузов]. – М.: ИНФРА – М., 1999. – 804 с.
4. Директ-маркетинг: пер. с нем. / Генрих Холланд. – Москва: Вершина, 2006. – 368 с.
5. Книговедение. Энциклопедический словарь / [первое издание]. – Советская энциклопедия.:М, – 1982. – 664 с.
6. Котлер Ф. Десять смертных грехов маркетинга / Ф. Котлер; пер. с англ. под ред. Т.Р. Тэор. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004 – 160 с.
7. Котлер Ф. Маркетинг, менеджмент / Ф. Котлер; пер. с англ. под ред. Л.А. Волковой, Ю.Н. Каптуревского. – СПб.: Питер. 2000. – 752 с.
8. Котлер Ф. Основы маркетинга / Ф. Котлер. – М.: Прогресс, 1991. – 733 с.
9. Левитт Т. Маркетинговая мифология. /В кн.: Классика маркетинга: сборник работ, оказавших наибольшее влияние на маркетинг: Пер. с англ / Сост. Б. М. Энис, К. Т. Кокс, М. П. Моква; Пер. Т. Виноградова, Д. Раевская, Л. Царук, А. Чех; под ред. Ю. Н. Каптуревского. – СПб.: Питер, 2001. – 752 с.
10. <http://www.ukrposhta.com>

Стаття надійшла до редакції 13.09.2012

С. Є. Орехова

ПОШТОВИЙ КОНВЕРТ – ІНСТРУМЕНТ DIRECT MARKETING-ПРОЕКТУ

У статті розглядається роль поштового конверта як ефективного інструмента маркетингових комунікацій, орієнтованих на індивідуальний підхід у спілкуванні зі споживачем.

Ключові слова: поштовий конверт, прямий маркетинг, рекламна розсилка, орієнтація на споживача, засоби масової інформації, цільова аудиторія.

S. E. Orehova

MAILING ENVELOPE – TOOL DIRECT DIRECT MARKETING-PROJECT

The article discusses the role of the mail envelope as an effective tool of marketing communications-oriented individual approach in dealing with customers.

Keywords: mailing envelope, direct marketing, promotional mailing, customer focus, the media, and the target audience.

УДК 355.48
Ю.В. Рябуха

СЕППУКУ: СПОНУКАЛЬНІ МОТИВИ І ІСТОРІЯ ТРАДИЦІЇ

*Розглядаються причини, які спонукали японських самураїв робити акт сеппуку (харакірі). Головною причиною сеппуку було запобігти хизуванню ворога з своєї смерті.
Ключові слова: сеппуку, харакірі, самураї, бусідо*

«Шлях самурая веде до смерті» - вказує Ямамото Цунетомо, автор «Хагакуре», класичного твору з Бусідо. Загибель на поле бою вважалася найвищою ступінню відданості будь-якого самурая. Одним з гідних видів смерті вважалося ритуальне самогубство - сеппуку, більш відоме європейцям під назвою харакірі. Що ж спонукало самурая піти з життя та ще таким страшним засобом? Незважаючи на велику кількість літератури, присвяченої самураям, це питання залишається маловивченим. Як правило, дослідники, які розглядають харакірі, більше уваги надають саме процесу здійснення акту, а не тому, чому він стався.

Основними джерелами є «Хоген моногатарі», «Хейке моногатарі», а також хрестоматійна робота Сато Хіроакі, в якій він наводить низку фрагментів з японських історичних хронік.

Мета роботи - з'ясувати, що штовхало самураїв на добровільне позбавлення життя шляхом сеппуку, або харакірі.

В японській мові слово «харакірі» позначалося двома ієрогліфами: хара - «низ живота» і кирі - «різати, розпорювати». Самим японцям це слово здається досить вульгарним, і вони вживають інший термін - сеппуку, що, на їх погляд, здається більш благозвучно. Сеппуку записується тими ж ієрогліфами, що і харакірі, але у зворотному порядку (при цьому вони читаються китайською) [5, с.268]. Тому надалі ми будемо використовувати переважно цей термін.

Походження ритуалу розпорювання живота до цього часу неясно. Окремі подібні випадки зафіксовані у сусідньому Китаї. Початком VIII ст. датується найдавніший документ, де є свідчення про факт розпорювання живота. У «Географічному описі провінції Харіма» описується, як богиня Омі, переслідуючи свого чоловіка, дісталася до Харіми, де, палаючи гнівом і злістю, розрізала собі мечем живіт і кинулася в болото [4, с.17].

Уперше сеппуку згідно з легендою здійснив розбійник Хакамадаре Ясусуке в кінці X ст. Будучи оточений у своєму житлі самураями і не маючи можливості втекти, Ясусуке розрізав собі живіт. Агонія розбійника розтягнулася на цілу добу [5, с.268]. Щодо реального історичного персонажа, то першим документально засвідченим актом сеппуку було самогубство Мінамото Таметомо в 1170 р. Таметомо мав надзвичайну фізичну силу і вважався неперевершеним стрільцем (тятиву його лука висотою майже три метри не могли натягнути навіть п'ять самураїв). На острів, де він перебував у вигнанні, імператор Госірокава направив самураїв клану Тайра. Побачивши, що наближаються кораблі з ворожими самураями, Таметомо засмутився, що не може перешкодити їм, але коли корабель підійшов на відстань пострілу з лука, відважний самурай пустив в нього стрілу, яка проломила борт судна нижче ватерлінії. Корабель з 300 самураями на борту відразу затонув. Після цього Таметомо відправився у своє помешкання, де розпорів кинджалом свій живіт, поклавши тим самим початок традиції сеппуку [13, с.73].

До цього моменту акт сеппуку був уже значно поширений в Японії. У «Хоген моногатарі», де описуються події 1156 р., згадується самурай Уно-но Тікахіро, який був

захоплений у полон так несподівано, що навіть не встиг вихопити меча, щоб розпороти собі живіт [6, с.35]. Отже, цей звичай уже став буденним для самураїв.

Класичним стандартом для нащадків стало сеппуку, вчинене Мінамото Йорімасой під час битви при Удзи 20 червня 1180. У битві, що поклала початок війні Гемпей (війна між кланами Тайра і Мінамото), війська Мінамото були розгромлені противником, який мав кількісну перевагу. Коли результат битви став очевидним, воєначальник клану Мінамото Ерімаса відступив до храму Бедоін, і поки його сини стримували наступаючого ворога, він склав передсмертні вірші і записав їх на бойовому віялі. Після чого приставив кинджал до свого живота і розпорів його круговим рухом [2].

У цей час уперше був зафіксований акт масового самогубства. Під час морської битви при Дан-но-Ура воєначальники і самураї клану Тайра, спостерігаючи поразку своїх військ, стали кидатися з кораблів у воду. Цікаво, що початок цього акту поклала бабуся малолітнього імператора Антоку (Токука, вдова Тайра Кіеморі). Коли флагманський корабель Тайра був оточений судами Мінамото, Токука взяла в одну руку внука, в іншу - священний імператорський меч і кинулася за борт. За ними кинулася у воду і мати імператора. Після цього самогубство з боку Тайра стало спільним.

Слід звернути увагу на цікаву особливість: під час війни Гемпей представники обох сторін неодноразово здійснюють самогубство, але при цьому тільки самураї Мінамото розпорюють собі живіт. Можливо, що ця традиція була спочатку характерна для східних регіонів Японії і лише в XIII ст. поширилася на інші райони.

Що ж спонукало самураїв позбавляти себе життя подібним засобом? Як правило, дослідники пояснюють це побоюванням самурая покрити себе ганьбою, не розкриваючи при цьому її змісту. У чому ж могла полягати ганьба? Під час численних війн самураї завжди бігли з поля бою після програної битви - немає жодного джерела, яке повідомляє, що розбита армія була повністю знищена. Зазнавши поразки, самураї готувалися до нової битви. Вони неодноразово потрапляли у полон, де, з точки зору європейського середньовічного лицаря, вели себе просто негідно. «Повість про дім Тайра» рясніє прикладами, коли полонені самураї у відповідь на благородну поведінку того, хто взяв їх у полон, при першій можливості вбивали його. І це не викликає у автора «Повісті» ні найменшого обурення - для нього очевидно, що щастя просто відвернулося від того чи іншого героя. Частими були і переходи на бік противника, і зрада свого господаря. Отже, все перераховане вище, хоча і не було славними вчинками, тим не менш ганьбою не вважалося.

На наш погляд, головна причина сеппуку сформульована в словах Имаи Канехіри, васала і молочного брата Мінамото Йосінакі, з якими він звернувся до свого господина, коли взимку 1184 після програної битви при Авадзу вони опинилися удвох в оточенні ворожих самураїв. «Якою б славою ні покрити тебе воїн у недавньому чи у далекому минулому, вічна ганьба стане йому долею, якщо він помре негідною смертю! Господине, ви втомилися. Ваше військо розбите. Вороги відтіснять нас один від одного, і ви загинете від руки нікчемного простого найманця! »[2]. Після цього Канехіра відправив Йосінаку в найближчий гай, а сам, щоб дати час господину зробити сеппуку, атакував ворогів. Тобто самурай робив сеппуку для того, щоб ніхто згодом не міг похвалитися його вбивством у бою.

Подальший розвиток традиція сеппуку отримала за часів війни Онін і особливо під час періоду Сенгоку Дзідай. У цей час до вищеназваної причини додаються спокутне самогубство (сокоцу-сі), самогубство як форма протесту (кансі) і самогубство після смерті пана (дзюнсі).

Сокоцу-сі робиться самураєм, який зазнав поразки в бою або вчинив

непростимий проступок. Цим актом він ніби змиває з себе ганебну пляму. Найчастіше такі самогубства відбувалися спонтанно за драматичних обставин.

Найбільш екстравагантний приклад сокоцу-сі наводить легенда про Того Сігетіка. Цей самурай не зумів захопити якийсь замок і наказав поховати себе заживо, у повному обладунку, верхи на своєму коні, обличчям у бік невзятого замку.

Одним з найбільш відомих прикладів сокоцу-сі є самогубство Ямамото Кансуке, що відбулося під час четвертої битви при Каванакадзіма 18 жовтня 1561 між кланами Уесугі і Такеда. Ямамото, який був одним з двадцяти генералів Такеда Сінгена, розробив план битви. Згідно з цим планом, армія Такеда повинна була зробити подвійне охоплення армії Уесугі Кенсіна, що знаходилась на пагорбах. Проте в день бою все пішло не так, як задумував Ямамото. Уесугі, дізнавшись від шпигунів про обхідний маневр противника, вирішив розбити його по частинах і всією своєю армією раптово обрушився на ту частину війська Такеда, де знаходився особисто Сінген. Восьмитисячне угруповання Такеда було атаковане дванадцятьма тисячами Уесугі. Сам Сінген опинився у безпосередній небезпеці - справа дійшла до поединку між полководцями, причому Уесугі Кенсіну у повному озброєнні Такеда Сінген протистояв, захищаючись тільки бойовим віялом. Вважаючи себе головним винуватцем поразки свого господаря, Ямамото Кансуке кинувся на асігару Уесугі. Отримавши численні поранення (після бою на його тілі нарахували близько 80 ран) і не маючи можливості далі продовжувати бій, Кансуке відступив і здійснив сеппуку.

Але Ямамото Кансуке не був єдиним воєначальником Такеда, який вчинив сокоцу-сі у той день. Через кілька хвилин після його смерті за ним пішов з життя 87-річний Мородзумі Масако, який доводився двоюрідним дідусем Сінгену. Ситуацію, що склалася, він розцінив як повний розгром, і хоча в цьому не було його безпосередньої провини, Мородзумі вирішив померти з міркувань військової честі. Трагічність цього випадку полягає в тому, що друга половина армії Такеда встигла підійти до місця бою, і до полудня поразка Сінгена перетворилася на перемогу.

Менш відомий, але не менш трагічний акт сокоцу-сі стався у ході війни Босин (1868 р.). Після реставрації Мейдзі деякі самурайські клани продовжували підтримувати сьогунат Токугави. Проти клану Айдзу була спрямована урядова армія кількістю до 30 000 чоловік. Війська Айдзу склалися з 2700 мобілізованих селян і 380 самураїв. Ця армія була розділена на 4 загони - Синій Дракон (солдати у віці від 36 до 49 років), Червоний Горобець (від 18 до 35 років), Чорний Ворон (від 50 років і старше) і Білий Тигр (юнаки 16-17 років). Загін Білого Тигра повинен був виступати у ролі резерву. 7 жовтня 1868 війська Айдзу були розбиті біля озера Інавасіро, і наступного дня Білі Тигри вступили в бій. Розуміючи, що вони не можуть протистояти противнику, який має кількісну перевагу, юнаки почали відступати. У метушні відступу 20 Білих Тигрів (багато з яких було поранено) під командуванням Синоди Гісабуро відстали від товаришів, але завдяки прекрасному знанню місцевості змогли відірватися від переслідувачів. Зі схилу гори Іморі, де сховалися юнаки, було добре видно замок Айдзу-Вакамацу. У цей час урядові війська пішли на штурм, і, вважаючи, що замок уже взято, 20 Білих Тигрів, дев'яти з яких було 16 років, а одинадцяти - 17, вчинили сеппуку. Також, як і у випадку з Ямамото Кансуке, сокоцу-сі було передчасним - захисники замку відбили штурм, і облога тривала ще цілий місяць.

Не завжди сокоцу-сі було пов'язано з бажанням добровільно піти з життя. Бували випадки, коли самогубство пропонувалося самураям як почесна альтернатива ганебної страти. Так, Саса Нарімаसा, васал Тойотомі Хідейосі, здійснив сеппуку за наказом господаря після того, як він зазнав невдачі в управлінні довіреною йому територією.

Іноді самогубство ворожого воєначальника було однією з неодмінних умов

укладення мирної угоди. Найбільш часто до цього прийому вдавався Тойотомі Хідейосі. У 1581 р. армія Хідейосі обложила замок Тоторо у провінції Інаба. Захисники замку протрималися більше двохсот днів. Коли були з'їдені усі припаси, обложені харчувалися травою, мертвими кіньми, траплялися навіть випадки канібалізму. Командир гарнізону Кіккава Цунеію, вважаючи, що більше опиратися не в силах, вирішив здати замок. Хідейосі зажадав, щоб Кіккава і два його помічники зробили сеппуку. Перед смертю Кіккава написав синові листа, що зберігся до наших часів: «Ми боролися більше двохсот днів. Нам більше нічого їсти. Я вважаю, що своєю смертю допоможу своїм людям. Немає нічого важливішого, ніж честь нашого роду». Пізніше доблесному самураю на території замку був поставлений пам'ятник [13, с.77].

У 1590 р. після здачі замку Одавара, що належав клану Ходзьо, Хідейосі зажадав, щоб глава клану здійснив сеппуку, а його спадкоємці були відправлені у вигнання. Так був знищений один з могутніх кланів середньовічної Японії.

Ще одним з видів сеппуку було кансі - коли приводом для самогубства був протест самурая. Кансі зустрічалося набагато рідше, ніж Сікоцу-сі, однак, мабуть, у більшій мірі впливало на подальший розвиток подій.

Одна з перших згадок про кансі відноситься до періоду війни Гемпей. У 1184 р. відбувається внутрішній конфлікт клану Мінамото між Мінамото Йосінакой на прізвисько Кісо і його двоюрідним братом Мінамото Йорітомо. Армія Йорітомо атакувала Кіото, де в той час перебував Кісо. У місті почалися вуличні бої, до Йосінаки відправили гінців з новинами про хід бою, але Кісо нічого не хотів слухати, вдаючись у любовні розваги. Тоді один з його самураїв здійснив сеппуку прямо біля дверей покоїв свого господаря. Тільки після цього Йосінака взяв участь у битві, яка стала для нього останньою [2].

Кансі, вчинене Хіраде Кієхіде, можна вважати взагалі одним з вирішальних чинників об'єднання Японії. Кієхіде був одним з васалів Оди Нобунага, який, успадкувавши владу від свого батька у сімнадцятирічному (за іншими даними - в п'ятнадцятирічному) віці, не приділяв достатньої уваги управлінню своїми землями, вважаючи за краще вдаватися у розваги. Вірний васал довго намагався переконати свого господаря і після тривалих марних спроб написав йому листа, в якому ще раз нагадав про обов'язки глави клану. Після цього Хіраде Кієхіде здійснив сеппуку, який справив на Нобунагу сильне враження. Ода Нобунага змінив свою поведінку, ставши згодом одним з трьох об'єднувачів Японії.

На відміну від попередніх видів сеппуку, дзюнсі - самогубство, вчинене самураєм після смерті свого господаря, завжди носило, як правило, масовий характер. У 1338 р., коли імператорський воєначальник Нітта Йосітада, загинув під час штурму фортеці Фудзісіми, яку обороняли ченці храму Хейсендзі, кілька найближчих самураїв Нітта відразу ж зробили дзюнсі біля його тіла. Мабуть, самий масовий випадок дзюнсі стався в 1333 р., після захоплення вищезазначеним Ніттою столиці клану Ходзьо - Камакури. Члени сімейства Ходзьо на чолі з головою клану Ходзьо Такатокі віддалилися в храм Тосьодзі, де всі 283 самурая вчинили сеппуку. Дізнавшись про це, їх васали з криками: «Наш господар наклав на себе руки! Нехай все віддані люди підуть за ним!» - зробили дзюнсі. Таким чином, у сімейства Ходзьо було близько 320 послідовників.

У більшості випадків дзюнсі відбувалося безпосередньо відразу після смерті господаря. У тому ж випадку, якщо у самурая був час на роздуми, він вибирав життя. Після смерті Нітти Йосісади його брат Нітта Йосісуке прийняв рішення повести армію Нітти в бій, щоб загинути там, де склав голову їх воєначальник. Але за цілий день у самураїв Нітти був час подумати, і більша їх частина або дезертирувала, або взагалі перейшла на бік противника.

Випадки здійснення дзюнсї відбувались навіть до смерті господаря. У 1582 р. Симідзу Мунехару, який обороняв від військ Тойотомі Хідейосі замок Такамацу, був змушений за умовами мирної угоди вчинити сеппуку. Один з його васалів, запросивши Мунехару до себе в кімнату, повідомив йому, що зробити сеппуку зовсім не складно. Після цього він розкрив кімоно і продемонстрував господареві свій розпоротий живіт. Вражений цим, Мунехару, особисто взяв на себе обов'язки кайсяку (помічника самурая, що здійснює сеппуку) і відрубав вірному васалові голову, щоб припинити його муки.

Слід зазначити, що дзюнсї викликало неоднозначне ставлення у самурайському суспільстві. З одного боку, дзюнсї справляло сильне враження на оточуючих, а з іншого - збільшувало кількість непотрібних смертей, адже скоївши самогубство самурай ще міг стати в нагоді клану. Дзюнсї під час битви нарікань практично не викликало, але вчинене в мирний час - абсолютно не віталосся. Йдучи з життя услід за своїм господарем, самурай демонстрував цим, що він більше нікому не зможе служити. Це цілком було виправдано в кривавий період Сенгоку Дзїдай, але подальше в мирний час не сприяло розвитку клану.

На початку періоду Едо близько двадцяти знатних самураїв різних кланів вчинили дзюнсї після смерті свого даймьо. Це викликало негативну реакцію сьогуна Токугави Іеясу, який засудив практику дзюнсї і оголосив, що найкращим прикладом вірності господареві є служба його спадкоємцю. Заборона дзюнсї була підтверджена Токугавою у так званому «Заповіті Іеясу» - збірнику законів, виданому 1616 р. Але звичай дзюнсї століттями впроваджувався в японський менталітет, і 1651 р. закон порушили саме ті, хто його створював - після смерті сьогуна Токугава Іеміцу (внука Іеясу) п'ять його старших васалів вчинили самогубство. Наступна заборона відноситься до 1663 р. Крім заборони, у новому законі зазначалося: «У разі, якщо господар передбачає, що якийсь вассал виявляє схильність принести себе в жертву, господарю належить ще за життя суворо наказати йому не робити цього. Якщо ж господар знехтує цим, то це буде вважатися його провинною. Його спадкоємець не уникне відповідного покарання». Через п'ять років прийшла необхідність застосувати закон на практиці - васал померлого дайме клану Окудайра здійснив дзюнсї. Оскільки предки Окудайра в минулі роки вчинили ряд послуг дому Токугава (зокрема Окудайра захищав замок Нагасіно в 1575 р. під час знаменитої битви), то ніякого покарання для спадкоємця дайме не було - вся відповідальність лягла на сім'ю васала. Двом його синам було наказано зробити сокоцу-сі, а двох зятів, один з яких належав до родини Окудайра, відправили на заслання. Тільки після цього випадку самураї одумалися, і з другої половини XVII ст. практика дзюнсї припинила існування. Але як виявилось не назавжди. 13 вересня 1912 напередодні похорону імператора Мейдзі генерал Ногі Маресуке і його дружина зробили дзюнсї. Ногі командував японською армією в ході китайсько-японської війни 1894-1895 рр., а також керував облогою Порт-Артура в 1904-1905 рр., Крім того, він був вихователем майбутнього імператора Хірохіто. Вчинок Маресуке приголомшив суспільство. Ряд сучасників розцінило його як прояв невірності по відношенню до імператорського дому, до того ж це було прямим порушенням закону. Однак цей акт наочно продемонстрував, що самурайський дух живий і в Японії XX століття.

Таким чином, традиція сеппуку зароджується в VIII-X ст., а до кінця XII ст. вона вже входить у побут самураїв. Головною причиною її здійснення було бажання самураєв запобігти, тому, щоб хтось хизувався, що власноруч вбив того чи іншого самурая. Також сеппуку дозволяло мученицькою смертю змити з себе плями позору.

Список використаної літератури

1. Можейко И.В. 1185 год /И. Можейко. – М.: Наука, 1989. – 524с.

2. Повесть о доме Тайра [Електроний ресурс]. Режим доступу lib.aldebaran.ru/author/.../yukinaga_monah_povest_o_dome_taira/
3. Рубель В. А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність /В.А. Рубель. — Київ: «Аквілон-Прес», 1997. — 256 с
4. Сато Х. Самураи: история и легенды / Хироаки Сато. — СПб: Евразия, 2003. — 344с.
5. Синицын А.Ю. Самураи – рыцари страны восходящего солнца. История, традиции, оружие. /А.Ю. Синицын. — СПб.: Паритет, 2007. — 352с.
6. Хогэн моноготари – Сказание о годах Хогэн. — СПб: Гиперион, 1999. — 176 с.
7. Ямамото Цунэтомо - Хагакурэ (Сокрытое в листве) [Електроний ресурс] http://www.books.sh/blib_105776.html
8. Kure M. Samurai: An Illustrated History / Mitsuo Kure. — London: Compendium, 2001. — 192р.
9. Otake R. Katori Shinto-ryu: Warrior Tradition /Risuke Otake. - Koryu Books, 2007. — 336р.
10. Turnbull S. Kawanakajima 1553-64: Samurai Power Struggle /Stephen R. Turnbull. — Oxford: Osprey Publishing, 2003. — 98р.
11. Turnbull S. Samurai Commanders (1): 940-1576 /Stephen R. Turnbull. — Oxford: Osprey Publishing, 2005. — 64р.
12. Turnbull S. Samurai. The Story of Japan's Noble Warriors /Stephen R. Turnbull. — Collins & Brown, 2004. — 256р.
13. Turnbull S. Samurai. The World of the Warrior /Stephen R. Turnbull. — Oxford: Osprey Publishing Ltd, 2003. — 224р.
14. Turnbull S. The Samurai: A Military History /Stephen R. Turnbull. — London: Routledge, 1996. — 285р.
15. Turnbull S. The Samurai Sourcebook /Stephen R. Turnbull. — London: Arms & Armour Press, 1998. — 320р.

Стаття надійшла до редакції 5.04.2012р.

Y.V.Ruabukha

SEPPUKU: ADVERTISING APPEALS AND HISTORY OF TRADITION

The article examines the reasons that prompted the Japanese samurai do act seppuku (hara-kiri). The main reason for seppuku was to prevent the enemy panache of his death.

Key words: *seppuku, harakiri, samurai, Bushido*

УДК 94:02

Ю. С. Сабадаш, О. А. Барма

БИБЛИОТЕКА КАК РИЗОМОРФНЫЙ ЛАБИРИНТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ И ДОГАДКИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА У. ЭКО «ИМЯ РОЗЫ»)

Основываясь на романе «Имя розы» известного итальянского ученого и писателя У. Эко проанализована библиотека как ризоморфный лабиринт человеческого познания и догадки. Исходя из сущностных характеристик понятия «ризома», акцентируется внимание на том, что в современной постмодернистской культуре лабиринт рассматривается как принципиально децентрализованный и антииерархичный способ организации пространства, в том числе и пространства человеческого познания и догадки.

Ключевые слова: *культура, интерпритация, ризома, библиотека, лабиринт.*

Хаос/порядок являються, безумовно, однією з найбільш фундаментальних і архаїчних опозицій будь-якої моделі бібліотеки, в не залежності від часових і просторових рамок її існування. Для представителів культури античності представлення про бібліотеку було пов'язано з ідеєю «порядка», що означало чітку структуруваність і ієрархічність внутрішнього простору, як самої бібліотеки, так і її артефактів. Виражаючись словами В. П. Леонова, бібліотека сприймалася як «вображення космоса...» [3, с. 7], т.е. ідеалом порядку. Середньовікове свідомість, а за ним і свідомість епохи Відродження сприймали внутрішній простір бібліотеки як оплот порядку і гармонії, не допускаючи навіть думки про наявність в ній хаосу. Новий час не стало винятком, більше того, удосконалена методика класифікації і систематизації книг, возвели ідею всеохоплюючої і осмисленої упорядкованості бібліотеки в незмінний принцип її існування. Лише ближче до другої половини ХХ століття, в працях філософів і культурологів стали помітні ідеї про можливість визнання хаосу як нової моделі світопорядку, в тому числі і для організації внутрішнього простору бібліотеки.

Для пояснення хаосу як нової системи світопорядку, стараннями Ж. Делеза і Ф. Гваттари, створюється образ «ризому», опублікований окремою книгою в 1976 році, внаслідок чого в переробленому вигляді включено до другої частини книги «Капіталізм і шизофренія. Мільйон плато». Поняття «ризому» було запозичено Ж. Делезом і Ф. Гваттари з ботаніки, де воно означало певну будову кореневої системи, характеризуваною відсутністю центрального стержневого корня і складеною з великої кількості хаотично переплетених, періодично відмираючих і регенеруючих, непередбачуваних в своєму розвитку побігів. В процесі адаптації до понятійного поля філософії постмодернізму поняття «ризому» не змінило своєї суттєвої характеристики, і визначається Ж. Делезом і Ф. Гваттари як потенційно безмежна, неієрархічна, хаотична мережа, вільно циркулюючих станів [6, с. 283]. Поняття «ризому» тісно пов'язано з синергетичним сприйняттям розвитку, яке передбачає поліваріативність, непередбачуваність, оборотність процесів розвитку, вважаючи хаос джерелом оновлення і генератором можливостей [7, с. 237].

Дорожки ризому подібні лабіринту з великою кількістю входів і виходів, які шукаються самостійно без шляхової нити Аріадни. Ідея єдності світу завершує себе в плюралізмі форм, методів, принципів, напрямків його освоєння, який не потребує в трансцендентальному абсолютному [7, с. 106-107].

В філософії постмодернізму лабіринт трактується як простір вибору, можливого сценарію розвитку подій. По оцінці В.В. Бычкова, лабіринт є символом «запутаності, складності, багатогранності культури і буття людського, полісемії культурно-буттєвих станів» [1, с. 470].

По своїй природі ризоморфний лабіринт децентрований і антиієрархічний. Немає переважаючих і посередствених в ньому топосів, всі дорожки, що складають архітектуру лабіринта, не мають по відношенню одна до одної переваг, так само як і немає привілейованих зв'язків між ними, кожна дорожка має можливість перетинатися з іншою, тим самим утворюючи нову дорожку, націлену на наступне «множество». Як постулюють Ж. Делез і Ф. Гваттари «множества ризоматичні, і вони розкривають деревні псевдомножества. Немає ні єдності, яке слідує за стержнем в об'єкті, ні того, що ділиться всередині суб'єкта. У множинності немає ні об'єкта, ні суб'єкта, тільки детермінації, величини, вимірювання, які не можуть збільшуватися без відповідного змінення сутності» [2, с. 13]: ризоморфний лабіринт може бути частиною іншого лабіринта («лабіринт в лабіринті»), виступати як зв'язуюче ланка в ланці множинності

лабиринтов, не связанных между собой семантически и/или физически, преобладать над другими лабиринтами, но в то же время быть подчиненным за счет вовлечения в структуру другого лабиринта.

В пространстве ризоморфного лабиринта невозможно выделить смыслообразующий центр, а, следовательно, и периферию: лабиринт, таким образом, не имеет ни начала, ни конца, что определяет собой бесконечное пространство. При этом нет центрального топоса, который задавал бы вектор движения внутри лабиринта, что гарантирует ему динамичность.

Постмодернистский лабиринт включает множественность фальшивых стартов, отступлений, вариаций и повторений, замыкая на себя все выходы из себя: полагая, что направляешься к выходу, углубляешься. Единственное, что есть в лабиринте постоянного – это, пожалуй, постоянство самого движения, блуждания, скитания между абсолютным минимумом «ничто» и абсолютным максимумом «всего» [6, с. 241].

Путешествие по ризоморфному лабиринту – не что иное, как определенный род запутанного пути, беспрестанное блуждание между центром и «разорванной» окружностью, между «исчезающей точкой» и той самой бесконечной сферой существования, «центр которой везде, а границы нигде» [6, с. 242]. Для реципиента, осваивающего пространство ризоморфного лабиринта, не существует нормированных правил его преодоления, он вправе сам выбирать, с какой точки ему начинать свой путь, и в каком направлении. Тем самым, реципиент образует этим движением потенциально бесконечное количество направлений, что являет собой ситуацию перманентного выбора. Место, откуда он начал свой путь, является для него одновременно и началом, и концом, и серединой пути. Таким образом, он создает свой маршрут, руководствуясь своим собственным желанием, не нарушая при этом внутреннее пространство лабиринта. В рамках такого подхода невозможно конституирование финального смысла пути.

Ризоморфный лабиринт в романе – это не только физическое воплощение его (само здание библиотеки и непосредственное расположение книг), но и духовный лабиринт (лабиринт догадки и познания), разрабатываемый У. Эко в контексте поиска и идентификации книги – второй части «Поэтики» Аристотеля, посвященной феномену смеха.

У. Эко отмечает, что библиотеки позволяют найти материалы, но он также утверждает, что библиотеки существуют для того, чтобы материалы скрывать. Идея доступности – естественное дополнение тенденции скрывать. «Мы всегда восхищаемся способностями великих гуманистов Ренессанса открыть затерянные тексты. Но где они их нашли? В библиотеках. В библиотеках, которые прятали тексты и в то же время предоставляли возможности для открытия...» [5, с. 36].

В не зависимости от временных и пространственных рамок в библиотеке происходит процесс поиска, идентификации и классификации книг. Для человека, ищущего книгу в библиотеке, эта реальность динамична как реальность поиска. Чем дальше человек продвигается в реальности библиотеки, тем более активной и интригующей становится его поисковая ориентация, превращающаяся в настоящее приключение. Теперь уже не книги находят посетителя, он все увереннее отыскивает их. Читатель при этом может вначале не вполне осознать, зачем ему нужна именно эта книга [4, с. 26].

Впервые на страницах романа «Имя розы» У. Эко устами Бенция упоминает о книге: «Венанций сказал, что даже у Аристотеля говорится о шутках и словесных играх, как о средствах наилучшего познания истин и что, следовательно, смех не может быть дурным делом, если способствует откровению истин» [8, с. 98].

Таинственная книга, которую ищут Вильгельм и Адсон, не просто живет своей жизнью, она управляет всем порядком, заведенным в аббатстве, она является источником тотальной секретности и орудием смерти – именно сочетание таинственности и опасности делает книгу привлекательной для Вильгельма. Используя свои знания в семиотике, Вильгельм предлагает свой путь поиска и идентификации таинственной книги – через другие книги, иными словами, через существующий контекст. Адсон отмечает, что, благодаря Вильгельму, он увидел, что «книги говорят о других книгах, а иногда они как будто говорят между собой» [8, с. 336]. Подобный путь интерпретации является примером ризоморфного лабиринта пространства догадок и познания, с присущим ему типом рамификации и игры выборов-решений. Максимальное количество выборов соответствует образу ветвящихся дорожек, что допускает множество решений, но, в конце концов, выясняется, что все его ответвления заводят в тупик. Именно тут кроются истоки кафкианской метафоры о нескончаемом поиске, не приводящем к выходу [6, с. 298].

Исходя из предпосылок, сделанных на основе имеющейся информации, у Вильгельма появляется бесчисленное количество догадок по поиску и идентификации неизвестной книги: «Я стараюсь, чтобы их было несколько, иначе становишься рабом одной единственной» [8, с. 361], но их множественность, невозможность установления единой догадки, ведет к появлению новых версий изложения событий и их дальнейшего развития, повлекших за собой новые догадки и предположения, что, в конечном итоге, приводит Вильгельма в тупик: «Дело осложняется, любезнейший Адсон, – произнес Вильгельм, сильно помрачнев. – Мы гоняемся за какой-то рукописью, вникаем в диатрибы слишком любопытных монахов и в похождения монахов слишком любострастных... А в это время все определеннее вырисовывается другой след – надо сказать, совершенно другой...» [8, с. 179]. Одно из предположений Вильгельма, возникшее вследствие связи нескольких противоречивых по своему характеру догадок – сна Адсона и шифрованной записки Бенция – укажет на книгу Аристотеля «Поэтика», но под воздействием версии о семи трубах, предшествующих наступлению Апокалипсиса, выстроенная Вильгельмом цепочка догадок будет разорвана, перестроена, тем самым моделируя новые ситуации, видоизменяя арену действий: «Я исхожу из того, что преступник рассуждает примерно так же, как я. А что, если у него другая логика?» [8, с. 497], но в то же время, именно ложные догадки и маскировка преступлений под официальную версию сыщика выведут Вильгельма на организатора преступлений: «Я вышел на Хорхе через апокалиптическую схему, которая вроде бы обуславливала все убийства; а она оказалась чистой случайностью. Я вышел на Хорхе, ища организатора всех преступлений, а оказалось, что в каждом преступлении был свой организатор, или его не было вовсе. Я дошел до Хорхе, расследуя замысел извращенного и великоумного сознания, а замысла никакого не было, вернее сказать, сам Хорхе не смог соответствовать собственному первоначальному замыслу, а потом началась цепь причин побочных, причин прямых, причин противоречивых, которые развивались уже самостоятельно и приводили к появлению связей, не зависящих ни от какого замысла» [8, с. 586]. Так и ризома «не означает локализуемого отношения», она «ведет от одного к другому и наоборот» [2, с. 31].

Противник Вильгельма по интеллектуальному поединку – Хорхе, не просто управляет библиотекой, он является ее ангелом хранителем и «ходячим» каталогом, и когда Вильгельм говорит: «Эта библиотека рождена, надо думать, для защиты собранных здесь книг. А сейчас она живет для их погребения» [8, с. 473-474], то эти слова относятся больше к Хорхе, чем к самой библиотеке. Хорхе не просто держит в руках нити лабиринта библиотеки, но и проходит свой путь в ризоморфном лабиринте:

ризом дає йому можливість оцінити всі варіанти розвитку подій, так же як і Вільгельму з Адсоном: «Може бути, Хорхе вже мертв... А може бути, він засел в Храміні і зараз убиває Аббата. А може, навпаки, вони з Аббатом заодно, а хто-то третій підкачує їх в засідку» [8, с. 544].

Кульмінація існування ризоморфного лабіринта як простору людського пізнання і догадок закінчена в гибелі Хорхе і знищенні другої частини «Поетики» Аристотеля. Зникає протиріччя, на основі якої будувався сам процес пізнання і побудови догадок, що зводять на ніч всі зусилля Вільгельма і Адсона. Такий кінець є класичним прикладом ризомати в загальному і ризоморфного лабіринта в частині, де неможливо знайти те, що шукаєш. І навіть наблизившись до бажаного, втрачаєш його в просторі лабіринта назавжди. Вільгельм втратив можливість володіти книгою, заплутавшись в мережах власних інтерпретацій, не зміг виділити одну догадку з множини: «Я не впевнений ні в якій істині – навіть в тій, в яку вірю» [8, с. 241].

Список використаної літератури

1. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков. – Москва: Гардарики, 2004. – 556 с.
2. Делез Ж. Ризомат / Ж. Делез, Ф. Гваттари; сокращенно пер. А. Усмановой // Философия эпохи постмодерна: сб. пер. и реф. / сост., ред. А. Р. Усманова. – Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 6–31.
3. Леонов В. П. Пространство библиотеки: библиотечная симфония / В. П. Леонов; науч. ред. Н. П. Лавров; Б-ка РАН. – Москва: Наука, 2003. – 123 с.
4. Опенков М. Лабиринт и его карта: библиотека как модель культуры / М. Опенков // Библиотечное дело. – 2005. – № 2. – С. 25–28.
5. Равинский Д. К. Библиотека и библиотечная профессия глазами зарубежных философов XX в. / Д. К. Равинский // Петербургская библиотечная школа. – 1997. – № 2. – С. 34–38.
6. Стародубцева Л. В. Метафизика лабиринта / Л. В. Стародубцева // Альтернативные миры знания / Под ред. В. Н. Паруса, Е. Л. Чертовой; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. – С. 238–296.
7. Усовская Э. А. Постмодернизм: учебное пособие / Э. А. Усовская. – Минск: ТетраСистемс, 2006. – 252 с.
8. Эко У. Имя розы / У. Эко; предисл. У. Эко; послесл. Е. Костюкович, Ю. Лотмана. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 1998. – 685 с.

Стаття надійшла до редакції 30.09.2012

Ю. С. Сабаш, О. А. Барма

БІБЛІОТЕКА ЯК РІЗОМОРФНИЙ ЛАБІРИНТ ЛЮДСЬКОГО ПІЗНАННЯ І ПРИПУЩЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ У. ЕКО «ІМ'Я ТРОЯНДИ»)

Грунтуючись на романі «Ім'я троянди» відомого італійського вченого і письменника У. Еко проаналізовано бібліотеку як ризоморфний лабіринт людського пізнання і припущення. Виходячи з сутнісних характеристик поняття «ризомат», акцентується увага на тому, що в сучасній постмодерністській культурі лабіринт розглядається як принципово децентрований та антиєрархічний спосіб організації простору, в тому числі і простору людського пізнання і припущення.

Ключові слова: культура, інтерпретація, ризомат, бібліотека, лабіринт.

J.S. Sabadash, O.A. Barma

LIBRARY AS A RHIZOMORPHIC LABYRINTH OF A HUMAN KNOWLEDGE AND CONJECTURE (ON THE EXAMPLE OF THE NOVEL “THE NAME OF THE ROSE” BY U.ECO)

On the basis of the novel “The Name of the Rose” of a famous Italian scientist and

writer Umberto Eco the library is analyzed like a rhizomorphic labyrinth of human knowledge and conjecture. Proceeding from the essential characteristic features of the conception "rhizome" it is emphasized that in the contemporary postmodern culture the labyrinth is regarded as a fundamentally decentered and anti-hierarchic way of space organization, including the space of human knowledge and conjecture.

Key words: *culture, interpretation, rhizome, library, labyrinth.*

УДК 008:7.011

О.В. Солоділова

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ГОРИЗОНТ ЕСТЕТИЧНОЇ ОЦІНКИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

Інтерпретація об'єкта естетичної оцінки відбувається у формі переважно категоріально-понятійного аналізу, хоча й не може бути суцільно позбавленою образно-метафоричного компоненту. Процес розуміння твору має подвійно спрямований, „зустрічний характер»: образні переживання концептуалізуються; раціонально-понятійні схеми смислу очуттєвлюються в певних образно-переживальних конфігураціях.

Ключові слова: *естетична оцінка, культурний досвід, ціннісний образ, оцінний образ, образ-символ.*

Ефект естетичного прийняття та оцінки певного явища культури чи природи виникає внаслідок задоволення функціонального (емоційне насичення) та змістовного (культурне збагачення) рівнів естетичної потреби людини. Але якщо перший рівень реалізується вже безпосередньо в самому факті спілкування з предметом естетичної оцінки, який викликає гармонійну діяльність інтелектуальних та емоційних структур людини, то позитивна естетична емоція виникає тому, що при цьому задовольняється потреба в естетичній інформації. Зокрема, «інформація, яку дає мистецтво, – зазначає М. Афанасьєв, – визначається його специфікою як образно-почуттєвого відображення дійсності. Засвоєння чужого почуттєвого досвіду як власного, оцінка світу з погляду інших людей – це лише деякі моменти тієї інформації, яку дає мистецтво» [1, с. 148–149]. Утім, цей принцип має набагато ширше уживання й стосується не лише витворів мистецтва, але й будь-якого життєвого явища, що стає предметом естетичного сприйняття й оцінки. У цьому сенсі естетична оцінка являє собою специфічний процес сприйняття, засвоєння й перетворення естетичної інформації в процесах цілісної емоційно-рефлексивної активності суб'єкта.

Зрозуміло, що людські емоційні переживання дуже різноманітні. Для кожного з них характерна, насамперед, певна якість, яка різнить його від інших почуттів. У якості почуття й виявляється передусім особливість ставлення людини до певної події, до інших людей, до себе самої. Характеризуючи ставлення, ми говоримо про приємність – неприємність, задоволення – незадоволення, радість – горе, сором, жаль тощо. Багатство слів, які є в кожній мові для позначення різних почуттів, свідчить про різноманітність якостей. У людей «потреба у відволікаючих сильних позитивних емоціях, – як цілком справедливо пише Ю. Макаренко, – за всіх часів була не менш важливою, ніж біологічні потреби» [2, с. 168]. Утім, у процесі естетичного сприйняття емоційні переживання стають носіями специфічної естетичної інформації, яку звернено до естетичного й світоглядного досвіду людини. Отже, естетичне оцінювання того чи іншого явища у формі рефлексії та раціонального судження відбувається за допомогою

актуалізації цього досвіду. На цьому змістовному рівні естетичної оцінки вона стає предметом герменевтичного аналізу, оскільки саме герменевтика є інструментом аналізу досвіду.

Пам'ять як процес запам'ятовування, збереження та відтворення інформації у свідомості людини також безпосередньо пов'язана з природою естетичної оцінки. По-перше, розуміння краси запам'ятовується краще, ніж нейтральні щодо краси елементи – існує так званий емоційний вид пам'яті, куди «записується» все те, що справило приємне враження – у мандрівках, огляданні архітектурних шедеврів під час подорожей, у запам'ятовуванні п'єс та декорацій, які мають естетичний вигляд, картин та інших предметів, виставлених у музеях або на персональних виставках митців. У кожному з перерахованих та не перерахованих видів мистецтва є елемент внутрішньої, емоційно-смакової оцінки.

Складнішим, але важливим за значенням є відтворення емоційно-привабливих елементів того, що сподобалося, без їхнього повторного значення, без їх сприймання. Адже в емоційній пам'яті зберігаються й події, що передують тим чи іншим художньо-творчим сприйманням авторів, а в маси людей, які не продукують якихось смакових компонентів, – чисті події без втручання людського сприйняття. Так запам'ятовуються урочисті чи траурні події з близькими, зустрічі з майстрами й іншими видатними людьми – митцями, виконавцями.

Нарешті, емоційна пам'ять містить ті чи інші емоційні стосунки, серед яких можуть зберігатися стосунки кохання, з яких найсильніше – те, що сподобалося й запам'яталося в поведінці коханих, молодого подружжя, наприклад, їхня весільна подорож. У всьому багатстві людської пам'яті зберігається значна міра смакового елемента, який є внутрішнім, психологічним оцінним компонентом. Уява синтезується з творчістю людини, включенням у світ створення продукції матеріального чи духовного, входження в процес того, що є оригінальним, принципово новим і корисним для суспільства, повноцінного твору, що вносить, відповідно з умінням і смаками автора, цю новизну. Отже, у розглянутому аспекті основою феномену естетичної оцінки є емоційна пам'ять окремої особистості та суспільства в цілому.

Один з принципових аспектів сутності естетичної оцінки полягає в установленні відповідності предмета оцінки контексту оцінки. Досягнення цього необхідно потребує оживлення предмета, що стає можливим у процесі практичної діяльності. Зміна контексту супроводжується формуванням або зміною смислового навантаження встановленої цінності. А сам процес установлення відповідності предмета оцінки контексту оцінки є формуванням ціннісного образу предмета.

Ціннісним є такий образ предмета, який має для оцінювача особливе значення, тому він виникає та існує у свідомості людини як стійка форма значущості якостей предмета оцінки для неї, тобто уособлює цінність. Він емоційний, з одного боку, проте з іншого боку, ціннісний образ становить прояв культурних констант, тобто естетичних абстракцій, завдяки яким створюються знаки цієї цінності. Уособлення ціннісного образу як емоційної культурної константи є стійким, оскільки культура в процесі практики знаходиться на гносеологічному рівні цих знаків.

Натомість, оцінний образ предмета, навпаки, є образом, який можна конструювати, видозмінювати. Він відмінний від ціннісного можливістю виокремлення та порівняння якостей об'єкта оцінної діяльності. Оцінний образ як такий утворює цю значущість, яку уособлює в собі ціннісний образ. Він не завжди є видимим і властивий не всім предметам, оскільки не всі вони є цінностями. Особливість оцінного образу полягає в його обмежуванні сферами існування. Естетична сфера є для нього особливим осередком, де він стає вказівкою на культурний знак. Оцінний образ об'єкта може бути й випадковим, і раціональним, як в естетичній практиці. У повсякденному

житті як раціональний він існує у вигляді здорового глузду, розуму, інтерпретації.

Естетичні оцінки у своїй основі перш за все спираються на процес включення естетичних почуттів людини, які за своєю природою є не лише відображенням знань про об'єкт дослідження, а визначенням ставлення до об'єкта, який установлений як цінність та певним чином стосується людських інтересів; у подальшому відбувається орієнтування на знання людини. Згодом естетичні почуття як підґрунтя естетичних оцінок керують діями, пов'язаними з установленими естетичними цінностями. Естетичні почуття через свою природу здатні лише «надати можливість відчувати об'єкт, проїнятися ним, навіть «угадати» його, але не дати його сутність, без досягнення якої, як відомо, не досягається адекватне відображення в цілому та головному... не викриваються її багатогранні зв'язки із сутностями інших ціннісних об'єктів» [3, с. 225].

Перегляд фільму може створити в уяві до дрібниць історичний час, у якому діють персонажі. Так, кінокартину Тома Тіквера «Парфумер: історія одного вбивці» (2006) було створено для досягнення в глядача почуттів, які супроводжують дії головного героя впродовж усієї кінострічки. Досконале відтворення епохи XVIII століття переносить нас у час народження героя, в умови його існування та подальшого розвитку. Основною особливістю персонажа була неперевершена здатність відчувати всі запахи на планеті. Він прагнув удосконалити майстерність збереження ароматів, яка до зустрічі з видатним парфумером Франції Джузеппе Больдіні була йому непідвладною. Задовольнивши цю потребу, він замислює створити особливий, надзвичайний запах, який дарував би людям почуття неймовірного щастя та головне – нескінченного кохання, народжуваного під його впливом. Поряд з практичною оцінкою технічної майстерності режисера, який з надзвичайною досконалістю підібрав та відтворив дійсність, що оточує головного героя, глядач оцінює естетичний бік фільму. Протягом усієї стрічки він намагається зрозуміти почуття, що володіли героєм, його неприхована любов до краси ароматів народжує ті самі почуття в оцінювача. Постійне прагнення створити надзвичайно прекрасний запах штовхають головного персонажа до бажання отримати людські аромати та за їх допомогою створити власний запах тіла, якого він був позбавлений від природи. Досягти цього можливо лише за умови заволодіння людським тілом, а потім зберегти його у вигляді ефірного масла, оскільки для створення неперевершеного аромату необхідно мати 12 складових, що є трьома невід'ємними частинами запаху та складають: голову аромату, тобто перше враження, яке триває перші хвилини; серце аромату, що триває кілька годин; шлейф аромату, який зберігається протягом кількох днів. Шалене бажання створити цей запах штовхає героя в потворний світ убивства. Для досягнення своєї божевільної мети він не зупиняється ні перед чим. Процес пошуку завершується створенням загадкового, нікому до цього невідомого аромату, який рятує його від катування завдяки своїм властивостям дарувати людям невідоме почуття кохання до кожного, а особливо до власника аромату. І навіть убивства, які він учинив, дають йому всевітнє прощення за подарунок миттєвого отримання почуття прекрасного. Це зайвий раз підтверджує, що людьми керує бажання володіти почуттями, а особливо можливістю дарувати їх іншим людям.

Однак естетична оцінка доти зберігає свою специфіку, доки всю сукупність мотивів організовано біля найвищої цінності – прагнення до прекрасного, яке є по суті деяким синтезом прагнень, специфічних для естетичної діяльності, для естетичного освоєння світу. У свідомості самого митця цей мотив залишається, здебільшого, несвідомим. Видатні твори мистецтва ніколи не виникали внаслідок свідомого наміру створити такий твір. Митець підвладний у цьому випадку не меті, а самому процесові діяльності. Результат зазвичай не залежить від суб'єктивного сприйняття твору самим

художником – його значною мірою визначають умонастрій публіки, погляд та естетична оцінка тих, хто сприймає цей твір. Психологічна особливість творчості така, що вихідні спонукання митець сприймає як сили, що оволоділи його свідомістю, а сам процес створення настільки поглинає особистість, що свідомість стає нездатною керувати та аналізувати діяльність. Такою є природа надихання, яке передбачає абстракцію від усього, крім процесу естетичної діяльності. Це супроводжується переживанням радості та величезного підйому духовних сил. Пережитий раз, цей стан стає предметом прагнення.

В акті естетичної оцінки суб'єкт освоює мистецтво, воно перестає бути для нього зовнішнім явищем, а постає як «опредметнена» людина, як дзеркало, що відображає його власну соціальну природу. За ставленням людини до мистецтва ховається її ставлення до самої себе, до іншої людини, загальний характер взаємовідносин особистості та суспільства. Наприклад, як зазначає Л. Мізіна, у когнітивному аспекті «необхідно виходити із розуміння специфіки мистецтва як способу вираження соціального самопочуття людини, тобто із чуттєвої природи мистецтва. Сам спосіб буття мистецтва зумовлює суть його пізнавальності, котра полягає в набутті особистістю чуттєвого досвіду» [4, с. 61].

Емоційний досвід індивіду представляє не тільки його індивідуальні переживання, він представляє основу культурних рухів людини, оскільки формується внаслідок орієнтації на пропоновані культурою стандарти, установки, завдання суспільства, оскільки «естетична діяльність, як спеціалізована сфера штучного збудження емоцій, стає найважливішим соціальним механізмом пізнання, відбору та культивування відповідних потребам соціального розвитку соціальних форм чуттєвості» [5, с. 10].

Людський досвід належить до найскладніших феноменів культури; визначення досвіду, зважаючи на його багатоаспектну природу ніколи не буде вичерпним. Утім, для цілей нашого дослідження буде достатнім виходити з тієї концепції досвіду, що була розвинена в українській філософії останніх десятиліть у рамках культурно-діяльнісного підходу. Основи цієї концепції заклав В. Іванов, який розглядав людський досвід як «особливу суб'єктивну форму освоєння світу, визначною якістю якої є здатність асимілювати явища буття як факти життєдіяльності» [6, с. 132].

Культурно-діялісна концепція досвіду фіксує первинний рівень його формування, на базі якого виникають спеціальні види досвіду – теоретичний, естетичний, побутовий, спеціально-професійний, історичний і т. ін. Цю концепцію покладено в основу визначення специфіки історичного досвіду в нашому дослідженні. Дійсно, історичним досвідом людини може стати лише те, що є причетним до формування стереотипів і настанов її діяльності в широкому значенні слова – від матеріально-предметної до духовної. Якщо якась інформація про минуле існує в пам'яті людини, але не має ніякого відношення до формування її актуальної діяльності, то ця інформація не стала історичним досвідом. Утім, для розуміння специфіки історичного досвіду діялісного розуміння досвіду ще недостатньо. Для цього слід урахувати ще й екзистенціальні виміри досвіду, тобто специфіку його організації й функціонування у зв'язку із структурою історичного суб'єкта. Першою екзистенціальною характеристикою його структури є конечність. Відповідно, як писав Г.-Г. Гадамер, «справжній досвід є той, у якому людина усвідомлює свою конечність. Могутність і самоствердження її розуму, що планує, знаходять тут свою межу. Упевненість у тому, що все можна змінити (з одного боку), і що все так чи інакше повторюється (з іншого), виявляється простою видимістю... Визначення того, що є досвідом, «означає... усвідомлення тих меж, у яких майбутнє відкрите для очікування й планування... Справжній досвід, таким чином, є досвідом власної історичності» [7,

с. 420–421].

Отже, саме конечність історичного суб'єкта наявність меж його планувальної активності, з одного боку, та меж його пасивності, підпорядкованості наявному стану речей – з іншого, і визначають, конституують саму його історичність.

Другою визначною екзистенційною характеристикою досвіду є його перформативність, яку вдало сформулював А. Азархін: «Досвід – це те, що переживається зараз, але також те, що вже було пережито, але бере участь в актуальному переживанні. Тобто в досвіді старі переживання в усій своїй змістовності стають схемою впорядкування нових переживань... Водночас досвід відкритий для майбутнього, бо він завжди чекає підтвердження, і якщо його немає, то старий досвід змінюється. Досвід замінюється новим (іншим) досвідом» [8, с. 57]. Із цим пов'язана й необхідна суб'єктна специфікованість досвіду: «досвід – це те, що здійснюю і що переживаю я сам, тобто це така свідомість, яка представляє світ і буття у співвіднесеності із суб'єктом досвіду» [Там само]. Можна сказати, що досвід як такий узагалі виникає лише тоді, коли всезагальні смисли життєдіяльності набувають конкретно-особистісного наповнення.

Отже, на герменевтичному рівні аналізу феномен естетичної оцінки виявляється процесом формування цілісного культурного досвіду людини, її культурної ідентичності через здійснення естетичної рефлексії й естетичного судження.

Багато дослідників відзначають унікальну роль саме естетичного досвіду в трансляції культурно-історичного досвіду людства. Так, В. Іванов писав, що коли «справа стосується... масштабних зв'язків між історично мінливими поколіннями суспільства, обміну внутрішнім досвідом цивілізацій і культур, роль... унікальної форми фіксації... людськості світу й універсальної причетності до нього виконує... *мистецтво*» [6, с. 179]. Цю унікальність В. Іванов пояснював тим, що «щодо суб'єктивного досвіду світосприйняття, то цей досвід позбавлений однозначної верифікації й може бути відтворений лише шляхом співпричетності до того світу, який слугував його ґрунтом і джерелом... Успадкувати ціннісне багатство індивід може лише за умов причетності до його мотивувального (а не доказового) обґрунтування. Перейняти мотиви орієнтації можна лише шляхом суб'єктивної ідентифікації в полі діяльності інших суб'єктів» [Там само, с. 178]. І цей принцип стосується не лише витворів мистецтва, але й будь-яких життєвих явищ, що стають предметом естетичного сприйняття, інтерпретації й оцінки.

Формування естетичної установки відбувається, коли характер світосприймання особистості вже склався. Сама установка може орієнтувати на цілісне сприйняття (конкретний образний зміст твору в конкретній формі, індивідуальність художника та його взаємини зі світом) чи на нецілісне сприйняття (тільки тема, тільки достоїнства форми й т. ін.). Тому установка може бути по-різному взаємопов'язана з характером сприйняття: цілком суперечити йому або відповідати тією чи іншою мірою. Наприклад, якщо на етапі рефлексії нового для себе естетичного змісту «реципієнт з'ясовує для себе, що система ціннісних установок твору суперечить його власним частково або повністю, а рівень навіювання виявляється незначним (з різних причин, які залежать і від ступеня художньої досконалості твору, і від рівня естетичного розвитку того, хто це сприймає), у такому разі тут процес ціннісного орієнтування або припиняється, або переходить, якщо точки дотику все-ж таки знаходяться, на наступний етап. І від нього залежить, справить чи ні свій вплив на особистість, на її диспозиційну структуру витвір мистецтва» [9, с. 189].

Отже, «ситуація переконання, яка виникає в процесі комунікації за участі мистецтва, виявляється вирішальним моментом у процесі зміни установки» [Там само, с. 191]. Це стосується не лише витворів мистецтва, але й будь-яких життєвих явищ, що

стають предметом естетичного сприйняття, інтерпретації й оцінки.

Крім вирішального значення для естетичного сприйняття структури й розвитку емоційної сфери психіки, у ньому значну роль відіграє здатність користуватися образами-символами в найширшому розумінні цього терміна, чи то символи загальноприйняті, образи загальнозрозумілі, конформні (що сприяє розумінню визначених, хоча і не всіх, видів і областей мистецтва), чи символи індивідуальні, створювані самою людиною (це не лише сприяє сприйняттю мистецтва, але й веде до самостійної творчості).

Під образом-символом ми маємо на увазі уявлення, значення якого не вичерпано його конкретним змістом, але з яким пов'язана ціла система (чи ряд) умовних значень. Так, прикладами конформних образів-символів можна вважати змію (як символ підступництва), залізо (як символ стійкості, витривалості, твердості, але водночас схильності до корозії), бутон (як символ закритості, невідомості, запасу сил, обіцянки розквіту, очікування, надії).

Як приклад індивідуального образу-символу можна навести Демона Врубеля, Маленького принца Сент-Екзюпері (символ істинності й щирості, справедливості й мудрості, беззахисної прямої та ясності духу). Активна можливість користуватися образами-символами пов'язана найбільше із структурою мислення, якщо врахувати, що символ – не лише пізнавальний знак явища, а ємне утворення, за яким стоять усі основні ознаки, властивості, – словом, сутність (зміст) цього явища.

Здатність до образно-символічного мислення, підтримуваного яскравим і специфічним емоційним реагуванням, відкриває шлях до співпереживання під час сприйняття твору мистецтва або будь-якого естетичного об'єкта. Ця здатність до співпереживання, яка є необхідною для повноцінного естетичного сприйняття, тісно пов'язана з позицією людини щодо навколишнього середовища, до людей, – у цілому з усіма її контактами й характеристиками способів контактування та вибору об'єктів для неї. «Як спосіб і результат людської творчості, – зазначає О. Наконечна, – твір мистецтва пробуджує естетичні почуття й переживання, що дозволяють проникнути в глибинні пласти твору, включивши його у власний духовний досвід, зробити об'єктом ціннісної рефлексії. Важливою рисою естетичного почуття стає інтимізація, що пов'язана з подоланням усередненості будь-яких речей, об'єктів, інших людей, тобто з прийняттям їх самоцінності, неоднаковості і як би їх одушевленням своїм власним співпереживанням, що й надає процесу взаємодії характеру подієвості. У цьому процесі естетичне виступає як таке, що діє в індивідуальному бутті, народжуючи гармонію; як спосіб не лише насолоди, а й відкриття можливості по-новому бачити речі й відношення у світі, власній життєдіяльності» [10, с. 148].

Переживальна трансляція культурно-історичного досвіду, наявна в естетичній творчості, складається з двох рівнів – нерелексивного та релексивного. Перший є підґрунтям другого, а другий, за принципом «зворотного зв'язку», упорядковує, до визначає перший, надає йому раціонально визначеної форми. Перший, нерелексивний рівень, пов'язаний з безпосереднім відтворенням у художньо-образній формі стійких культурно-історичних форм життя людей у їхній конкретизації. Ці форми деякі дослідники визначають як «життєві аналоги художньої образності» – і реакція на них переважно повторює просту життєву реакцію, хоча й естетизовану завдяки художній формі.

Ці форми культури, що стимулюють художнє формотворення історичного, – це тривалі явища, а інколи навіть універсалії історичного буття. «Вони, звичайно, зазнають змін, але динаміка форм культури є менш інтенсивною, ніж мінливість ідейного життя історичних суспільств. Такі життєві форми, що мають значний ступінь історичної стабільності, ми пропонуємо називати аналогами образності... Використання

в мистецтві форм, що мають життєві аналоги, – це ознака й наслідок нереклексивної, стихійної, органічної причетності митців до стабільних основ буття» [11, с. 37]. Саме на основі такої причетності відбувається естетична рефлексія нового в історичному житті. Таким чином, перший рівень трансляції культурно-історичного досвіду – переживання незмінного, трансляція інваріант, забезпечує можливість другого рівня – трансляції нових історичних явищ, рефлексію змін, тобто історичність свідомості як таку.

Здатність естетичного явища транслювати нове, транслювати культурно-історичні звершення часу є одним із критеріїв його загальної культурної цінності. «У цьому об'єктивному русі, – писав В. Іванов, – де суспільний розвиток задає загальну змістовну орієнтацію художній культурі, урешті-решт вирішується доля всіх художніх пошуків і виникають художні відкриття, що стають емблемами духу часу, епох і цивілізацій» [6, с. 236]. Другий, рефлексивний, рівень трансляції історичного досвіду в естетичному явищі набуває своєї повної, найрозвиненішої форми в процесі спеціальної історико-рефлексивної інтерпретації предмета оцінки.

Інтерпретація об'єкта естетичної оцінки відбувається у формі переважно категоріально-понятійного аналізу, хоча й не може бути суцільно позбавленою образно-метафоричного компоненту. Як пише Л. Мізіна, «герменевтичний характер інтерпретації спричиняє необхідність з'ясування співвідношення понять «розуміння» та «інтерпретація», котрі відбивають такі особливості пізнання, як відтворення та творчість... Інтерпретація по суті є операцією підведення під певне поняття, або систему понять та категорій, і тому завжди є певним викривленням об'єкта дослідження; розуміння ж по суті передбачає відповідь на запитання: наскільки близьким до способу буття є його суб'єктивне бачення... Зв'язок між розумінням та інтерпретацією полягає, мабуть, у тому, що розуміння є певною основою для подальшої інтерпретації, у той же час інтерпретація стає ґрунтом для розуміння» [12, с. 97].

Проблема «взаємоперекладу» образної й понятійної форм мислення, що лежить в основі естетичної оцінки, належить до «вічних» проблем гносеології та естетики. В естетиці – це проблема меж і навіть самої можливості раціонально-понятійної інтерпретації предмета естетичної оцінки. Як писав відомий німецько-американський естетик Е. Гомбріх, «досвід, який ми отримуємо від творів мистецтва, дуже особистісний та інтимний (private). Отже, чи не парадоксальним буде вдаватися до раціональної інтерпретації мистецтва? Бо така інтерпретація, окрім іншого, має бути нетолерантною до суб'єктивізму, вона намагатиметься дати об'єктивні, загальнозначущі результати. Як ми взагалі можемо поєднати ці дві протилежні тенденції, примирити... вимоги (demands) серця з вимогами голови?» [13, с. 224].

Взаємовідношення «вимог серця» та «вимог голови» знайшло класичне вираження у відомій максимі Канта щодо сутності «естетичної ідеї»: «Під естетичною ідеєю, – писав І. Кант, – я розумію те представлення уяви, яке спонукає багато думати, причому, однак, жодна визначена думка, тобто жодне поняття не може бути йому адекватною» [14, с. 151]. На жаль, з наведеної максими Канта часто роблять хибні висновки: «неадекватність» понять тлумачать як суцільну відсутність змістовної кореляції між образом і поняттям. Але слід звернути увагу на те, що естетична ідея, утілена в образі, «примушує багато думати», тобто генерує поняття. Образ і поняття можуть бути неадекватними одне одному лише за формою вираження думки, але не за її змістом. Механізм «взаємоперекладу» двох форм утілення смислу, образної й понятійної, полягає в опосередкуванні їх внутрішньою, символічною.

Цей факт нештучності, органічної необхідності «взаємопереходу» для безпосереднього розуміння обох форм констатувало багато дослідників. Так, у дослідженні «Мистецтво як мислення» Г. Єрмаш писала: «У цілісному сприйнятті

художнього твору так чи інакше виокремлюється сприйняття смислового значення, ідейно-філософської, ідейно-естетичної логіки твору, його концепції. Виражену в художньому творі думку неможливо сприйняти і, тим більш, зрозуміти лише за допомогою почуттів... художнє сприйняття переходить межу усвідомлених міркувань» [15, с. 244]. Власне процес розуміння твору має подвійно спрямований, «зустрічний» характер: образні переживання концептуалізуються; раціонально-понятійні схеми смислу очуттєвлюються в певних образно-переживальних конфігураціях. Цей принцип стосується не лише витворів мистецтва, але й будь-яких життєвих явищ, що стають предметом естетичного сприйняття, інтерпретації й оцінки.

Загальну структуру інтерпретації слід розуміти саме як «зустріч» цих двох протилежних процесів, а не односпрямований процес концептуалізації авторів. Більш того, процес «очуттєвлення концептів» є первинним, таким, що визначає саму можливість існування мистецтва. Як слушно писав О. Воєводін, «раціонально-теоретичне знання... не існує окремо від мистецтва... а створює внутрішній каркас художнього мислення, забезпечує його органічну цілісність і конструктивну єдність. Завдяки аналітико-синтетичній діяльності розсудка художнє мислення позбавляється суб'єктивізму й непередбачуваної стихії безпосереднього почуття, стає до нього в дійсно вільне, а не пасивне відношення, узагальнює, ускладнює й підіймає його до загальнолюдського рівня, наповнює його загальнолюдським смислом і, тим самим, забезпечує взаєморозуміння людей у сфері мистецтва» [16, с. 172].

З цього принципу випливає, що раціонально-понятійна інтерпретація і оцінка естетичного об'єкта не є якимсь штучним додатком до «нормального» сприйняття, але, навпаки, вона є його іманентним продовженням, проясненням, заглибленням, бо вона являє собою експлікацію «тих когнітивних процесів, що в «згорнутому» вигляді реально відбуваються в первинному, безпосередньому сприйнятті.

Сама інтуїція далеко не завжди має бути «рабською», – адже та інтуїція, що приводить до створення дійсної естетичної цінності, її адекватного сприйняття і оцінки, є інтуїцією логічно структурованою, тобто такою, що стоїть у вільному, конструктивному відношенні до свого предмета. «Ми можемо з повним правом стверджувати, – писала Л. Левчук, – що логічне мислення невід'ємне від творчого процесу. Митець – людина, яка повинна не тільки вміти образно мислити, образно бачити світ, але й бути логіком. Адже без глибокого логічного осмислення чуттєво сприйнятого не може бути творчості (зокрема, не може бути мови про створення художнього образу)» [17, с. 91].

У зв'язку з цим Л. Левчук відстоює концепцію, згідно з якою інтуїція не є чимось протилежним логічному мисленню, а лише певною особливою формою протікання логічних процесів: «Інтуїція – це надзвичайно стислий, ущільнений акт мислення, при якому випадають деякі ланки, обов'язкові для логічного мислення» [Там само, с. 90]. Випадають менш важливі ланки, а залишаються найважливіші, – саме в цьому й полягає процес створення естетичного образу і його оцінки. Отже, стає очевидною єдність образно-інтуїтивного та логіко-понятійного типів мислення, яка становить принципову передумову раціональної оцінки предметів і явищ дійсності.

Здійснений аналіз освоєння мистецтва в контексті герменевтичної специфіки естетичної оцінки показує її вкоріненість у процесах трансляції соціокультурного досвіду, що опосередковані розвитком естетичної свідомості суб'єкта культури. Це визначає необхідність застосування раціональних форм естетичної оцінки як методу філософського аналізу естетичної діяльності, естетичних відношень та естетичного розвитку культури.

Список використаної літератури

1. Афасижев М. Н. Эстетическая потребность / М. Н. Афасижев // Эстетическое

- сознание и процесс его формирования / Ин-т философии АН СССР ; отв. ред.: Киященко Н. И., Лейзеров Н. Л. — М., 1981. — С. 140—153.
2. Макаренко Ю. А. Мудрость чувства : механизмы эмоционального поведения / Ю. А. Макаренко. — М. : Совет. Россия, 1970. — 176 с.
 3. Еремеев А. Ф. Границы искусства : соц. сущность худож. творчества / А. Ф. Еремеев. — М. : Искусство, 1987. — 317, [2] с.
 4. Мізіна Л. Б. Методологічні межі епістемології мистецтва / Л. Б. Мізіна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць / Київ. нац. лінгв. ун-т. — 2004. — Вип. 13. — С. 56—61.
 5. Воеводин А. П. Регулятивная функция эстетического / А. П. Воеводин // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2004. — Вип. 4. — С. 5—10.
 6. Иванов В. П. Человеческая *деятельность* — *познание* — *искусство* / В. П. Иванов. — К. : Наук. думка, 1977. — 239 с.
 7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод : Основы филос. герменевтики : [пер. с нем.] / Г.-Г. Гадамер ; [общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. — М. : Прогресс, 1988. — 704 с.
 8. Азархин А. В. Духовная жизнь человека и художественно-образные структуры искусства / А. В. Азархин // Искусство: художественная реальность и утопия / под ред. В. И. Мазепы. — К., 1992. — С. 38—69.
 9. Чухина Л. А. Феноменологическая аксиология М. Шелера / Л. А. Чухина // Проблема ценности в философии / ред.: А. Г. Харчева [и др.]. — М. ; Л., 1966. — С. 181—193.
 10. Наконечна О. П. Естетичне як тип духовності / О. П. Наконечна. — Рівне : [б. в.], 2002. — 202 с.
 11. Устюгова Е. Н. Культура и стили / Е. Н. Устюгова // Метафизические исследования : альм. лаборатории метафиз. исслед. при филос. фак. СПбГУ. — 1997. — Вып. 5. Культура. — С. 32—45.
 12. Мізіна Л. Б. Інтерпретація історії мистецтва як проблема естетичної науки / Л. Б. Мізіна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць / Київ. нац. лінгв. ун-т. — 2003. — Вип. 12. — С. 94—100.
 13. Gombrich E. H. J. Reason and Feeling in the Study of Art / Ernst Hans Josef Gombrich // Ideals and idols : essays on values in history and in art / Ernst Hans Josef Gombrich. — Oxford, 1979. — P. 221—229.
 14. Кант І. Естетика / І. Кант ; [Пер. з нім. Б. Гавришкова]. — Львів : Аверс, 2007. — 360 с.
 15. Ермаш Г. Л. Искусство как мышление / Г. Л. Ермаш. — М. : Искусство, 1982. — 277 с.
 16. Воеводин А. П. Становление рационально-теоретических форм в структуре художественного сознания : (опыт ист.-генет. реконструкции) / А. П. Воеводин ; Восточноукр. гос. ун-т, Луган. гос. пед. ин-т им. Т. Г. Шевченко. — Луганск : [б. и.], 1996. — 194 с.
 17. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібник для студентів гуманіт. спец. вищ. закладів освіти / Л. Т. Левчук. — К. : Либідь, 1997. — 224 с.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2012

O.V. Solodilova

HERMENEUTICAL HORIZON OF AESTHETIC EVALUATION IN THE CONTEXT OF CULTURAL KNOWLEDGE

Interpretation of the object of aesthetic evaluation is carried out in the form of

categorical and conceptual analysis, although it can not be entirely spared figurative and metaphorical component. The process of understanding the product has twice directed, counter-nature: the experience shaped conceptualized; rational conceptual schemes are sensual sense in certain configurations of images, feelings.

Key words: *aesthetic evaluation, cultural experience, value image, estimated image, image-symbol.*

УДК: 130.2(450)

Л.М.Устименко

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕТНОГРАФІЧНОГО ТУРИЗМУ

В статті розглядаються питання оптимізації взаємодії етнокультури, освіти та культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму.

Ключові слова: *культурно-просвітний потенціал, етнографічний туризм.*

Відповідно до останніх тенденцій розвитку, туризм у сучасному світі є важливою сферою реалізації особистості, її прав на відпочинок і свободу пересування незалежно від раси, статі, мови чи релігії. Він є засобом підвищення добробуту населення, надає можливість опанувати надбання людської цивілізації шляхом ознайомлення під час туристичних подорожей з культурою інших народів. Якщо кількість іноземних туристів знаходиться під контролем і вони з повагою ставляться до соціокультурних норм і цінностей місцевого населення, гостинністю якого користуються, то створюються позитивні умови для дружнього спілкування та культурного взаємозбагачення.

Власне цікавими є для нас інші країни саме з причини своєрідності своєї культури, особливо в епоху глобалізації, коли стираються відмінності не тільки в культурі, звичаях сусідніх країн, але й досить віддалених. Саме цей аспект стимулює попит на екзотику, на місцеву автентичну культуру та продукти. Тому в звичайні тури організатори туристичних подорожей стали включати етнічні елементи.

Зараз в міжнародному туризмі є вже традиція під час оглядових екскурсій знайомити туристів з місцевими танцями, співом, чи стравами, або під час, власне обіду чи вечері туристам пропонується послухати місцеву музику, або пісні, подивитись виставу, чи ритуал тощо. Для більш зацікавлених в пізнанні місцевої культури туристів пропонуються спеціалізовані тури, власне етнографічний туризм. Але все частіше на догоду туристам нівелюються місцеві традиції, наприклад, коли для туристів показують ритуал, який має проводитись за місцевими звичаями тільки раз на рік або раз в місяць, а його показують щомісяця або щотижня.

Культурно-просвітний потенціал етноресурсів розглядалось такими науковцями як І. Кулаковська, Г. Скрипник, а В. Серебій частково розглянув проблеми і перспективи етнографічного туризму. Але, на думку автора висвітлення стану та перспектив використання культурно-просвітнього потенціалу етнографічного туризму в науковій літературі недостатне.

Одним із спеціалізованих видів туризму, що має високий культурно-освітній потенціал є етнографічний туризм. Згідно останніх досліджень етнографічний туризм - це вид пізнавального туризму, основною метою якого є відвідання етнографічних об'єктів (культових споруд, пам'яток культури, історії й архітектури, національних святинь, об'єктів побуту та територій мешкання певних етносів, а також заходів духовного змісту), що є історичною спадщиною народу (етносу), який проживав на

даний території.

Етнографічний туризм, як окремий вид туризму, заслуговує на значну увагу, так як розвивається досить швидкими темпами. Однак в Україні він перебуває лише в процесі становлення. Виникнення та розвиток етнографічного туризму пов'язують із національно-культурним відродженням народу, що, в свою чергу, сприяє розвитку відповідної туристичної інфраструктури.

Етнографічний туризм як процес взаємопроникнення культур – культури населення території, що відвідується, і культури населення території, з якої прибув турист. Цей процес зустрічі культур веде до позитивних цивілізаційно-духовних результатів як для сторони, яка приймає, так і для туристів. Це означає, що даний вид туризму сприяє соціально-громадському, духовному взаємозбагаченню людей, обміну культурними досягненнями, взаємному пізнанню традицій та звичаїв, що в свою чергу, підвищує інтелектуальний і культурний рівень суспільства

Через етнографічний туризм реалізується функція збереження і трансляції національної спадщини. А даний вид туризму характеризується потужним культурним та соціально-економічним впливом на розвиток країни, прибутковістю та динамічністю. Значною мірою поступ цього напрямку туризму зумовлений новою хвилею розвитку постіндустріального суспільства та бажанням наблизитися до свого етнічного коріння. З огляду на це туризм, в основу якого покладено етнічний потенціал, є перспективним інноваційним сегментом внутрішнього туризму в Україні.

Метою даного дослідження є обґрунтувати важливість реалізації культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму. Поставлена проблема потребує виконання наступних завдань:

- проаналізувати взаємозв'язок етнографічного туризму з культурою та освітою;
- охарактеризувати діяльність міжнародних туристичних організацій щодо збереження етнічної своєрідності туристичних центрів;
- узагальнити зарубіжний досвід використання культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму;
- визначити шляхи реалізації культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму в умовах глобалізації.

Ряд культурологів стверджують, що є підстави для того, щоб обмежити спілкування мандрівників і місцевого населення, оскільки туризм негативно впливає на самобутню національну культуру, насаджуючи культуру масового туристичного ринку та стандарти життя розвинених країн з техногенною орієнтацією. Відомо, що в певних туристичних центрах і регіонах спостерігається деструктивний вплив туризму на місцеві культури ще з кінця 60-х років ХХ століття, але в останні десятиріччя проблема набула широкого резонансу, в основному через невпинне зростання кількості міжнародних подорожан.

З іншого боку, захисники туризму підкреслюють, що їх індустрія відносно безпечна, що в будівництві готелів та інших складових туристичної інфраструктури беруть участь місцеві дизайнери, художники, які враховують народні традиції та використовують місцеві будматеріали. Позитивним є і те, що туризм приносить доходи до місцевих бюджетів, створює можливості для працевлаштування місцевого населення. У деяких країнах існують обмеження для наймання на роботу іноземців, що дає можливість місцевим кадрам підвищувати свою кваліфікацію та просуватись по службі. Туризм може бути каталізатором розвитку соціокультурного середовища, і це залежить від національної політики та діяльності місцевих органів влади, адже отримані від цієї галузі кошти можна направляти на розвиток національної культури, освіти, мистецтва.

На країни, що мають здорову та багатогалузеву національну економіку, туризм

при правильній державній політиці щодо місцевої культури навряд чи може негативно впливати в соціокультурному плані. Небезпека виникає тоді, коли туризм є головним постачальником валюти до національного бюджету країни. У такому разі, особливо за відсутності розумної державної політики щодо збереження національної культури, туризм може мати суттєвий негативний вплив на місцеву культуру. І це виявляється у втраті місцевим населенням, особливо молоддю, національних традицій і цінностей, що століттями формували певні норми поведінки.

Етнографічний туризм разом з культурно-пізнавальним, екологічним, релігійним та конгрес-туризмом можна віднести за своїм змістом до тих, що мають найбільший культурно-освітній потенціал, оскільки вищезазначені види туризму використовують величезний ресурсний потенціал природної та культурної (матеріальної та духовної) спадщини людства. Тісний зв'язок етнографічного туризму з культурою та освітою очевидний і цей зв'язок необхідно використовувати для ряду соціальних завдань. Наприклад не тільки вивчення, збереження і популяризація етноресурсів, але й використання їх потенціалу для трансляції національно-культурної спадщини, національно-патріотичного виховання. Але щоб етнографічний туризм був популярним і етнографічні ресурси були цікавими для відвідувачів треба розробити вдалі форми їх презентації.

Етнографічний туризм посідає значне місце в житті суспільства. Культурне самовираження народу завжди викликало інтерес. Саме тому в основі етнографічного туризму лежить потреба в духовному освоєнні та збереженні національної спадщини.

Становленню етнографічного туризму в Україні сприяє також втілення в життя українського суспільства положень державної етнополітики України – політики створення однакових рівних можливостей для всіх громадян держави, незалежно від політичних, релігійних та інших переконань, етнічного і соціального походження, мовних або інших ознак. Головний принцип даної політики полягає в пріоритеті вільного розвитку духовної сфери. Духовні надбання національних меншин стали органічною складовою частиною і важливим чинником збагачення культури всього українського суспільства.

Формування етнокультури передбачає відродження та становлення національних традицій, певних норм поведінки, звичаїв, цінностей, обрядів, смаків, поглядів, що становлять основу форм наступності в різних видах життєдіяльності етносоціальних спільностей. Суттєвим у цьому зв'язку є диференційований підхід до традицій на основі включення прогресивних традицій тієї чи іншої етносоціальної спільності в загальнолюдський етнодуховний потенціал і недопущення впливу консервативних традицій на процес становлення духовного обличчя людини.

Сучасному туристу потрібні не тільки оздоровлення та відпочинок, але й отримання нових вражень, здебільшого позитивних, що несуть важливу інформацію, збагачують знання та розширюють світогляд. І цю потребу може частково задовольнити етнографічний туризм, що передбачає подорожі до етнографічних центрів з автентичними об'єктами культури та побуту місцевого населення. Але таких центрів не так вже й багато, тим паче, багато з них не можуть приймати велику кількість туристів з причини невисокого пропускнуго потенціалу.

Виходом в цій ситуації може бути відродження народних традицій та виробництво предметів побуту, приготування національних страв за давніми рецептами. Всі ці заходи можна організовувати в новостворених туристичних центрах постійно та час від часу проводити етнофестивалі та інші заходи насичуючи їх місцевими етноелементами, що активно робиться в розвинених країнах Європи, як то Франція, Швейцарія, Нідерланди, Іспанія, Бельгія, Німеччина, Італія та інші.

Слід відмітити, що і в Україні за останнє десятиліття є позитивні зрушення в

цьому плані, наприклад, в музеях просто неба в Переяславі та «Пирогово» в Києві проводяться святкування народних свят. Вже декілька років недалеко від Києва проводиться етнофестиваль «Трипільське коло» та організуються різні заходи в тематичному парку «Київська Русь», що в селі Копачів на Обухівщині. Подібні заходи проводяться і в інших регіонах України. Особливо слід відмітити «Сорочинський ярмарок», який традиційно проводиться на Полтавщині та має перспективи приймати гостей з інших країн. Відрадно, навіть звичайні свята міст України стали запроваджувати у святкові програми етноелементи, наприклад, населення цих міст одягається в національний одяг, готуються національні страви, в концертних програмах присутні народні пісні та танці, а також бажаючі можуть придбати національні сувеніри та предмети побуту.

Безумовно, серед всіх регіонів України попереду Західний. Саме там стали традиційними такі молоді, а вже відомі заходи як Свято молодого вина та Свято різників на Закарпатті, Свято дерунів на Рівненщині та інші. Всі ці заходи проводяться з використанням етнографічних ресурсів побутового характеру та згідно давнім традиціям, з використанням елементів духовної спадщини регіонів.

Вище згадані заходи задовольняють не тільки пізнавальні, розважальні та рекреаційні потреби туристів, але й виконують культурно-освітню та виховну функції, особливо серед молоді. Але, щоб такі заходи залишались популярними необхідно максимально зберігати етнографічні ресурси, особливо духовні, адже будівлі, культові споруди, предмети побуту можуть зберігатися значно довше ніж духовні, адже для останніх необхідні так звані носії, тобто майстри, що знають секрети ремесел, люди, що пам'ятають традиції та звичаї, співаки, що вміють співати народних пісень тощо.

Сумно, що наші писанки вже виготовляються китайцями, а українці забувають майстерність виготовляти саме український бренд – писанку. Нажаль, ця проблема існує не тільки в Україні, власне до нас вона тільки прийшла, а попереду нас в цьому були ряд європейських країн, Єгипет, США (китайці вже виготовляють навіть сувеніри індіанців, що мешкають в американських резерваціях). Причина цього все той же комерційний зиск.

Оптимальне вирішення проблеми збереження етнокультурної своєрідності туристичних центрів залежить від відповідної національної політики держав, що приймають туристів у великій кількості, а також від ефективної діяльності міжнародних організацій, таких як ООН, ЮНЕСКО, Світова Туристична організація та інші регіональні та спеціалізовані структури. Представники індустрії туризму, місцевих урядів, фондів культури, неурядових організацій та торговельних спілок цілком визнають потребу створити нормативну базу розвитку туризму, яка б насамперед підтримувала довготермінові проекти збереження культурної своєрідності туристичних центрів та довкілля.

В 1999 році на Генеральній асамблеї Всесвітньої туристичної організації, що відбулася в Сант-Яго (Чилі), було прийнято Глобальний етичний кодекс туризму, метою якого є формування відповідної етики всіх суб'єктів туристичної діяльності. Особливо необхідним є дотримання основних принципів Глобального етичного кодексу туризму в умовах глобалізації.

Глобалізація характеризується утворенням транснаціональних корпорацій, які створюють монополію в певній сфері діяльності на міжнародному ринку шляхом поширення відповідних мереж та стирання культурних відмінностей між народами, створюючи стандартні стереотипи в багатьох сферах життєдіяльності сучасної цивілізації.

Глобальний етичний кодекс туризму встановлює комплекс орієнтирів для відповідального та стійкого розвитку світового туризму. У ньому закладені ідеї

попередніх аналогічних декларацій і чинних професійних кодексів. З огляду на те, що згідно з прогнозами, обсяги міжнародного туризму в найближчі двадцять років потрояться, прийняття Глобального етичного кодексу туризму має допомогти максимально посилити вигоди від розвитку цієї галузі для населення туристичних центрів і звести до мінімуму його негативні впливи на місцеве середовище та культурну спадщину.

Розуміння та поширення загальнолюдських етичних цінностей у дусі терпимості та поваги до релігійних, філософських і моральних переконань є водночас основою та наслідком відповідального туризму. Всі, хто залучений до туризму, повинні брати до уваги соціально-культурні традиції та звичаї всіх народів, особливо національні меншості та етноси, що зникають. Туристичну діяльність необхідно здійснювати в гармонії зі специфічними особливостями регіонів, які приймають мандрівників, дотримуючись місцевих звичаїв і законів.

У контексті вищевикладеного слід згадати поняття «туристична культура». До туристичної культури ми традиційно відносимо все, що стосується реалізації соціокультурної функції туризму. Отже, туристична культура – це сукупність традицій, норм поведінки, що реалізуються в межах туристичної діяльності та ґрунтуються на загальнолюдських і національних цінностях. Найбільш актуальними завданнями туристичної культури є:

- освоєння культурної спадщини людства посередництвом туризму зі зведеним до мінімуму негативним впливом на місцеву культуру та туристичні ресурси;
- зняття протиріччя між економічними показниками розвитку туризму та його культурним спрямуванням;
- культурно-освітня робота серед працівників туристичної індустрії та самих мандрівників;
- культурний взаємовплив у туризмі має базуватись на відповідній туристичній етиці.

Туристична етика включає в себе коректну поведінку, як працівників туризму, так і самих подорожан. Вона базується на знанні та дотриманні загальнолюдських моральних норм поведінки із врахуванням національних традицій, релігійних обмежень у місцях перебування туристів. Туристична етика входить до загальної культури поведінки сучасної людини, оскільки культура поведінки об'єднує всі сфери зовнішньої та внутрішньої культури людини: етикет, правила поводження в громадських місцях, культуру побуту, естетичні смаки у виборі предметів і продуктів споживання, ставлення людини до природи (екологічна культура).

За умов дотримання визначеного кола принципів та правил, відповідальний і стійкий туризм, що не шкодить культурній самобутності, цілком може поєднуватись зі зростаючою лібералізацією умов, що регулюють торгівлю послугами і на основі яких діють підприємства туристичного сектора. Саме в цій площині можна примирити економіку з екологією, навколишнє середовище (природне та культурне) з розвитком міжнародних обмінів.

Зрозуміло, що туризм, як і будь-яке важливе соціокультурне явище, повинен забезпечувати не одну суспільну функцію. І що стосується нашої проблеми, то тут поряд з пізнавальною, виховною, рекреаційною не треба забувати і про економічну функцію туризму та ті пріоритети, що визначені державою. Одним із пріоритетних видів туризму нашої держави є сільський туризм.

По-перше, сільський туризм має проекологічну орієнтацію, не потребує значних капіталовкладень, не дає значної кількості відходів, але водночас є стимулюючим чинником для розвитку місцевої інфраструктури та культури. Туристів приваблює екологічно чистий ландшафт, цілюще повітря, затишне сільське помешкання,

оформлене в етно стилі, наявність необхідних об'єктів обслуговування, доступні ціни. До речі саме в сільському туризмі можна найбільш вдало поєднати етнографічний і екологічний аспекти.

По-друге, екотуризм в поєднанні з етнотуризмом поліпшує імідж регіону, сприяє охороні природної території, є однією із форм екологічного виховання населення, розвитку місцевих ремесел та збереження традицій регіону, виховує патріотизм та гордість за свій край, сприяє гармонійному розвитку особистості.

Нажаль, не скрізь і зараз організатори туризму усвідомлюють необхідність враховувати екологічний, етнографічний аспект в створенні сучасних туристичних центрів і це стосується не тільки форми але і змісту, тобто стосується не тільки архітектури, одягу персоналу але й національної традиції, культури спілкування, кухні тощо.

Основними шляхами реалізації культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму в умовах глобалізації можуть стати маршрути з метою ознайомлення туристів з автентичними об'єктами місцевої культури та побуту, відвідання заходів, що транслюють духовну культуру, традиції, звичаї, обряди, мистецьку майстерність, формування етно стилю в туристичних центрах, культосвітня робота серед всіх суб'єктів туристичної діяльності.

Етнографічний туризм у ХХІ ст., як суспільний феномен, є важелем самофінансування національної спадщини, виступає джерелом не бюджетних інвестицій у нові дослідження, у відродження, збереження пам'яток матеріального світу та явищ нематеріальної спадщини; стимулює фольклор, підтримку культурних, етнічних традицій, народних ремесел і промислів.

З вище викладеного слід зробити наступні висновки. Етнографічний туризм тісно пов'язаний з культурою та освітою, оскільки основним ресурсом для його реалізації є національно-культурна спадщина, а сам етнографічний туризм є однією із форм отримання певної освіти. Реалізація культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму найбільш ефективна при постійній підтримці міжнародних туристичних організацій, відповідних державних структур на законодавчому та виконавчому рівні щодо збереження етнічної своєрідності туристичних центрів.

Список використаної літератури

1. Енциклопедія етнокультурознавства (понятійно-термінологічний інструментарій, концептуальні підходи). Ч.2, кн.1 / [Ю.І. Римаренко, В.Г. Чернець, Ю.С. Шемшученко, В. Авдєєв, А. Аклаєв] / Під ред. Римаренко Ю. І. – К., 2000. – 458 с.
2. Етнографія України: Навч. посібник / [С.А. Макарчук, Ю.Г. Гошко, Р.Ф. Кирчів, З.М. Бичко, М.І. Моздир, Є.М. Рожик]; за ред. С.А. Макарчука. – Львів: Світ, 1994. – 520 с.
3. Кулаковська І.М. Етнокультурний потенціал як чинник підвищення екскурсійної привабливості регіону / М. Кулаковська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2010. – №3. – С.73-76.
4. Проблеми та дослідження української етнографічної спадщини: Зб. ст. / Ред.: Г. Скрипник; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, Держ. Музей нар. архіт. та побуту України. – К., 2005. – 203 с.
5. Серебій В. Розвиток етнотуризму: проблеми та перспективи / В. Серебій // Краєзнавство. Географія. Туризм. – 2011. – №20. – С.21.
6. Туризм і охорона культурної спадщини: український та польський досвід / [В. Вакуленко, І. Валентюк, В. Грибан, С. Коротис, Н. Кравченко]; під ред. Ю. Лебединського. – К.: К.І.С., 2003. – 176 с.

7. Устименко Л.М. Основи туризмознавства. – К., 2011.- 345 с.

8. Стаття надійшла до редакції 11.08.2012

L.M.Ustymenko

CULTURAL AND EDUCATIONAL POTENTIAL OF ETHNOGRAPHICAL TOURISM

The article present social and cultural aspects of the realization of cultural and educational potential of ethnographical tourism are revealed; the peculiarities and laws of its functioning are determined, the priority value of tourism among the other social and cultural institutions.

Key words: cultural and educational potential, ethnographical tourism.

УДК 7.08

С.М. Холодинська

КІНЕМАТОГРАФ І ТЕЛЕБАЧЕННЯ – «ПОЛІФОНІЧНІ» ВИДИ МИСТЕЦТВА (ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ)

Розкрито естетико-художні особливості кінематографу та телебачення як поліфонічних видів мистецтва. Відзначено, що «поліфонічність» кінематографа і телебачення як достатньо «молодих» видів мистецтва знаходиться в процесі становлення. Показана їх специфіка: колективність, створення зорових рухливих образів, монтаж, колір, звук, вірогідність обстановки, синтез мистецтв.

Ключові слова: синтез мистецтв, види мистецтва, поліфонічні мистецтва, кінематограф, телебачення.

Як певний культуротворчий феномен синтез знаходить найповніше втілення у процесі видоутворення в мистецтві (театр, кінематограф, телебачення) або в практиці взаємодії суміжних видів мистецтва.

Зазначимо, що теорія та історія кінематографу й телебачення досить всебічно представлена в роботах теоретиків і практиків мистецтва: С. Ейзенштейна, Л. Курбаса, В. Ждана, А. Тарковського, С. Фрейліха, С. Бондарчука, Ф. Фелліні. Значення цих досліджень підкріплюється теоретико-методологічними роботами естетиків Н. Горницької (кіно – література – театр: визначення проблеми взаємодії мистецтв), Н. Ігошкіної (кіномистецтво як вид художньої творчості), Л. Федорченко (формальні і змістовні принципи порівняння кіно і літератури), І. Довженко (монтажні контамінації сучасних екранних мистецтв : основні напрямки розвитку), Г. Погребняк (специфіка пластичної культури кіноактора) та ін.

Прообразом кіно вважають театр зображень – вистава, де грають не живі актори, а показують картинки. Один із найбільш ранніх видів театру зображень – спектакль, розповсюджений у Раджастхані (штат на північному заході Індії). Головною його приналежністю була стрічка з малюнками. Вистави починалися після заходу сонця; власник стрічки декламував сказання, а його помічник висвітлював масляною лампою картинку, що відповідає епізодові, про який у даний момент ішла мова. Згодом театри зображень з'явився й в інших країнах. “Розповіді в картинках” обов'язково супроводжувалися словесними поясненнями.

Кінематограф традиційно порівнюють з театром, що має цілком достатні підстави, адже це мистецтва “поліфонічні” та колективні. Як відзначає відомий теоретик кіно С. Фрейліх „Театр – дія. Література – опис дії. Кіно – уява дії. Зрозуміло,

усякий поділ, подібне до цього, умовний. Театр теж зображення. І література – зображення, зображення словом. Але якщо ми маємо право сказати, що театр – зображення дією, то кіно, підкреслимо, – зображення дії” [12; 233 – 234].

Кіно, як і театр, – мистецтво вторинне, адже фільм створюється на певній літературній основі. В кінематографі такою основою є не п'єса, а сценарій – особливий вид літературного твору, що вимагає розкриття закладеного в ньому задуму засобами кіномистецтва. Близькість цих двох мистецтв обумовлена тим, що, як у театрі, так і в кіно, задум драматурга і сценариста реалізується завдяки грі актора. Однак у кінематографі актор посідає інше місце, ніж у сценічному мистецтві. Мистецтво театру – насамперед мистецтво актора. Про мистецтво кіно цього сказати не можна. По-перше, є деякі види кінематографа, у створенні яких актор узагалі не бере участі, фільм без актора цілком можливий, а спектакль без актора – нісенітниця. По-друге, навіть у художньому фільмі актор не грає такої важливої ролі, як у театральній виставі. На відміну від театру, кіно має низку технічних засобів, які допомагають “компенсувати”, скажімо, невисокий рівень професіоналізму актора: озвучити голосом іншого актора, перезняти невдалі епізоди, використовувати дублерів та ін. Кіно має й інші специфічні засоби розкриття художнього задуму, які театру не властиві.

Театр і кіно близькі, але все одно це різні мистецтва, які розрізняються не тільки засобами виразності, але й предметом відображення. Мистецтво кіно здатне зобразити набагато ширше коло явищ життя, ніж театр. Крім того, на відміну від театральної вистави в ігровому фільмі (за участю акторів – С.Х.) глядач бачить не самих акторів, а лише зображення на екрані їхньої гри. У зв'язку з цим, хотілося б процитувати С. Фрейліха, який, зіставляючи кіно з іншими видами мистецтва, відзначає таке: „Кіно різними своїми властивостями близьке й театру, і живопису, і літературі, але це є ні те, ні інше, ні третє: кіно поєднує в собі всю цілість цих мистецтв і в той же час виражає всю їх відмінність. Жодне з них кіно не може замінити, бо сполучає лише їх протилежні якості. Йдеться саме про синтетичне, але не універсальне мистецтво.

Поява кіно не тільки не поглинула інші мистецтва, але, навпаки, виразніше стали їх межі, їх специфіка. Той же факт, що кіно виникло тоді, коли суміжні мистецтва вже пройшли тривалий шлях розвитку і встигли розвинутися в самостійні мистецтва, природно, допомогло розвитку кіно, сприяло такому швидкому його перетворенню з бридкого каченя – атракціону в Десяту музу” [12; 424].

Звичайно, кінематограф перевершує театр, літературу, живопис у створенні зорових рухливих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності. Оперуючи часом як засобом виразності, кіно здатне передати стрімку зміну подій в їхній внутрішній логіці. Крім того, вважає С. Фрейліх, з появою кіномистецтва „вперше в історії культури людина знайшла спосіб відобразити час і одночасно можливість скільки завгодно раз відтворити цей час на екрані, повторити його, повернутися до нього” [12; 286]. Разом з тим, кіно багато в чому поступається іншим мистецтвам. Так, безпосередній контакт і зворотній зв'язок актора з аудиторією – перевага театру, а здатність “зупинити мить”, документально запам'ятати для тривалого огляду істотну подію – перевага фотографії.

Кінематографічний образ багатогранний, а тому і багатомірний. Кіно в цьому значенні – мистецтво багатопланове, що відбиває одночасно різні сторони дійсності різними засобами. Жодне з мистецтв не має таких широких образотворчих можливостей відображення й узагальнення, такої виразної множинності засобів у синтезі, як кіно. Як зазначає Г. Погребняк, „саме в кіномистецтві вперше набуває всебічного розвитку синтетичний художній образ, що виникає на основі монтажних принципів і отримує втілення в поліфонічній побудові кінотвору. Принципи ж монтажу і поліфонії саме в кіномистецтві досягли найбільш повного розвитку. Надзвичайно

важливим є те, що в кінообразі пластичне зображення, звук, колір, просторова і часова характеристики дійсності злиті в діалектичній єдності...” [8; 132].

Як і всяке інше мистецтво, кінематограф має свій специфічний матеріал і свої особливі засоби його обробки й використання. Тут, зрозуміло, беруться до уваги не технічні, а художні засоби виразності. Як вже згадано вище, виняткове місце в мистецтві кіно посідає монтаж – поєднання кадрів у певній часовій послідовності, просторовому зв’язку і темпо-ритмовому співвідношенні. Адже монтаж, зазначає І. Довженко, „не лише правила зйомки, відбив відзнятого матеріалу і вдале його поєднання. Це також частина драматургічного та образного мислення автора. Техніка і майстерність монтажу впливає на весь хід творчого і виробничого процесів появи екранного твору – від задуму до його реалізації, тому що монтаж є і художньою мовою, і виробничим ремеслом” [1; 181]. Через монтаж постановники фільму можуть визначити напрямок думок й асоціацій глядача, “стискати” й “розтягувати” час кінематографічної дії. Короткі монтажні шматки дають відчуття швидкого плину життя, довгі – повільного перебігу часу, спокою.

Картина руху життя в кіно створюється, насамперед, зв’язком одного кадру з іншим, а дійсність і художня значущість того чи іншого епізоду досягаються точно розробленим зв’язком між мальовничою стороною, рухом і тривалістю кадрів.

У кінематографії камера, що рухається, – не просто апарат, який технічно відтворює попередньо організовану дію на плівку, а знаряддя художньої творчості. За допомогою кінокамери кінематограф дає трактування явища шляхом зміни відстані й ракурсу, а це впливає на сприйняття глядача. Якщо в театрі глядач нерухомий і знаходиться увесь час на одній і тій же відстані від сцени, то в кіно, саме через рухливість кінокамери, глядач сам ніби рухливий, він ніби наближається до об’єкта й віддаляється від нього, бачить з різних боків, знаходиться ніби всередині події, що розвивається. Творці кінофільму виражають своє ставлення до зображуваних явищ, дають їх трактування, здійснюють відбір не тільки через дію актора, але й через положення статичної чи рухливої камери.

Важливим художнім засобом в кіно є світло, завдяки якому глядач уявляє внутрішній стан явищ, їх взаємозв’язок. Світло передає настрій, допомагає виразити характер, психологічний стан героя, його внутрішнє напруження, схвильованість. Істотним засобом виразності є також колір, роль якого в сучасному кінематографі досить значна, тому що колір так само, як і світло беруть участь у моделюванні форми та в побудові простору.

Кіно, навіть поєднуючись зі звуком, залишається, насамперед, зоровим видом мистецтва. Тому воно вимагає граничної видовищної конкретності, предметності, цілковитої вірогідності обстановки, в якій діє людина. Кожний окремий кадр, як і фільм взагалі, є носієм емоційної інформації, що в них закодована. Саме це емоційне послання (messag) може бути прочитаним лише в момент сприйняття.

Навіть у звуковому кіно, на відміну від театру, мова, слово відіграють другорядну роль. Безсумнівно, введення звуку в кіно розширило його пізнавальні можливості, привело до посилення інтелектуального начала. (Багато дослідників кіномистецтва відзначають, що кіно у своєму розвитку пройшло три етапи – німе, звукове і звукозорове). На нашу думку, слово в кіно виконує якісно іншу роль у порівнянні з театром. У театрі воно – один з головних, якщо не головний засіб виразності, тоді як у кіно воно лише один з багатьох засобів. Слово в кіно покликане виразити тільки те, що не може бути виражене через безпосереднє відтворення дії.

Досить показово, що тоді, коли вже з’явилося звукове кіно, Ч. Чаплін у фільмі “Вогні великого міста” відмовився від слова як виразного елемента. Як про це пише Ю. Лотман, „прагнути "перемогти" звук, Чаплін у "Вогнях великого міста" пустив мову

оратора, що відкриває пам'ятник Процвітання, з неприродною швидкістю, підпорядкувавши тембр мови не автоматизму відтвореного об'єкта, а своєму задуму митця (мова перетворювалася на щебетання), а в "Нових часах" виконав пісеньку на вигаданій – "ніякій мові": були змішані слова англійської, німецької, французької, італійської та єврейської (ідиш) мов" [6; 10].

Проте кінематограф навіть у німому періоді свого розвитку тяжів до поєднання з музикою. Кіномова формувалася в часи "великого німого", коли кіно сприймалося як певна абстрактна хореографія об'єктів природи. Але в природі немає ситуації, коли стосунки між людьми будуються тільки як візуальні, бо тільки глухонімі "розмовляють" без звуку. Поява звукового кіно, розвиток засобів музичної виразності в кінематографі вплинуло на такі мистецтва, як театр (драматичний, музичний, балет), і на музичне мистецтво, на зростання потреби публіки в синтезі звуку й зображення, на залучення до створення фільмів яскравих композиторів. Згодом кіномузика стає самостійним видом творчості, який дозволив повніше виявитися таланту таких композиторів як А. Онеггер, Ж. Косма (Франція); Дж. Фуско, Н. Рота (Італія); Б. Лятошинський, М. Скорик, Є. Станкович, П. Майборода (Україна); С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, І. Дунаєвський, А. Шнітке (Росія) та ін.

Кінофільм, як і вистава, створюється зусиллями представників численних творчих професій. Колективний характер творчості в кінематографі виявляється навіть сильнішим, ніж у театрі. Фільм створюється сценаристами, режисерами, операторами, акторами, музикантами, художниками, освітлювачами, монтажерами та ін. Кожний з них визначає свій аспект фільму: сценарист – літературну основу, режисер – художню цілісність фільму, оператор – образотворче рішення, актори – конкретні образи. Як відомо, творчий процес створення художнього фільму (якщо представити його схематично) починається з драматургічної основи – сценарію й далі у ході режисерського осмислення і вираження його змісту містить у собі мистецтво актора, оператора, художника, композитора та ін. Як відзначає С. Фрейліх, „сценарій (на відміну від п'єси в театрі) ставиться тільки один раз, сценарій вмирає у фільмі, але відчуження творчої праці колективу на користь режисера відносно, оскільки в самому процесі створення фільму є й інша сторона – врешті-решт, режисер і сам відчужує себе на користь сценариста, актора, оператора, художника, композитора: тільки підпорядкувавши себе їх прагненням, він здатний створити фільм як досконалий організм і цим виразити власний намір" [12; 234].

Якщо розкласти фільм на первинні елементи, ми знайдемо якості всіх видів мистецтв. Кінематограф, крім технічного забезпечення, – це одночасно і література, і театр, і живопис, і музика. Так, на споріднену природу творів кіно і музики вказував знаменитий режисер А. Тарковський, який у своїх „Лекціях з кінорежисури» говорив: „Для створення повноцінної кінодраматургії необхідно близько знати форму музичних творів: фуґи, сонати, симфонії і т. ін., бо фільм як форма ближчий за все до музичної побудови матеріалу. Тут важлива не логіка перебігу подій, а форма перебігу цих подій, форма їх існування в кіноматеріалі. Це різні речі. Час – це вже форма. У загальній формі кінотвору дуже важливий кінець, як важлива кода в музичному творі. При такому розумінні форми не має значення послідовність епізодів, характерів, подій, важлива логіка музичних законів: тема, антитема, розробка й т. ін.” [9; 112].

На наш погляд, кіномистецтво – найбільш „поліфонічне” з усіх мистецтв, сьогодні нам відомих. Дослідження виразної структури художнього фільму повинне складатися з аналізу всіх його сторін: сценарно-драматургічної, режисерсько-постановочної, акторсько-виконавської, зображувально-декоративної, музично-звукової і т. ін. Тільки з огляду на цю багатозаровість в її живій єдності, можна правильно вирішити проблему змісту і форми кінематографічного образу.

Ще одним “поліфонічним видом мистецтва” є телебачення, завдяки якому можуть передаватися події, що цікавлять нас, насамперед, реальні життєві факти, з якими людина безпосередньо не стикається. Як відзначає С. Фрейліх, „Телебачення триєдине: воно засіб інформації, просвітництва, розваги. Баланс між цими трьома моментами визначає якість ТБ як нового мистецтва” [12; 16]. І далі продовжує: „Уже всередині ТБ як засобу масової інформації і на базі його техніки створюється феномен телевізійного мистецтва. ТБ може не тільки передати своїми каналами готовий фільм або готову виставу, але й створити те, що називається телевиставою або телефільмом” [12; 17]. “З телекамерою по життю” – от важливий принцип телевізійного мистецтва, в якому величезного значення набуває художня імпровізація.

У процесі свого розвитку телебачення веде пошуки в різноманітних напрямках, враховуючи, передусім, особливі “камерні” можливості, пов’язані зі сприйняттям телезображення в невимушеній домашній обстановці. Робляться спроби поєднання в телебаченні різних видів і жанрів, “на перетині” яких виникають нові художні можливості.

Одна з особливих можливостей телебачення – багатосерійні фільми й циклові передачі. Недарма вони користуються такою популярністю. За допомогою серіалів і циклів телебачення може мати безпосередній контакт із багатомільйонною аудиторією протягом тривалого часу. Такої можливості не мають інші мистецтва. Дуже важливе значення в телебаченні має та обставина, що, охоплюючи мільйони, воно разом з тим звертається до кожної людини окремо, ніби створюючи ілюзію звертання особисто до неї.

Уже з перших років появи телефільму почався пошук мови телекіно. У результаті з’явилися телефільми, в яких з’єдналися виразні можливості кіно і ТБ. В образний лад цих фільмів органічно ввійшли такі елементи поезики телебачення, як інтерв’ю, репортаж, коментар. Тобто той же “оповідач”, “епічний початок”. С. Бондарчук вважав, що кінематограф і телекіно мають потребу в зближенні, а не в розмежуванні. Тому вони шукають і знаходять загальні точки зіткнення.

Межу між кіно і телебаченням, на нашу думку, проклав серіал. Телефільм відвоював право на серійність і в традиційних кіножанрах. Строго лімітований у часі, “одиничний” у принципі й розрахований на відвідування, кіносеанс не перетерпів, не прийняв структурних змін. На телевізійному ж екрані “багатосерійність вимислу” виявилася органічно вписаною в щоденну мережу, у робочі дні ТБ, у години та хвилини, рубрики й клітинки телевізійної програми, у загальні естетичні процеси, що йдуть на телеекрані.

Кінематограф у порівнянні з телевізійним кіно, по суті, стиснутий в метражі, в можливостях нескінченно продовжувати сюжет. Важлива перевага телебачення – у можливості переривати сюжет, робити паузи, настільки ж органічні, як антракти в театральному спектаклі. Телевізійний фільм дає можливість показати більш докладний характер розвитку подій.

Телекіно приділяє значно більшу увагу, ніж кінематограф, екранізаціям літературних творів. У телекіно склалися особливі відносини з літературою, навіть більш тісні, ніж у кінематографа. Тільки незначна частина багатосерійних телефільмів знімається за оригінальними сценаріями, а переважна більшість – за літературними творами, будь то романи минулих століть або сучасна проза.

Кінофільм має потребу в лаконічній драматургії, у сюжетах, що повинні укладатися в півтори-дві години екранного часу. Телефільм тяжіє до літературного матеріалу, що дає привід для тривалого показу, для перерв і продовження розповіді.

Необхідно відзначити, що існують не тільки прихильники екранізації класики, але й супротивники. Вони висувають аргументи, що перегляди телефільмів

позбавляють глядача “особистого” контакту з книгою, заважають освоювати літературні твори, а часом спотворюють уявлення про них. Звичайно, не просте це завдання – перенести відомих літературних героїв з їхніми думками й почуттями в інший світ, світ кіно. Там інша умовність. Одна справа образи, створені словом, що живуть в уяві читачів, а інша – герой у плоті, що переживає на екрані всі нюанси почуттів і вчинків. Бувають випадки, коли уявлення про героя й екранний образ не збігаються.

Уже з перших років свого існування кінематограф намагався підкорити своїм завданням стародавній принцип серійності розповіді, досяг цієї мети, але демонстрація багатосерійних творів у кінотеатрах зустрічала великі труднощі. Інтерес глядачів до наступних серій картини різко знижувався. Тоді на допомогу кінематографу прийшло ТБ. Телебачення допомогло екранному мистецтву опанувати тимчасову тривалість і сприяло сприйняттю багатосерійних фільмів масовою аудиторією.

Розмірковуючи про специфіку телебачення на рівні творчості, Ф. Фелліні наголошує, що необхідно враховувати “сам формат, який виключає загальні плани або сцени, в яких дійові особи виглядають надто дрібними. Тут потрібний інший синтаксис, інша манера розповіді, зовсім спрощена, – щось типу серії окремих кадрів. Кадри ці, у свою чергу, – не повинні навіть бути дуже пов’язані між собою, на випадок якщо один із глядачів у халаті на хвилинку відвернеться заговорити із сусідом. ... Загалом, ти повинний пам’ятати, що кожен новий кадр варто вводити в уповільненому, млявому, що допускає повтори, ритмі, так, щоб глядач міг відволікатися, скільки йому заманеться. Іншими словами, це не напружений ритм кіноекрана, коли одне зображення ніби впливає з іншого і кожен новий кадр породжується попереднім. ... Телебаченню це протипоказано” [11; 149-150]. У даному випадку Ф. Фелліні має на увазі, насамперед, специфіку художнього телевізійного фільму, частково специфіку основних форм і жанрів телевізійних передач. Але немає правил без винятків, і таким винятком, на нашу думку, є естетика відеокліпу, який за останній час став досить розповсюдженим явищем на телебаченні. Це тележанр, в основі якого лежить принцип візуалізації музичних рок-композицій і який відрізняється високим ступенем лаконічності й динамізму, особливою енергетикою ритму, який швидко змінюється телевізійною картинкою. Іноді за зміною образотворчого ряду в відеокліпі важко буває устежити. Рок-композиції, відбиті в відеокліпі, обмежені часовими рамками декількох хвилин. Але безумовно для телевізійної специфіки в цілому характерний більш розмірний ритмічно організований рух зміни кадрів.

Найсильнішим засобом виразності на телебаченні є світло. Телеекран дає зображення “на просвіт”, що має трохи іншу фактуру й інші закони висвітлення, композиції, ніж на кіноекрані. Ракурс сприйняття камери й наближення предмета зображення дають телебаченню великі можливості художньої виразності. Для телебачення характерне сполучення ритмічно плавного, “схованого” монтажу з його несподіваним збоєм, перекиданням на новий об’єкт уваги.

Важлива естетична особливість телебачення – передача “миттєвої події”, безпосередній репортаж з місця події, включення глядача в той потік історії, що тече саме зараз, і про який тільки завтра зможуть заговорити газети й кінохроніка, післязавтра – література, театр, живопис. При художньому телерепортажі екранний час дорівнює реальному, коли телебачення звертається до кінохроніки, ефект миттєвості передачі, присутності глядача при події, що відбувається, повинний зберегтися. Для телебачення важливий “ефект безумовності” зображуваного і документальності.

Підсумовуючи вищесказане, ми вважаємо, що хоча широка низка проблем телебачення і привертає увагу дослідників, “поліфонічність” цього мистецтва ще потребує самостійного аналізу.

Список використаної літератури

1. Довженко І. Б. Монтажні контамінації сучасних екранних мистецтв : основні напрямки розвитку / І. Б. Довженко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наукових праць : у 2 ч. – К. : ДАКККіМ, 2002. – Вип. ІХ, Ч. ІІ. – С. 181 – 190.
2. Ждан В. Н. Введение в эстетику фильма / В. Н. Ждан. – М. : Искусство, 1972. – 327 с.
3. Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействия искусств / В. Н. Ждан. – М. : Искусство, 1987. – 494 с.
4. Ігошкіна Н. Г. Кіномистецтво як вид художньої творчості / Н. Г. Ігошкіна // Практична філософія. – 2003. – № 2 (№8). – С. 149 – 154.
5. Клер Р. Кино вчера, кино сегодня : сб. статей 1922 – 1970 / Р. Клер ; [пер. с фр. предисл. С. И. Юркевича]. – М. : Прогресс, 1981. – 360 с.
6. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 68 с.
7. Мукаржовский Я. К вопросу об эстетике кино // Исследования по эстетике и теории искусства : [пер. с чешск.] / Я. Мукаржовский. – М. : Искусство, 1994. – С. 395 – 410. (История эстетики в памятниках и документах).
8. Погребняк Г. П. Проблема символу в авторському кіно / Г. П. Погребняк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – К. : ДАКККіМ, 2000. – Вип. ІV–V, Ч. ІІ. – С. 130 – 139.
9. Тарковский А. Арс. Лекции по кинорежиссуре / А. Арс. Тарковский // Искусство кино. – 1990. – № 8. – С. 103 – 113.
10. Федорченко Л. Формальные и содержательные принципы сравнения кино и литературы / Л. Федорченко // Вопросы теории и истории эстетики. – М. : Изд-во Московского университета, 1976. – Вып. 9. – С. 85 – 94.
11. Феллини о Феллини : Интервью. Сценарии / Ф. Феллини. – М. : Радуга, 1988. – 478 с.
12. Фрейлих С. И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – [2-е изд]. – М. : Академический Проект, 2002. – 512 с. – („Gaudeamus”).
13. Эйзенштейн С. М. Четвёртое измерение в кино (1929) / С. М. Эйзенштейн // Психологические вопросы искусства. – М. : Смысл, 2002. – С. 21 – 28.

Стаття надійшла до редакції 2.09.2012

S.M.Holodynska

**CINEMATOGRAPH AND TELEVISION - "POLYPHONIC" ARTS
(AESTHETIC AND ARTISTIC FEATURES)**

Aesthetic and artistic peculiarities of cinematography and television as polyphonic forms of art were studied. It was pointed out that cinematography and television “polyphony” is in the process of formation since the said forms of art are still relatively young. The author showed their specificity, collectivity, visual moving images creation, editing, light, sound, verisimilitude of background, synthesis of arts.

Key words: synthesis of arts, forms of arts, polyphonical arts, cinematography, television.

УДК 008 (477):378.09

О.В. Хом'якова

ПАРАДИГМАЛЬНИЙ АСПЕКТ РЕАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ МІСІЇ МОВНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СПІЛКУВАННЯ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ТЕХНІЧНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

У статті сформульовані культурна місія мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах, її значення в механізмі становлення фахівців вищої технічної кваліфікації. На основі парадигмального підходу до культурного потенціалу вищої технічної освіти, реалізація якого є одним із визначальних факторів становлення професійної спроможності майбутнього фахівця, у статті розкриваються проблеми і визначаються шляхи втілення в життя культурної місії мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах.

Ключові слова: культура, суб'єкт культури, парадигма, парадигмальна спільнота, культурна складова парадигми, мовно-педагогічне спілкування, культурна місія мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах.

Зміни фахового і культурного статусу людини, що відбуваються у сучасному світі, надзвичайно гостро ставлять проблему культурного наповнення вищої технічної освіти. Її вирішення полягає не у спробах «затягти» вищі навчальні технічні заклади у культуру, а в тому, щоб на засадах використання того культурного потенціалу, який криється в самій природі цих навчальних закладів, відбулося усвідомлення: висока культура, насамперед відповідальне ставлення до своєї праці є абсолютно необхідним і нічим незамінним елементом фахової підготовки спеціаліста, яке б місце він не займав у виробничій системі чи управлінській ієрархії. Зазначений потенціал у вирішальній своїй частині має парадигмальне походження і одним із головних напрямів приведення його в дію є мовно-педагогічне спілкування, кероване його культурною місією.

Література, що може бути віднесена до джерел розробки запропонованої теми, має декілька особливостей. По-перше, в ній ґрунтовно розроблений зміст поняття «парадигма» і його креативне та культурне значення для фахівців [3; 5], по-друге, з урахуванням світового та вітчизняного досвіду вищої освіти сформульовані фундаментальні вимоги до неї як до феномену культури [4; 9; 10], по-третє, докладно обґрунтована необхідність, для України, підготовки нового, гуманітарно-технічного типу фахівців [1; 7; 8]. Але поряд з цим виявилось, що майже не розроблено є проблема того власного культурного потенціалу, який мають вищі начальні технічні заклади і які пов'язані з їх ґносеологічною і діяльнісною специфікою. Зазначена обставина обумовила мету статті, яка полягає в тому, щоб за допомогою парадигмального підходу до культурної місії мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах та до її реалізації, розкрити той культурологічний аспект впливу цього спілкування на становлення фахівця, що обумовлений природою і специфікою цих начальних закладів.

Спілкування є одним із засобів реалізації буття людей на засадах взаємної зацікавленості діяльнсного та культурного збагачення суб'єктів спілкування і творення ними один одного [9, с. 37-42]. Керуючись таким підходом, мовно-педагогічне спілкування слід розглядати як процес взаємозв'язку та взаємодії засобами мови викладача і студента, під час якого відбувається такий обмін знаннями, діяльністю, інформацією, досвідом, здібностями, уміннями і навичками, а також результатами діяльності, який веде до становлення або змін в системах діяльності і культури учасників спілкування. Розкрити культурологічне значення цього спілкування можливе

лише за умови розуміння його культурної місії.

В загальному вигляді під місією культури розуміється такий усвідомлений цілеспрямований вплив суб'єктів культури на буття і життєдіяльність окремих особистостей та їх спільнот, який випливає із сутності культури та її призначення [10, с. 6-7]. Культурна місія мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах є однією із складових її загальної культурної місії. Ці заклади як відтворювальна ланка суб'єктів матеріальної культури мають лише їм притаманні гносеологічні особливості впливу на студентів і відповідно з цим своєрідний зв'язок з усією системою культури. Їх культурна місія полягає в тому, щоб на основі поєднання всіх аспектів культури створити у вищих навчальних технічних закладах такий культурний простір і адекватну йому діяльну систему, які забезпечують єдність соціально-професійних і культурних передумов становлення і самореалізації особистості, що в майбутньому буде залучена до креативної науково-технічної діяльності. Відповідно з цим культурна місія мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах полягає в формуванні такої культурно самодостатньої системи мовно-педагогічного спілкування, яка наповнена таким культурним змістом, який забезпечує діяльну необхідну єдність професійного і культурного аспектів своєї креативної діяльності і поза межами якого неможливе становлення фахівця вищого технічного рівня.

Кінцевим орієнтиром культурної місії мовно-педагогічного спілкування є участь у формуванні технічно-гуманітарної еліти (у фаховому розумінні цього поняття), представники якої синтезували б у собі як суто професійний, так і культурно-гуманітарний аспекти. Представники такої еліти, з позицій суб'єктів культури, повинні мати наступні параметри [7, с. 7-9]:

- фахівець є особистістю, яка здатна до самовизначення у світі культури, що є культурною передумовою почуття власної гідності, незалежності суджень, здійснення вільного вибору всіх аспектів своєї життєдіяльності;
- гуманність як вершина моральності і культури фахівця, прагнення до гуманізації будь-якої форми діяльності;
- орієнтація на такі фахові і духовні якості, які допомагають стати особистістю вищої цінності в очах суспільства;

Діяльну узагальнюючою якістю виступає те, що особистість фахівця має виступати як особистість творча, яка здатна творити нове і має креативні здібності, аналітичне та інтуїтивне мислення.

Креативна діяльність інженера як творця не просто речей, а матеріальної культури полягає в тому, що він завжди робить відкриття різних масштабів. Подібний підхід включає в себе не лише технологічний, але й культурний аспект. Засвоєння подібного підходу веде до того, що креативні можливості стають очікуваними, а сам фахівець набуває здатності їх суспільно цінного вирішення. Цей аспект розвитку особистості фахівця є критерієм його зрілості і «підштовхує» до нового рівня освіченості, включаючи її культурну складову [4].

Критерієм перетворення системи знань в науку, якої б сфери це не стосувалося, є наявність в цій системі парадигм [5, с. 13].

Автор поняття «парадигма», Теодор Кун, особливо наголошував, при чому здійснив це фактично з акцентом на культурологічний аспект, що головним в парадигмах є не те, що вони виступають як джерела зразків, а те, що це певним чином виниклі спільноти. Парадигма об'єднує членів спільноти і, навпаки, вона існує лише тією мірою, завдяки якій об'єднуються люди, що визнають парадигму. Без об'єднання парадигма не існує.

Таким чином, термін "парадигма" має два смисли. З одного боку, він відбиває

сукупність переконань, цінностей, діяльнісних можливостей, що є характерною для певних особистостей і на підставі якої вони взаємно визнають членів даного співтовариства однодумців. З іншого, – він свідчить про такий фахово визнаний вид спрямування конкретних рішень, які можуть бути використані як моделі або зразки. Перший смисл є соціокультурним за своїм змістом, а другий – професійно зразковим [3, с. 228-229].

Підсумовуючи, парадигму можна визначити як таку систему уявлень, наукових положень і діяльнісних настанов, яка на даному етапі розвитку науки, культури і суспільства в цілому визнається певною спільнотою однодумців як еталонна, а тому виступає в якості взірця щодо подальших дій та їх напрямів. Це означає, що парадигма ідентифікує і виявляє на засадах певних наукових положень і культурних уявлень спільноту однодумців, а сама ця спільнота є її уособленням.

Спільноти парадигмального характеру існують на декількох рівнях [5, с. 13-14]. Найбільш високим є співтовариство фахівців усіх спрямованостей, що існують у суспільстві. Тут парадигмоутворюючою силою виступають не стільки професійні знання, скільки усвідомлені потреби життя і культури в цілому. Професійні знання цікавлять лише тією мірою, якою вони здатні відповісти на виклики життя і культури. Культурологічна складова парадигми виступає на цьому рівні найбільш яскраво. Наступним рівнем є глобальне співтовариство представників певної крупної сфери наук і пов'язаної з ними діяльності, наприклад, природничих чи гуманітарних. Нижче в системі основних науково-професійних груп розташовані співтовариства по галузях знань, а в межах кожної із галузевих наук існують відгалуження. При всій зовнішній простоті класифікація парадигмальних рівнів має глибокий гносеологічний і культурологічний зміст з точки зору підготовки фахівців саме вищої технічної кваліфікації. Кожен із них повинен оволодіти системою парадигм всіх рівнів, з метою : а) увійти в науково-професійний світ взагалі; б) прилучитися до співтовариства крупної науково-професійної сфери; в) забезпечити можливість професійної діяльності й міжособистісного контакту в сфері певної конкретної науки; г) залучитися до розробки вузьких конкретних напрямків, що здійснюються в межах тієї чи іншої професійної галузі.

Із змісту парадигми випливає, що атрибутивним критерієм приналежності до парадигмально визначеної фахової групи є дії та рішення, які не просто задовольняють самого учасника, а такі, що можуть бути культурно сприйнятими, а з професійної точки зору, виступити в якості можливого рішення для багатьох. Надзвичайно важливо, що такі рішення мають бути вільними і незалежними. Зважаючи на це, одним з найбільш строгих, хоча і не писаних правил, виступає заборона при вирішенні будь-яких професійних проблем апеляції як до владних лідерів, так і до широких мас. Таке звернення є культурно і професійно вбивчим для парадигмальної спільноти.

Сучасні погляди на парадигми вважають за необхідне виділяти типи приписів, які орієнтуються на певне світоглядне сприйняття світу і виконують спрямовуючу культурологічну функцію. В науково-технічній практиці ці приписи в силу їх недооцінки формулюються стихійно. Перетворення їх із стихійних в усвідомлені є у вищих навчальних технічних закладах однією із провідних функцій мовно-педагогічного спілкування. Якщо цього не відбувається, то спільнота неминуче переходить в кризовий стан стосовно перспектив реалізації парадигм. Виходом із зазначеної ситуації є ідентифікація окремих членів парадигмальної спільноти з культурною складовою парадигми, зберігаючи за собою право інтерпретації, але на такому рівні, який парадигму не руйнує.

Правило і настанови будь якої парадигми, є виразом не її свавілля, а відбиттям умов існування та застосування. В процесі спілкування ця сукупність умов фіксується

за допомогою мови, використання слів і адекватних понять. Тобто парадигма це та сфера, де мовне, культурне і технологічне виступають як сторони реального процесу пізнання.

В сфері техніки набуття фахових навичок є специфічним. Специфіка полягає в тому, що студент постійно знаходиться в колі численних конкуруючих парадигм і поставлений перед дилемою вибору якоїсь із них. Хоча цей вибір зазвичай пропонується викладачем, студент не виступає лише його об'єктом, він завжди корегує вплив викладача, зважаючи як на рівень уже існуючої освітньої підготовки, так і на рівень особистої культури. Врахування цього аспекту є ключовим моментом реалізацій культурної місії мовно-педагогічного спілкування. Подібне врахування необхідно тому, що на одному і тому ж наборі явищ або даних може виникнути спроба виникнення більш ніж однієї парадигми.

Парадигма і приєднання до неї стає можливим лише тоді, коли стає ясною можливість вирішення за її допомогою тих проблем, що обумовили необхідність переходу до нової парадигми. Ключовою ж запорукою реалізації такої можливості, врешті решт є рівень інтелектуального і культурного стану парадигмальної спільноти, характер включеності в культурний і дослідницький простір її членів [3, с. 109], це впливає, з того, що нова парадигма не просто перетворює здатність до діяльності, а й породжує здатність бачити в ній можливості для змін, які породжені всіма життєвими обставинами і фіксуються тією або іншою мірою всіма членами спільноти.

При цьому слід врахувати, що значимість певних парадигм, за звичай, оцінюється пропорційно їх застосуванню. Стосовно культури тут слід застерегти: розширення застосування може відбивати «омасовлення» культурних здобутків. Під масовою культурою в даному випадку розуміється плинне, модне і культурно неістотне явище, тобто таке, що субстанціонально не є здобутком прекрасного.

Питання вибору парадигм не можуть бути вирішені виключно логікою та експериментом. У виборі є присутнім елемент культури, який відіграє таку ж роль, як і внутрішня логіка самої парадигми. В цьому відношенні відбулися фундаментальні зміни, оскільки наукова й інженерна діяльність набула такого впливу не на окремі аспекти життя, а на долю суспільства в цілому, що не пояснювати свій вибір за допомогою соціальних і культурних критеріїв уже неможливо. Показово, що, за свідченням мемуаристів, Альберт Ейнштейн відмовився свої досягнення в теорії єдиного поля перетворити на загальнодоступну парадигму, оскільки вважав, що людство і культурно, і морально ще не дозріло до її безпечного використання.

При цьому не завжди існує розуміння того факту, що зрушення в тих проблемах, які виникають внаслідок приєднання до спільноти, що формується під впливом певної парадигми, є зрушенням, (усвідомлюється це чи ні), в усіх аспектах якостей особистості діяльнісних, духовних і навіть художніх. Наприклад, практично не існує в інженерній діяльності таких досягнень і креативних дій, які не вплинули б на погляд щодо змісту прекрасного, а це і є основа художньої культури [8, с. 117-119].

Щоб оцінювати впливовість парадигм, необхідно розрізняти природу фактів, які лежать в їх основі. Інженерно-наукові факти мають об'єктивне матеріально-діяльнісне джерело, і в цьому відношенні мають значні обмеження стосовно способу їх трактування. Факти культурологічні – це факти, які створені людиною і усталені її спілкуванням. Відповідно з цим в їх трактовці дуже значним, а іноді вирішальним, є культурно-суб'єктивний аспект оцінювального і аналітичного підходу до них. Отже головною умовою врахування специфіки впливовості парадигми є її інтерпретація. Головне в інтерпретації – навчити по-новому сприймати навколишній світ, хоча при цьому може скластися ситуація, коли парадигма сприймається як щось несумісне з тим, що є основою буття навколишньої дійсності. Яскравий приклад цього – величезний

опір уявленню, що були обґрунтовані Ейнштейном, про викривлений характер простору

Життєвою парадигма, як форма реалізації можливого потенціалу певних спільнот, може бути за умови, що її інтерпретація отримує підтримку з боку інших парадигм, а з культурологічної точки зору – від інших сфер культури. При такій підтримці нова парадигма має більший діапазон заздалегідь передбачуваних явищ, про які вона не підозрювала, поки існувала стара парадигма, а це застереже від значної кількості неправомірних або помилкових рішень [3, с. 203].

Виникнення нових парадигмальних поглядів пориває з однією традицією культури і практики і вводить нову. Зважаючи на це, в період становлення фахівця існує особлива потреба в підтримці здатності до такого переходу, яка, в свою чергу, буде найбільш ефективною, коли здійснюється безпосереднє мовно-педагогічне спілкування у відповідності з його культурною місією, при цьому на особливу увагу заслуговують питання невпевненості. Невпевненість є пропорційною тому масштабу проблем і культурних уявлень, переглянути які потребує нова парадигма. Спочатку, як правило, виникає невпевненість професійна, наступним етапом є невпевненість соціальна і культурна, оскільки громадська думка не одразу сприймає нові ідеї. З психологічної і культурологічної точки зору, випробуванням шляхом її подолання є мовно-педагогічне спілкування з висококваліфікованим і доброзичливим наставником.

З позицій спілкування, вплив парадигми – це завжди продукт вибору. В цьому пункті суспільство або його ланки поділяються на ворогуючі табори. Але це не вихід із становища. Справжнім виходом є формування особистостей з такими соціальними і особливо культурними якостями, що розуміють необхідність перетворень. Ключова роль в становленні таких особистостей належить вищим навчальним закладам.

Зворотною стороною парадигмального аспекту вибору є відповідальність, вона формується в процесі спілкування і є найбільш ефективною і повною там, де спілкування має широкий, головним чином культурологічний діапазон. Вплив на відповідальність та на її формування в якості феномену культури здійснюють парадигмальні об'єднання різних рівнів. Спільнота всіх представників фахової діяльності формує загальнокультурні аспекти відповідальності. На рівні представників конкретних наук і сфер діяльності складаються культурні і етичні вимоги саме цих сфер. Рівень відповідальності учасників конкретних парадигм базується на конкретних вимогах професійної етики.

Вибір між конкуруючими парадигмами починати необхідно з вияву того, що вважається проблемою, продовжувати його за допомогою оцінки механізму вирішення і завершувати – шляхом побудови ієрархії питань, які мають вирішуватися. При такому способі оцінки зазвичай виявляється, що конкуруючі парадигми мають багато спільного. Усвідомлення і підкорення цього спільного вимогам культурної місії спілкування є не лише шляхом подолання гостроти суперечностей, а й способом співробітництва з метою реалізації цієї місії.

Вирішення колізії суперечностей парадигм, таким чином, криється в оволодінні загальними здобутками культури, особливо тими, які об'єднують культуру матеріальну з культурою духовною і культурою художньою. Без такої підтримки з боку цієї своєрідної «кореневої системи» створення реально значущих парадигм є проблематичним.

При розгляді всіх аспектів парадигмального підходу до фахово обумовленого спілкування слід зважати, що зародки нової парадигми виникають до того, як вона повністю набула свого статусу. Здатність помічати подібні зародки і не чинити їм опір в межах вищих технічних навчальних закладів є одним із важливих аспектів формування фахівця і однією із головних засад реалізації культурної місії мовно-

педагогічного спілкування .

Щоб домогтися спадкоємності парадигм, які існують і що народжуються, необхідно адекватно співставляти їх цілі. Ключову роль при цьому відіграє культурологічний аспект. Таке установлення за загальним правилом здійснюється за допомогою дискусії. При цьому фахівці в процесі спілкування виявляють, що вони по-різному описують і узагальнюють одні і ті ж явища. Такі проблеми утруднюють реалізацію культурної місії спілкування, але вони не є лінгвістичними і не можуть бути вирішені простим уточненням термінів. Вихід із цієї ситуації полягає в тому, щоб знайти культурні взаємоузгодження і взаєморозуміння, при цьому деякі розбіжності в мовному описуванні цілком нейтралізуються в культурному взаєморозумінні. Іншими словами, певна ломка процесу мовної комунікації трансформується в комунікацію міжкультурну, а потім знову оформлюється в мовну. Так виникає взаєморозуміння.

При реалізації культурної місії мовно-педагогічного спілкування справжнє взаєморозуміння виступає у формі толерантності. Вона не є байдужістю до ідей чи загального скептицизму, а просто припускає переконання, культурний і етичний вибір і в той же час розуміння. Існує чотири ступеня толерантності. Перший, який був виражений ще Вольтером, змушує нас поважати право іншого говорити про наміри, якими б неприпустимими вони не здавалися. Другий ступінь полягає в культивуванні різноманітних і навіть прямо протилежних думок. Третій ступінь пов'язаний з підходом Нільса Бора, для якого ідея, яка суперечить нашій, несе в собі певну істинність, і цю істинність якраз і потрібно поважати. Четвертий ступінь толерантності народжується із усвідомлення, що людина може бути одержимою міфами або ідеологіями, а також із усвідомлення того, що існують відхилення – і з цим треба миритися. Толерантність, звичайно, припустима тільки відносно ідей, а не ображення, прояву агресії, смертоносних дій.

Типовим джерелом суперечностей, які виникають при порівнянні парадигм, є забуття того, що парадигмальний поділ явищ здійснюється реальними людьми з їх специфічними професійними, науковими і культурними інтересами. А тому при порівнянні парадигм не може бути догматизму. При цьому, з точки зору механізму мовно-педагогічного спілкування, на велику увагу заслуговує проблема переформулювання парадигм. Переформулювання є адекватним лише в тому випадку, коли розглянуті явища мають однакову природу і знаходяться в одному й тому ж культурному просторі. А також коли не відбувається підміна фактів або розширення сфери їх значущості, непорушними залишаються світоглядні засади. Критерієм адекватності цих вимог є їх відповідність культурній місії мовно-педагогічного спілкування.

Специфіка процесу пізнання у вищих навчальних технічних закладах включає в себе можливість свідомої або несвідомої фальсифікованості тверджень, що пов'язані з певними парадигмами. Важливість цієї проблеми в науково-технічній сфері відзначав лауреат Нобелівської премії Карл Поппер [6, с.107-110]. Одну і ту ж суперечність зазвичай оцінюють представники різних наукових спільнот, незалежних або пов'язаних між собою. Формально їх твердження щодо однакових певних явищ або суперечностей можна вважати тавтологією, але змістовно, як підкреслював К. Поппер, вони можуть суттєво відрізнятись. Ця різниця тим більша і можливість фальсифікації більш ймовірна, чим більше між даною парадигмальною спільнотою і джерелом суперечностей проміжних ланок. Щоб запобігти цьому, вбачається один вихід – найретельніше вивчити конкретні факти, тобто боротьба з фальсифікованістю ведеться переважно в сфері конкретики, оскільки науково-технічні парадигми мають справу з існуванням об'єктивно незалежних від них об'єктів. Цей принцип підходу науково-технічні фахівці часто абсолютизують і розповсюджують не сферу культури, тобто

звертають увагу виключно на конкретні факти, хоча самі ці факти і можливості їх оцінки є творенням людини і можуть мати похідний характер, а фальсифікації відбуваються у загальних поняттях і в сфері абстрактних побудов. Як наслідок, навіть висококваліфіковані фахівці виявляються поверховими, а іноді і безпорадними арбітрами щодо явищ культури. Зважаючи на це, при мовно-педагогічному спілкуванні стосовно об'єктів і явищ культури перш за все необхідно запобігти фальсифікації світоглядних засад і загальних закономірностей культури.

Значення і вплив парадигмальних аспектів місії мовно-педагогічного спілкування у вищих навчальних технічних закладах полягає в тому, що, по-перше, ці аспекти є системоутворюючою ланкою у всій сукупності культурних впливів мовно-педагогічного спілкування як фактору становлення і використання культурного потенціалу навчальних закладів і, по-друге, спрямовує це спілкування на таке освоєння фахівцем об'єктивної реальності, яке базується на пізнанні світу, його ціннісному осмисленні, ідеальному і реальному перетворенні на засадах спілкування людей у відповідності з вимогами культури.

Список використаної літератури

1. Инженер XXI века: личность и профессионал в свете гуманизации и гуманитаризации высшего технического образования / Под ред. М. Е. Добрускина (Монография). – Харьков : Рубикон, 1999. – 512 с.
2. Кребер А. Понятие культуры и социальной системы / А. Кребер, Т. Парсонс // Парсонс Т. О социальных системах. – [пер. с англ.] – М.: Академический проект, 2002.–С. 684-697
3. Кун Т. Структура научных революций / Т. Кун; пер. с англ. – М. : Прогресс, 1977. – 297 с.
4. Морен Э. Образование в будущем: семь неотложных задач / Э. Морен; пер. с фр., пер. с англ // Синергитическая парадигма. Синергетика образования. – М.: Прогресс-Традиция.– С. 24-96
5. Осипова Н. Ф. Деятельность специалиста – объективная основа функций студенческой группы по его формированию / Н. Ф. Осипова // Н. Ф. Осипова Студенческая группа как субъект формирования личности специалиста.– Х.: Основа, 1991. – 154 с.
6. Поппер К. Р. Логика научного исследования / К. Р. Поппер; пер. с англ.; ред. В. С. Садовского, В. Н. Садовского. – М. : Республика, 2005. – 447 с.
7. Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти: Збірник наукових праць /За ред. Л. Л. ТОВАЖНЯНСЬКОГО та О. Г. РОМАНОВСЬКОГО. – У 2-х част. – Ч. 1.– Харків: НТУ «ХП», 2002. – 432 с.
8. Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти: Збірник наукових праць/ За ред. Л. Л. ТОВАЖНЯНСЬКОГО та О. Г. РОМАНОВСЬКОГО. – У 2-х част. – Ч. 2.– Харків: НТУ «ХП», 2002. – 432 с.
9. Філософія спілкування / В. Г. Кремень [та ін.]. – Х.: ХНТУСГ ім. П. Висиленка, 2011. – 440 с.
10. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (Кінець XIX – початок XXI століття): монографія / В. М. Шейко. – У 2-х т. – Харків: Основа, 2001. – Т. 1. – 519 с.
11. Шпенглер О. Человек и техника / О. Шпенглер // Культурология. XX век. – М.: Юрист, 1995. – С. 454-495.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2012

O.V.Hom'yakova

**PARADIGMATIC ASPECT OF REALIZING THE CULTURAL MISSION OF
LINGUO-PEDAGOGICAL COMMUNICATION IN UKRAINIAN UNIVERSITIES**

The article defines the cultural mission of linguistic and pedagogical communication in higher educational technical institutions, its importance in the mechanism of formation of highly technical qualifications as subjects of culture. Based on paradigm approach to the cultural potential of higher technical education, the implementation of which determines the viability of a future professional specialist, in an article formulated ways realization of the mission of linguistic and pedagogical communication in higher educational technical institutions.

Key words: *culture, the subject of culture, paradigm, the paradigm commonality the cultural component of the paradigm, linguistic and pedagogical communication, cultural mission of linguistic and pedagogical communication in higher educational technical institutions.*

СОЦІОЛОГІЯ

УДК 316.77

В. В.Танчер

ДИЛЕМИ ТА ОРІЄНТИРИ РОЗВИТКУ СОЦІОЛОГІЧНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Пропонується розпочати обговорення нагальних проблем розвитку соціологічної науки і освіти, які вбачаються автором насамперед у доданні позитивістського «перекосу» в становленні української соціології, розробці інтегративної методології соціологічного пізнання, орієнтуючим прикладом котрої є культуральна соціологія, в адекватності дисципліни сучасним суспільним реаліям, перереформатуванні її внутрішньої архітектури, деполітизації та інших проблем.

Ключові слова: культуральна соціологія, деполітизація, інтегративна методологія, позитивістський «перекіс», символічні дії.

Кожна наукова дисципліна час від часу зазнає оновлення, модифікації, змін. Соціологія також. Для неї взагалі притаманний, я би визначив, маятниковий характер розвитку, коливання між крайнощами натуралізму і суб'єктивізму, матеріалізму і ідеалізму і т.д. водночас з постійними спробами утворення синтетичних моделей пізнання. Теоретико-методологічні суперечності супроводжують весь історичний розвиток соціологічної науки. Через дискусії, суперечки, взаємну критику власне і відбувається її розвиток. Нові виклики пред'явив XXI вік, на які вона має адекватно реагувати. На моє переконання, варто активізувати процес обговорення нагальних проблем розвитку і оновлення нашої дисципліни.

Соціологію характеризує висхідна дихотомія, на авторитетну думку Дж.Александера, тяжіння до одного з двох теоретичних полюсів: об'єктивно-механістичного витлумачення людських дій, які, згідно нього, складаються під впливом зовнішніх сил, оточуючого середовища, та суб'єктно-орієнтованого витлумачення, де дії мотивуються тим, що йде від індивіда – його емоціями, сприйняттям, ціннісним спрямуванням, тим, що сформувалось в людській свідомості, певною світоглядною, смисловою схемою, яка є основою інтерпретативних актів. Відповідно сформувалась позитивістська і «розуміюча», гуманістична традиції в соціологічній теорії. На етапах класичного і некласичного розвитку соціологічної теорії переважав перший підхід, що вважався запорукою «науковості» соціології, оскільки спирався на пошук універсальних закономірностей, на емпіричну підтвердженість. Це забезпечило домінування об'єктивістської, позитивістської традиції соціологічного пізнання, яке час від часу піддавалось критичним атакам і методологічній корекції дослідницьких принципів з боку прихильників другого підходу.

Останнє потужне зміщення акцентів, методологічних орієнтирів відбулось десь наприкінці 80-х ХХ ст. і було пов'язане із «постмодерністським поворотом» в суспільних науках, з черговою критичною переоцінкою позитивістських постулатів і методів соціологічного аналізу. В наші дні в соціологічному світі загальноприйнятою є ідея поєднання двох підходів, вироблення інтегративної стратегії соціологічного аналізу, що використовує дослідницькі здобутки обох традицій. Яскравими прикладами реалізації такої стратегії є теорії П.Бурдьє, А.Гідденса, Ю.Габермаса та інших.

Проте у вітчизняній соціології ця ідея не знаходить практичного втілення – переважає позитивістсько-пояснювальний, моніторинговий підхід, тоді як соціокультурна аналітика залишається на другому плані. Звідси випливає нагальність збалансованого, інтегративного застосування обох традицій у соціологічних дослідженнях в Україні, та «наздогоняючого» розвинення культуральної, інтерпретативної соціології.

Власне культуральна соціологія, що заявила про себе протягом останніх років, стає новою перспективою соціологічного теоретизування, яка втілює потребу в інтеграції двох традицій з підкресленням значення гуманістичної методологічної парадигми. Пропонується нова «культурна» якість соціології, що буде, якщо можна так сказати, ширшою за наукову (сайентистську). Йдеться про вивчення битуючих в соціумі колективних смислів, які ґрунтуються на спільних моральних засадах – або культурних кодах, – та почуттях, котрі справляють визначальний вплив на індивідів і групи, про з'ясування внутрішньої культурної архітектури соціальних смислів за допомогою аналізу культурних кодів, наративів та символічних дій, міфологем, символів, дискурсів тощо. Така соціально сконструйована суб'єктивність формує колективну волю, задає напрямок соціальним рухам, надає відповідних значень явищам суспільного життя.

Розвиток культуральної соціології, за наших умов, актуалізує розробку моделей ціннісно-орієнтованого соціального світу, витлумачення його смислів з прив'язкою до національно-територіального і часового зумовлення, формування нового інтелектуального етосу в соціології під салоганом: «вивчення смислів соціального життя і соціального життя смислів» (Дж.Александр). На часі розпочати аналітичну роботу в цьому напрямі.

В чисельних соціологічних розвідках, зокрема, електоральних уподобань українського населення в кращому випадку ми знайдем аналіз ідеологічних, демографічних, регіональних, релігійних та інших мотивацій того чи того вибору, а от чому він такий, що послугувало ґрунтом існування таких мотивацій, де корені ціннісних орієнтацій, міфів, ідеологічних зумовленностей, як і коли вони виникли і що й досі їх живить? – до цього аналіз, як правило, не доходить. Адже не випадково серед мешканців вулиць, названих іменами більшовицьких лідерів починаючи з В.Леніна та його поплічників, у Східній Україні важко чекати підтримки національно-патріотичним силам, в свою чергу люди, що живуть на вулицях названих на честь героїв УПА в Західній Україні навряд чи підтримають відновлення «слов'янського братства», бо розуміють, що за цим стоїть. Світоглядні стереотипи, історичний досвід, культурно-релігійні традиції, в решті ті самі культурні коди - стануть на заваді, змусять рахуватися із ними. Без історичних, культурологічних, релігієзнавчих, географічних, етнографічних та ін. екскурсів не обійтись, тобто того обсягу аналізу, що передбачає культуральна соціологія.

З другого боку дисциплінарне тіло соціології, її внутрішня структура модифікується зі значним запізненням, зважаючи на стрімкі суспільні трансформації. Основу дисципліни складають дослідницькі інтереси та теми, які сформувались ще у XIX ст. Вони просто застаріли, оскільки суспільне життя пішло уперед. До того ж, вони просякнуті пафосом просвітництва, ідеалами прогресизму і раціоналізму, в силовому полі яких формувалась соціологія. А, отже, завдання соціології визначалися під гаслами сайентистського перекоструювання оточуючого світу: «порядок і прогрес», «знання-сила», «приборкання природи» і т.п., і вона вбачалась інструментом вдосконалення, наукового спрямування і передбачення соціальних процесів, долання «соціальних хвороб» і хиб. У світлі сучасних реалій така стратегія виглядає однобічною, якщо б не говорити наївною.

Важко оминати той факт, що довгострокових успіхів на цій ниві соціологами досягнуто не було. Соціальні суперечності, конфлікти, боротьба, як і «соціальні хвороби», девіації, непередбачувані суспільні процеси, всілякі соціальні катаклізми, виявилися іманентними природі людського суспільства. Вони одвічні супутники соціального життя, їх не можна подолати, а тільки навчитись співіснувати з ними. Соціологи переважно фіксували їх, нерідко пояснювали і рідко передбачували. Та все ж домінувало саме розуміння соціології як проблемно-розрішуючої, утилітарної науки. Наш час породив чимало сумнівів у цьому.

Від перших розробок теорії девіантної поведінки Е.Дюркеймом, його хрестоматійної концепції самогубства цій темі присвячено гори соціологічної літератури, а види, прояви, негативні наслідки девіації тільки збільшуються, процентна доля самогубств є константною. Натомість все частіше поняття девіантності замінюється в сучасній аналітиці «дивністю», «нестандартністю», «ексцентричністю» (queer) з нейтральним, «політкоректним» віднесенням. Тобто зусилля соціологів вичерпали себе, не досягнувши відчутних результатів? Таке становище майже з усіх проблемних і болючих сфер суспільного життя. Для позитивістського пафосу «розрішення проблем» - немає особливих підстав.

Тим більше, на наших теренах і у нашій історії з «природоборчеським» мічуринсько-лисенківським підходом до цього світу з додаванням вульгаризованої версії «матеріалістичного погляду на історію», що вкорінювався у світогляд вітчизняних вчених, пафос «соціологічного вдосконалення» його – виглядає очевидним анахронізмом. До того ж, світ цей перебуває на межі виживання. Невтримне втручання «самовпевненого розуму» веде до того, що людство опинилося на порозі вичерпання життєвонеобхідних ресурсів, незворотних змін у кліматі, загрози життєздатності нашої планети. За умов, коли науково-технічний розвиток швидко випереджає духовний розвиток та моральні засади існування людських спільнот – повстає питання про доцільність такої науково-технічної осначеності.

Феномен варварства відомий від початків історії людства, але ніколи варвари не мали засобів, здатних подолати «просунуті спільноти», а у наші часи фанатики-терористи із зброєю масового знищення вже не виглядають кінематографічним перебільшенням.

Серед природознавців, хоча й з запізненням, але набуває поширення застережене відношення до втручання у природу, насамперед людини. Досить згадати дискусії навколо генетики, ядерної фізики, медицини, електроніки та ін. Це стосується і соціологів – можна навести приклад участі Ю.Габермаса у дискусії навколо втручання медиків у генетичне наслідування дитиною рис батьків. Питання наскільки культурний і моральний рівень людини відповідає технологічним і науковим можливостям, до яких вона отримала доступ – залишається риторичним.

Серед сучасних теоретиків, які міркують над цими проблемами, набуває популярності думка про зміну ролі інтелектуалів, зокрема соціологів, по відношенню до зовнішнього світу: від «законодавців» до «інтерпретаторів» (З.Бауман), перехід від функцій «садівника», що культивує потрібне і виконує «шкідливе» - до «єгеря», що охороняє і зберігає все, що є в природі.

Водночас, соціологією (йдеться передусім про вітчизняну науку) все ще керує позитивістська самовпевненість, утилітарна недалекоглядність, вузько спеціалізована обмеженість, а головне – тематико-проблемний перекис у бік економізму і технократизму. Це впадає в очі, якщо подивитися на тематичну спрямованість досліджень та навчальні курси спеціалізованих дисциплін, які викладаються у ВНЗ-ах. Ми вже на порозі постмодерної епохи, а наука відбиває переважно риси суспільного життя часів модерну: індустріального, класового, монокультурного суспільства і

відповідних соціальних стосунків.

Світ вже інший, суспільство функціонує на інших засадах, інформація зайняла місце продуктивності праці, та соціологія тупцює на процесах і явищах, що вже не визначають майбутні перспективи існування людської спільноти. Галузевий розподіл дисципліни не відповідає значущості тої чи тої сфери для сучасної людини, людини постіндустріальної ери. Відчутний перекис у бік проблем економіки, праці, технології, управління... усього того, що пов'язано з виробництвом – тоді як ми починаємо жити в постмодерному суспільстві, де більш важливе місце посідають проблеми пов'язані з інформацією, споживанням, дозволями, соціокультурною ідентифікацією.

В кінці минулого століття Х.Арендт дійшла висновку, що ми живемо у суспільстві, «в якому закінчилася робота». Багато соціологів підтримали цей вираз. З свого боку, Р.Дарендорф зазначив, «що ми ще не знаємо, що саме надає форму кожному особистому життю і суспільству, якщо цього більше не робить професійна діяльність за стандартних умов праці». Проте ці фіксовані проникливими теоретиками процеси суспільного розвитку ніяк не позначилося на структурі досліджень і соціологічної освіти.

На питання – хто ти? Слід, скоріше, чекати відповідь не про фах, рід занять, котрий надає засоби для життя, а про рівень споживання, який ти можеш собі дозволити, про спосіб життя, уподобання, смаки тощо, що виступають найважливішими ідентифікаторами у наш час.

У сфері так званого шоу-бізнесу в розвинутих країнах зайнято значно більше людей, ніж в сільському господарстві, продовольчій індустрії. Чим більш розвинута країна, тим менше вона потребує аграріїв, фермерів в традиційному розумінні, або тих, хто забезпечує продовольчий ринок. Тоді як інформаційно-розважальна індустрія невпинно зростає. Змінюється роль та значення різних соціально-професійних груп, спільнот.

Ієрархія життєвих сфер суттєво змінилася і вимагає відповідного перерозподілу уваги суспільствознавців. Тобто йдеться про те, щоб переглянути, принаймні, набір галузевих дисциплін (навчальних курсів) у бік скорочення місця дисциплін, зосереджених на праці, організації, управлінні..., не кажучи вже про економічну і політичну соціологію, які значною мірою є предметом інших наук. (соціологічний аспект має місце у будь-якій науці). Натомість актуалізувати слаборозвинені соціології споживання, творчості, дозволя, інтимності тощо – усього того, що забезпечує ідентифікаційні характеристики певних спільнот. Більше того, на часі розгортання соціологій здоров'я, кулінарії, сексу..., які займають все більше місце в житті людини. Очевидно, що соціологічний аналіз засобів і форм духовного споживання поряд з формами біо-фізіологічного співіснування сучасної людини, тобто того, чим вона найбільше переймається – давно назрів.

У цьому сенсі наша соціологія усе ще страждає на «радянський синдром» розуміння суспільного життя, де виробнича сфера вважалась домінуючою і визначальною. Зокрема, як відомо, в СРСР «сексу не було», їжі надто мало, щоб перебирати, відпочинок розглядався як підготовка до трудової діяльності і т.п. Такий ракурс добре представлений в радянському кінематографі. Наприклад, молоді люди день і ніч думають тільки над підвищенням продуктивності праці, навколо праці усі життєві колізії і таке інше. Тепер, правда, засилля голлівудівського ракурсу, де все навколо сексу і грошей. Занадто, але все ж ближче до природи пересічної людини. Так чи інакше, але трудові взаємини і виробничі процеси ніколи не стануть для людини важливішими за стосунки, які пов'язані з духовним чи інтимним світом особистості.

Соціологія опинилась в радянській світоглядній колії. Проте, на відміну від кінематографії, вона значно менше залежить від системи міфотворення. Взагалі

прикликана долати цю систему. Крім цього, у нинішньому суспільстві для його членів пріоритетними стають царини самореалізації, які лише опосередковано зв'язані з трудовою діяльністю. Видається, що важливіше не де і ким ти працюєш, а скільки заробляєш, щоби забезпечити цю самореалізацію.

Про це свідчить і престиж професій у сучасній молоді, що демонструє рішучий розрив з пафосом матеріального творення і трудових звершень. На вершині піраміди соціальної успішності і суспільної поцінованості – юристи, дизайнери, шоу-мени, журналісти, актори, музиканти... За мірками віку минулого – «обслуговуючий персонал», тоді як виробничі професії не «у фаворі».

Знаковими символами нинішнього покоління є комп'ютери, мобільні телефони, авто, спортивне знаряддя..., але ж не трактор, верстат, лабораторні прилади..., що були фоном і антуражем суспільно-схваленого успіху. Гіпсові скульптури робітника з відбійним молотком, які символізували трудову звитягу і мали слугувати еталонним зразком члена радянського суспільства, у сучасного юнака викличуть зовсім інші почуття, в кращому випадку іронічні. Зовнішні ознаки зміни життєвих пріоритетів у суспільствах ХХІ ст. надто помітні, щоб ними зневажали соціальні аналітики.

Звичайно, не варто перебільшувати вплив постіндустріальних проявів на нинішній плин суспільного життя: для того, щоб споживати, розважатися, творити в поза матеріальних сферах треба виробляти. Забезпечення первісних потреб є першочерговим і відправним для подальшого розвинення людності, хоча слід пам'ятати, що на кожному етапі історичного розвитку все менша частка населення може їх забезпечити.

Імовірно найбільші здобутки соціологічний аналіз чекає у царинах функціонування сучасних спільнот, які тільки відкриваються, окреслюються. Прикладом можуть слугувати, на мою думку, вплив мобільного зв'язку (I-mode) на міжособистісні і міжгрупові взаємини людей або зростання значення спонтанних культурницьких рухів з певного приводу (екологічні, феміністські, толерантності до секс меншин, релігійних дисидентів...) на політичні процеси в суспільстві. Низку сучасних суспільних феноменів, котрі майже не заторкнуті соціологічною увагою, напевно можна продовжити, що власне і є завданням проникливої соціології.

Наша соціологічна наука потребує деполітизації. За умов різких суспільно-політичних трансформації на пострадянському просторі саме політичні процеси відігравали головну роль у суспільному житті, але поволі вони поступатимуться місцем іншим чинникам. У розвинутих країнах політичні явища чи політичні науки є, скоріше, матеріалом для соціологічних умовиводів, а у нас, поки що навпаки – соціологія обслуговує політичні науки. До того ж, політичні дійства в українському виконанні не є відображенням глибинних процесів у суспільно-політичному житті, не є «лицем» суспільства, радше його гримасою. Політична діяльність (олігархічних угруповань, партій, регіональних чи національно-культурних об'єднань громадян) не стільки стає ідентифікатором, скільки викривлювачем інтересів та особливих характеристик громадян. Саме це прикликана показати справжня соціологія, а не емпірично «обґрунтовувати» чи ілюструвати політичні завдання, гасла та висновки.

Значення політики у нашому житті штучно перебільшується, політичними інтересами та уподобаннями маніпулюють, навіть використовують у поза політичних цілях, які фарбують у політичні кольори, щоби привернути до них увагу. Досить згадати корупційні скандали наших днів.

Електоральна соціологія, безперечно, корисна річ з точки зору можливості знати об'єктивний стан, географію політичних преференцій, структуру політикуму тощо, а, головне, – бути інструментом громадянського суспільства, можливості контролю над владою та суспільними групами, що домагаючись егоїстичних інтересів прагнуть

викривити справжню картину політичної дійсності. Проте недостатньо виконувати моніторингову роль, розглядаючи суспільно-політичні процеси, чим переважно обмежуються комерційні соціологічні служби і центри. Час переходити до ґрунтовного аналізу причин, основних чинників та наслідків політичного вибору, соціокультурних змінних політичних феноменів тощо. Вводити електоральщиків (полстерів) у контекст соціокультурної реальності та будувати дослідницьку стратегію у цій царині спираючись на всю цю реальність.

Соціологія потужно впливає на політичні науки. Це, безперечно, позитивний факт, оскільки дозволяє звернутися до об'єктивного обґрунтування політологічних висновків, сприяє «розчаклуванню» і демістифікації політичного життя. Але зворотний вплив політики на соціологічну науку не є корисним для останньої за наших умов. Науковий аналіз і політична практика мають взаємодіяти у правильному порядку: наука пропонує – політикум використовує, а не політики замовляють – соціологи виконують.

Соціологія потребує також «переформатування», певного переходу від галузевої побудови дисципліни, передусім її викладання, до парадигмальної. Адже соціологічне знання розвивається, головним чином, у площині певних парадигм (теоретико-методологічних підходів, соціологічних традицій): функціоналістського, конфліктницького, інтеракціоністського, структуралістського, феноменологічного, біхевіористського тощо. Логічно було би і вчити за такою схемою, викладати соціологічну науку в парадигмальний спосіб.

Так, конфліктологи показують і навчають можливостям свого парадигмального підходу до концептуалізації і емпіричного застосування в дослідженнях зіткнення інтересів, міжгрупових напружень, конфліктів і політичних, і міжгенераційних, і міжконфесійних, і міжнаціональних, і міжкультурних відносин. Тобто свого роду крос-суспільний конфліктологічний аналіз соціальних явищ, які вивчаються різними галузевими соціологіями (політики, сім'ї та молоді, релігії, культури тощо). В площині цієї парадигми пропонується і витлумачення обраних явищ і процесів. Відповідно, інтеракціоністський або феноменологічний ракурс розгляду тих же чи інших суспільних явищ продемонструє свої здатності і досягнення в їх розумінні, а соціобіологічний чи інституціональний аналіз додадуть своє бачення, свої аргументи у висвітлення досліджуваних проблем. Сукупність усіх здобутих знань й складатиме більш-менш достовірну картину того чи того соціального феномену. Тобто штат кафедр мають складати фахівці з структурно-функціонального, конфліктологічного, феноменологічного і т.д. аналізу.

Адже те, що соціологія є мультипарадигмальною наукою не заперечується ні ким. Вона формується і розвивається шляхом взаємо доповнення, взаємо коригування, критичного дискутування. Розуміння соціальних реалій складається з думок фахівців, які використовують різні теоретичні традиції, різну методологію і засоби досліджень. При ігноруванні того чи того аспекту, концептуалізації, ракурсу бачення ми ризикуємо отримати неповне, викривлене розуміння соціального явища.

Парадигмальне «переформатування» соціологічної дисципліни дозволило б їй бути більш гнучкою, адекватніше реагувати на виклики часу, оскільки для новітніх феноменів і процесів галузеві рамки надто вузькі. Вони, взагалі, краще піддаються міждисциплінарному розгляду.

Підсумовуючи, зазначимо, що наведеними проблемами і завданнями – а саме: вироблення інтегративного теоретико-методологічного підходу (найперспективнішим видається розвинення культуральної соціології), долання сайентиської самовпевненості, приведення соціологічної науки до адекватності новій суспільній реальності, деполітизація соціології, внутрішньо дисциплінарне переформатування або

ж переходу до прадигмального структурування дисципліни – названим перелік не вичерпується. Проте, хочеться сподіватися, що сама постановка, обговорення і поступове вирішення проблем розвитку соціологічної науки дозволить їй зайняти те місце у суспільному житті України, на яке вона заслуговує.

Стаття надійшла до редакції 1.09.2012

V.V.Tancher

DILEMA AND LANDMARKS OF SOCIOLOGICAL DISCIPLINE

It is proposed to start discussions nasuschih rozvitiya problems of social science and education, which is seen by the author especially in overcoming the positivist "bias" in the development of Ukrainian sociology, the development of an integrative methodology of sociological knowledge, orienting example of which is The cultural sociology, the adequacy of the modern discipline of social realities, reformatting of its intrinsic architecture, de-politicization and other problems.

Key words: *The cultural sociology, depoliticization, integrative methodology, positivist "bias", a symbolic action.*

УДК 316.613-057.875

В.В. Терпан

СТУДЕНТСТВО ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА СПІЛЬНОТА

У статті аналізується сутність поняття студентство та досліджуються такі його соціокультурні показники як мотивація отримання вищої освіти та практики дозвілля сучасних студентів.

Ключові слова: *студентство, соціокультурна спільнота, мотивація, культурно-дозвіллі практики.*

У сучасному стрімко мінливому світі при постійному зростанні обсягів інформації, що вимагає підвищення професіоналізму на накопичення нових знань, істотно зростає роль студентства. Розуміння цього стимулює нове ставлення до молодого покоління, яке є найважливішим ресурсом розвитку суспільства.

Студентство – соціальна спільнота, що характеризується найвищою соціальною активністю й досить гармонічним сполученням інтелектуальної й соціальної зрілості. Соціокультурна трансформація, яка відбулася в пострадянській Україні та викликала істотні зміни в структурі ціннісної свідомості всіх верств населення, не могла не проявитися в ціннісних орієнтаціях та настановах сучасного студентства – найбільш сприйнятливої до соціальних змін, динамічної й інтелектуальної частини молодого покоління.

Дослідницький інтерес до студентства сьогодні детермінується декількома причинами. По-перше, демографічними та інтелектуальними характеристиками даної соціальної спільноти. Адже й вік, і освіта в умовах сучасного суспільства, безсумнівно, є найважливішими соціальними ресурсами. По-друге, студентство за характером своєї діяльності, поглядами, ціннісними орієнтаціями дуже близьке до такої соціальної групи, як інтелігенція. Крім того, студентству властива більш висока, у порівнянні зі старшими віковими групами, реактивність щодо змін, які відбуваються в сучасному соціокультурному середовищі. При цьому саме студентство має цілий набір соціальних ресурсів, що сприяють більш високій адаптивності й іновативності даної соціальної групи в умовах трансформацій: молодий вік, освіченість, соціальна активність,

проживання у великих містах і т. ін. Загалом, саме для даної соціальної групи характерні соціальна мобільність, неоднорідність етнічного й класового складу та наявність всіх основних характеристик і проблем молоді.

Метою даного дослідження є визначення поняття студентства та дослідження його особливостей як соціокультурної спільноти. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні завдання: визначити поняття студентства як соціокультурної спільноти; з'ясувати особливості мотивації отримання вищої освіти сучасних студентів; проаналізувати особливості культурно-дозвіллевих практик сучасного університетського студентства.

Як інтелектуальна та духовна еліта молоді студентство являє собою еліту суспільства в цілому. Саме прагнення до нового, його швидке сприйняття, а також усвідомлення покладених суспільством надій та обов'язків, визначає сутність структури й динаміки ціннісних орієнтацій сучасного студентства. З цього приводу, М. Мід підкреслює двонаправленість трансмісії культури: не тільки інформаційний потік від батьків до дітей, але й навпаки. Молоді люди, а тим більше студенти, які вільно орієнтуються в потоці різноманітної інформації, здатні активніше моделювати ситуації, і більш адекватно сприймати сучасну ситуацію, ніж люди, що сформувалися в минулій історико-культурній реальності [1, с. 323].

Аналізуючи поняття студентство, варто звернути увагу на існування різних точок зору на сутність студентства, його місце в соціальній структурі суспільства, особливості соціалізації, роль в суспільстві й т. ін.

У міру засвоєння досягнень сучасних західних соціологів: Р. Мертона, П. Бурд'є, Т. Парсонса та ін. студентство сприймалося як гетерогенна соціокультурна спільнота, функцією якої є відтворення символічного капіталу суспільства та його авангарду у вигляді інтелігенції, інтелекту нації.

У 70-і рр. ХХ століття радянськими соціологами Б. Рубіним та Ю. Колесніковим студентство було визначено як соціальна група в системі вищої освіти, що має свої специфічні особливості й готується виконувати соціальні ролі інтелігенції.

Інший сучасний соціолог Л. Рубіна, визначає студентство як особливу суспільну групу, основною характеристикою якої є перехідний стан, що проявляється й на соціально-класовому, і на особистісному рівні. Студентство поєднує молодь приблизно одного віку й однакового рівня освіти, яка відрізняється від інших соціальних груп формами організації життєдіяльності, „локалізацією” способу життя в стінах вищого навчального закладу, студентської групи, гуртожитку. Найважливішою специфічною рисою студентства є заняття навчальною діяльністю. На думку Л. Рубіної, студентство не є соціально-класовою або соціально-професійною групою. Це велика суспільна група, яка служить джерелом поповнення лав інтелігенції, зайнята діяльністю з підготовки до висококваліфікованої праці, та приймає активну участь у різноманітній суспільно-корисній діяльності.

У роботах В. Лісовського, присвячених вивченню феномену радянського студента, дається визначення студентства як соціальної групи в соціальній структурі суспільства, яка за суспільним становищем належить до інтелігенції, є її резервом та призначена для занять висококваліфікованою працею в різних галузях науки, техніки, культури.

Як відзначає О. Рудакова, „студентство, як і молодь у цілому, не є соціальним елементом, що існує поряд із класами; це, насамперед, невід'ємна складова частина соціальної структури суспільства, у якій специфічно проявляються сутнісні властивості й риси класів та шарів. Студентська молодь, що складається із представників різних класів і соціальних спільнот, має подібні риси й спільні інтереси” [2, с. 64].

У соціологічних словниках студентство визначається як „самостійна соціальна

група, що представляє собою сукупність індивідів, об'єднаних спільними інтересами, що перебувають між собою у взаємодії, допомагають один одному в досягненні особистих цілей” [3, с. 322].

Виходячи з того, що соціальна спільнота – це реально існуюча сукупність індивідів, яка відрізняється відносною цілісністю й виступає самостійним суб'єктом історичного процесу, вона є відносно стійкою сукупністю людей, які відрізняються більш-менш однаковими особливостями умов і способу життя, масової свідомості, певною спільністю соціальних норм, ціннісних систем та інтересів.

Як соціально-демографічна група молодь складається з безлічі соціальних спільнот, тобто сукупностей людей, об'єднаних загальними умовами життя, метою, інтересами й цінностями (субкультурою), а також рядом інших загальних ознак, у першу чергу суб'єктивних. Оскільки найчастіше в контексті суб'єктивних ознак розглядається близькість (або єдність) ціннісно-нормативних систем, то, більш коректним є поняття соціокультурна (а не просто соціальна) спільнота.

У свій час П. Сорокін вважав некоректним розгляд „соціокультурних явищ так, начебто вони складаються винятково з людей; крім людей вони містять у собі нематеріальні значення та їхні матеріальні носії як однаково важливі й універсальні компоненти. Структура емпіричних соціокультурних явищ, таким чином, складається не з одного, а з трьох компонентів” [4, с. 206]. Таке бачення П. Сорокіним соціокультурних феноменів дозволяє включити в поняття „соціокультурна спільнота” символічний та предметний світ студентства. Саме символічний (ціннісний) та предметний світ студентської молоді визначають її специфічну субкультуру, що власне й робить її соціокультурною спільнотою, відокремлюючи від інших молодіжних спільнот. Деякі дослідники вважають, що „творцем, носієм та хранителем субкультурних традицій виступає зазвичай соціокультурна група. Разом з тим далеко не кожна соціальна група має власну субкультуру. У якості останньої може бути визнана лише така спільнота людей, яка має відмітні культурні особливості, що виділяють її серед інших спільнот” [5, с. 22].

Говорячи про студентство як про соціокультурну спільноту, яка володіє специфічною системою цінностей, настанов, моделей поведінки, життєвого стилю, тобто власною субкультурою, Л. Сокурянська підкреслює відносну гомогенність даної спільноти (насамперед вікову однорідність, статусну, рольову й ціннісну спільність і т.д.) [6, с. 287]. У даному випадку студентство може бути співвіднесене з поняттям „peer group”, введеним Ш. Ейзенштадтом у 1956 р. Дане поняття означає не просто вікову гомогенну групу, групу однолітків, але групу рівних (оскільки „peer” походить від латинського „par” – рівний), причому мається на увазі не тільки вікова й статусна рівність, але й спільність поглядів, ціннісних орієнтації, моделей поведінки й т. д. Отже, є всі підстави для виділення студентської субкультури, ознаками якої є особлива студентська мова (сленг), цінності, у тому числі освітні, образ і стиль життя, практики дозвілля і т. д.

Проте у структурі студентства як соціокультурної спільноти можна виділити безліч різних студентських субкультур. Наприклад, субкультура студентів того або іншого профілю навчання, певного навчального закладу, національності й т. ін.). Множинність студентських субкультур, пояснюється тим, що, як писав П. Сорокін, „матеріально ідентичне часто є зовсім різним у соціокультурному відношенні завдяки різниці в значеннях або цінностях, приписуваних йому; навпаки, те, що різниться біофізично, часто ідентично за соціокультурними параметрами” [4, с. 203].

Субкультурний плюралізм студентства обумовлений як зовнішніми (об'єктивними) факторами, зокрема соціальним походженням, національною приналежністю, перебуванням у конкретному навчальному закладі, на факультеті, так і

внутрішніми (суб'єктивними), насамперед соціальною ідентифікацією тієї або іншої студентської спільноти, що проявляється у відповідному соціальному конструюванні й проектуванні реальності.

У сучасних умовах субкультурна диференціація студентської молоді підсилюється завдяки множинності соціального позиціювання представників даної групи. Сьогодні соціальна позиція „студент” – це своєрідна ніша, де досить безпроблемно співіснують різні сфери зайнятості: навчання, робота й дозвілля. Як пише Є. Омельченко, „можна вчитися й працювати; тільки працювати або тільки вчитися; і навіть не вчитися й не працювати й при цьому залишатися „студентом” [7, с. 14].

Виходячи з концептів соціокультурного (П. Сорокін), Л. Сокурянська визначає „студентство як соціокультурну спільноту, яку складають учні вищих навчальних закладів, що засвоюють і привласнюють соціальну суб'єктність у когнітивній, професійній, цивільно-політичній, моральній та інших сферах життєдіяльності історично конкретного суспільства, завдяки інтеріоризації ціннісно-нормативної системи даного суспільства в цілому, а також такого соціального інституту, як вища школа, і продукуванню нових аксіофеноменів, що знаходять своє відображення й проявляється в їх символічному й предметному світі [6, с. 288].

У даній статті ми розглянемо лише деякі характеристики студентства як соціокультурної спільноти: особливості мотивації здобуття вищої освіти та культурно-дозвіллеві практики сучасних студентів. Дослідження проводилося на базі Маріупольського державного університету. В опитуванні приймали участь студенти з першого по п'ятий рік навчання.

Отже, за результатами дослідження, більшість студентів МДУ (38%) отримують вищу освіту щоб набути знань та стати справжніми професіоналами (див. рис.1). Проте досить велика кількість студентів навчаються, аби виправдати сподівання батьків (24%). Дехто загалом не може визначитися, навіщо вчиться у вищому навчальному закладі (14%).

За визначенням В. Лавриненко, вільний час – це частина соціального часу, не зайнята справами виробничої або життєвої необхідності, яка перебуває в розпорядженні індивіда та застосовується ним на власний розсуд для відпочинку або розвитку своєї особистості. Сутність вільного часу вбачається в духовно насиченій діяльності та морально й естетично прийнятних формах дозвілля, як видах відновлювальної діяльності, якими індивід займається після праці.

У той же час важливе значення вільного часу полягає в тім, що він є істотною умовою гармонійного розвитку особистості. Тобто вільний час може бути використаний як засіб фізичного й духовного вдосконалення індивіда. Кожна конкретна особистість самостійно визначає особливості культурно-дозвіллевих практик згідно своїм потребам, інтересам та цілям.

Відносно культурно-дозвіллевих практик сучасного студентства, можна зробити наступні висновки (див. Таблицю 1): більшість студентів щоденно займаються прослуховуванням музики (90%), переглядом CD, DVD відео (48%) та колекціонуванням, фотографуванням, кінозйомкою (45%). Вони досить часто відвідують або приймають гостей (7% студентів – кожного дня, 52% не рідше ніж раз на тиждень) та відпочивають на природі (7% студентів – кожного дня, 24% не рідше ніж раз на тиждень та 45% не рідше ніж раз на місяць).

Більшість студентів практично не займаються громадською роботою (72%) та 4% студентів займаються нею раз на тиждень. Загалом не відвідують різноманітні курси, студії, гуртки 60% студентів та 3% студентів займаються у гуртках раз на тиждень.

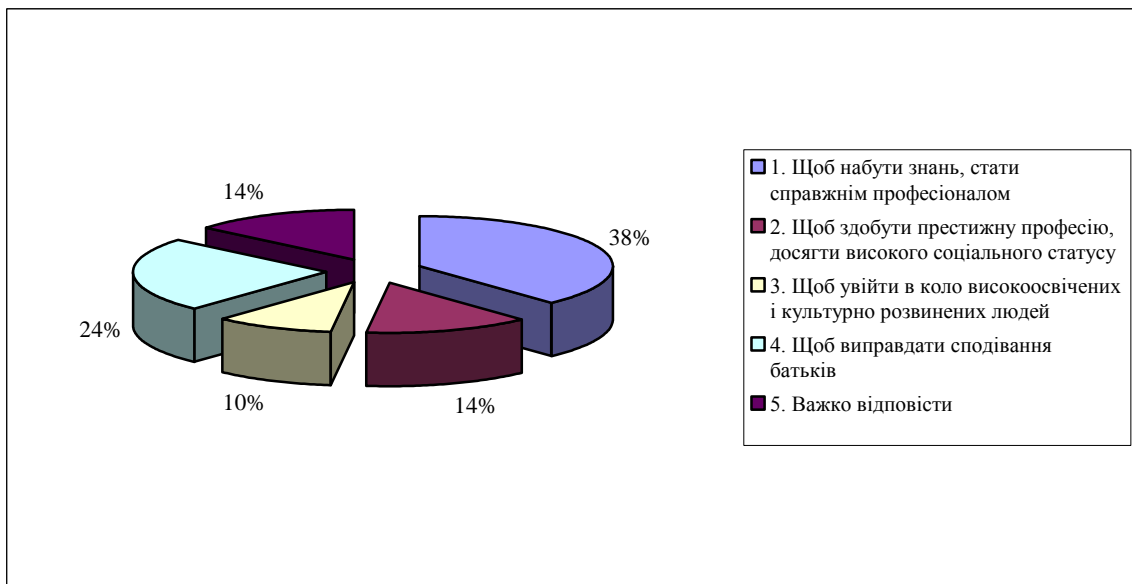


Рис. 1. Мотиви здобуття вищої освіти студентами МДУ

Як бачимо, вивченням фахової літератури 14% студентів займаються кожного дня, 34% не рідше ніж раз на тиждень, 21% не рідше ніж раз на місяць, 17% декілька разів на рік та 14% студентів практично не займаються.

Як з'ясувалося в ході дослідження, всі сучасні студенти користуються комп'ютером та Інтернетом. Комп'ютер більшість студентів використовують для прослуховування музики та перегляду фільмів (90%), виконання навчальних завдань (83%) та читання електронних книжок та енциклопедій (34%).

В мережі Інтернет більшість студентів шукають інформацію для навчання та підвищення кваліфікації (90%); слухають та переписують музику, фільми (86%); шукають інформацію на цікаві теми (кулінарія, автомобілі, садівництво, спорт, живопис та ін.) (69%); спілкуються в чатах, ICQ (62%); цікавляться останніми новинами, поточною інформацією (52%); просто блукають по мережі (45%).

Також аналіз соціологічних досліджень свідчить про те, що, незалежно від мотивації отримання вищої освіти, всі респонденти, самоідентифікуючись зі студентством, позитивно оцінюють свою приналежність до даної соціальної групи.

Практично однотайно вищій навчальний заклад сприймається студентами не тільки як соціальний інститут професійної освіти, але й як середовище спілкування, що надає їм більш широкі можливості для саморозвитку.

Таким чином, сучасний студент активно користується комп'ютером та Інтернетом і досить рідко відвідує театри, концерти, музеї та художні виставки. Для здобуття інформації, студентська молодь віддає перевагу мережі Інтернет, замість бібліотек та книгарень.

Можна вважати, що вільний час як соціальне явище являє одну з не багатьох сторін суспільного життя в якому повністю відображається специфіка процесів, що спостерігаються у суспільстві, їх позитивне або негативне значення для розвитку

особистості. На жаль, сучасні студенти втрачають схильність до активного та творчого дозвілля. Замість цього, переважає прослуховування музики та перегляд відео. Тим більше, що слухає студентська молодь переважно музику з кінофільмів, саундтреки (55% студентів), а серед художніх фільмів віддає перевагу комедії (79% студентів).

Найбільш інтенсивні й радикальні зміни культурно-дозвіллевих практик

студентської молоді відбулися в останні роки. Причин цих змін багато, виділити якусь одну, безумовно домінуючу, важко хоча б тому, що використання вільного часу – справа особиста й, у певному сенсі, унікальна. Але як одну з таких причин можна розглядати деідеологізацію суспільства, явище в соціально-політичному й демократичному відношенні можливо сприятливе, але, з іншого боку таке, що активно сприяло руйнуванню інститутів соціалізації молоді.

На культурно-дозвіллі практиці студентства впливає ряд факторів, зокрема, вік, інтереси, нахили, ціннісні орієнтації, рівень духовної культури, характер діяльності, матеріальні можливості, місце проживання та інше. Це далеко не повний перелік факторів, здатних активно впливати на зміст і якість вільного часу особистості.

Таблиця 1

Культурно-дозвіллі практики студентів МДУ (%)

	<i>Види культурно-дозвіллі практик</i>	<i>Практично не займаються</i>	<i>Займаються один чи декілька разів на рік</i>	<i>Займаються не менше одного разу на місяць</i>	<i>Займаються не менше одного разу на тиждень</i>	<i>Займаються щоденно</i>
1.	Ранкова гімнастика, т. ін.	45	21	10	21	3
2.	Відвідування басейну, тренажерного залу, т. ін.	45	21	14	17	3
3.	Відпочинок на природі	3	21	45	24	7
4.	Відвідування спортивних видовищ (як глядач)	48	38	10	4	0
5.	Відвідування театрів	38	52	10	0	0
6.	Відвідування концертів	28	58	14	0	0
7.	Відвідування кінотеатру	10	34	46	10	0
8.	Відвідування музеїв, художніх виставок	45	48	7	0	0
9.	Відвідування бібліотек	45	21	24	10	0
10.	Відвідування книгарень	31	17	38	14	0
11.	Відвідування церкви	41	41	14	4	0
12.	Відвідування курсів, студій, гуртків	60	17	10	10	3
13.	Відвідування гостей або їх прийом	0	13	28	52	7
14.	Відвідування нічного клубу, дискотеки	45	28	14	13	0
15.	Відвідування кафе, бару	11	10	48	31	0
16.	Праця за сумісництвом, додатковий підробіток	38	17	21	14	10
17.	Громадська робота	72	24	0	4	0
18.	Читання газет	34	10	14	28	14
19.	Прослуховування радіопередач	28	17	13	28	14
20.	Вивчення фахової літератури	14	17	21	34	14
21.	Читання художньої літератури	4	38	10	31	17
22.	Перегляд телепередач	17	3	14	38	28
23.	Прослуховування музики	0	3	7	0	90
24.	Перегляд відеокасет, CD відео, DVD відео	3	4	14	31	48
25.	Колекціонування, фотографування, кінозйомки	24	7	17	7	45
26.	Відвідування магазинів промислових товарів	7	7	31	38	17
27.	Гра в шахи, шашки, доміно, карти тощо	34	21	28	14	3
28.	Догляд за домашніми тваринами	28	6	7	7	52

На наш погляд, студентство як соціокультурна спільнота активно реагує на зміни, що відбуваються в сучасному суспільстві і проявляється це насамперед у ціннісних орієнтаціях, настановах та соціокультурних практиках.

Список використаної літератури

1. Мид М. Культура и мир детства / М. Мид. – М. : Наука, 1988. – 429 с.
2. Рудакова О. В. Жизненные стратегии современного российского студенчества: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.04 / Рудакова Ольга Владимировна. – М., 2004. – 184 с.
3. Современная западная социология: Словарь / [сост. Ю. Н. Давыдов и др.]. – М. : Политиздат, 1990. – 432 с.
4. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин: [пер. с англ. А. Ю. Согомонов]. – М. : Политиздат, 1992. – 543 с.
5. Субкультурные объединения молодежи: критический анализ: Репринты докладов Всесоюзной научной конференции [„Культура и ее роль в активизации человеческого фактора”] / Институт философии АН СССР. – М., 1987. – 160 с.
6. Сокурская Л. Г. Студенчество на пути к другому обществу: ценностный дискурс перехода / Л. Г. Сокурская. – Харьков: Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, 2006. – 576 с.
7. Омельченко Е. Л. Молодежь: открытый вопрос / Е. Л. Омельченко. – Ульяновск: Сибирская книга, 2004. – 184 с.

Стаття надійшла до редакції 7.02.2012

V. Terpan

STUDENTS AS A SOCIO-CULTURAL GENERALITY.

Author is analyzing essence of concept students in article. Also there are researches of socio-cultural indicators as motivation for higher education and leisure practices of modern students.

Key words: *students, socio-cultural generality, motivation, cultural and leisure practice.*

УДК 316.772.5

Т. В. Черепанова

ВИРТУАЛЬНЫЕ СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Виртуальные социальные сети стали популярным атрибутом современной жизни. В статье этот феномен анализируется с позиций социокультурного подхода, раскрывающем его потенциал для общества. Выявлены социокультурные эффекты виртуальных социальных сетей, что позволяет сделать вывод об их глобализационном значении, а также о тенденциях формирования виртуальной массы.

Ключевые слова: *Виртуальные социальные сети, виртуальная масса.*

Виртуальные социальные сети как часть цифрового медиапространства стремительно ворвались в нашу культуру относительно недавно, однако заняли прочное место в общественных отношениях. Поскольку период этот пока не значителен, трудно оценить пользу или вред от социальных сетей, однако можно на основе эффектов ими производимыми предположить каким образом изменится

культура в целом. Безусловно, феномен виртуальных социальных сетей есть составляющая одной из крупнейших общественных макротенденций порожденных Интернет, а именно, глобализационного процесса. Виртуальные социальные сети вошли в список самых посещаемых сайтов, особенно молодежной аудиторией. По опросам студенческой аудитории, число пользователей той или иной социальной сети доходит до абсолютных значений. Активность в социальной сети – это атрибут мобильности и динамичности жизни. Контакты он-лайн вытесняют реальное, живое общение, претендуя на своеобразную альтернативу последнему. Виртуальное пространство обеспечивает иллюзию свободы, связанную со снижением психологического и социального риска в процессе общения.

Цель исследования заключается в попытке проанализировать феномен виртуальных социальных сетей в социокультурном контексте.

Современная теория социальных сетей берёт своё начало с середины прошлого века. Изначально формирование социальных сетей рассматривалось в рамках структурно-функционального направления социологии, согласно которому основная функция социальных сетей заключалась в ресурсном обмене между участниками социальных сетей. Согласно этому подходу, социальные сети представляют собой всю совокупность социальных связей социального актора, которые он может установить на протяжении жизни в условиях постоянного взаимодействия. В рамках своей социальной сети индивид реализует свою социальную активность. Человек либо сам перемещается в пространстве и по служебной лестнице, либо перемещает ресурсы, свои либо чужие – всю жизнь можно представить как перемещение по сети. Социальную сеть определяют как совокупность сетевых агентов, вступающих во взаимодействие друг с другом и связи между которыми преимущественно социальные, такие как дружественные, родственные, совместная работа или обмен информацией. Через социальные сети реализуются экономический, культурный, социальный и символический капитал. П. Бурдьё говорит о социальных связях как о социальном поле, многомерном пространстве, в котором все позиции социальных акторов взаимосвязаны и взаимообусловлены [1].

Социальные сети выполняют ресурсные функции и могут быть обозначены как определенный социальный капитал индивида. Этот капитал Дж. Коулмен называет ресурсом, перемещающимся от доноров к реципиентам. Социальный капитал приравнивается к сумме связей актора с другими акторами и является посредником для мобилизации чужих ресурсов. Так осуществляется перевод социального капитала в другие типы капитала – экономический, культурный и т. д. [2].

Среди типов ресурсных потоков в социальных сетях зарубежные социологи (Дж. Тернер К. Кук и Дж. Уитмейнер) выделяют материальные, символические и эмоциональные. Под символическим обменом имеется в виду информация, идеи, сообщения; под материальными ресурсами обмен деньгами или продуктами. Также довольно важной психоземональной функцией социальных сетей является трансляция эмоций. [3, р. 550, 4, р. 110].

С развитием Интернет технологий и доступностью домашних компьютеров, подключенных к Интернет сети, появилась возможность помимо реальных социальных сетей устанавливать и поддерживать виртуальные контакты с людьми, не доступными ранее вследствие удаленности адресатов. Принципиальных различий при этом нет – все ресурсные роли исполняются в полном объеме, с тем лишь отличием, что партнеры географически удалены друг от друга.

Архитектура виртуальных социальных сетей дает возможность вывести самовыражение на новый уровень. Это в равной степени касается как меры самовыражения, так и широты охвата аудитории (количество друзей, групп, цепочек

знакомств и другие подобные вещи). Более того, пользователи теперь могут выразить себя многомерно - посредством текста, фотографии, аудио и видео – опять же, на таком уровне, какой ранее был немислим.

Виртуальная социальная сеть – это цифровое медиaprостранство, заполненное виртуальными актерами, для которых реальность заменена виртуальным аналогом межличностного общения. В социальной сети межличностное взаимодействие опосредовано виртуальным пространством, а эмоции передаются в виде символов.

Современная виртуальная социальная сеть обычно предлагает как минимум набор стандартных сервисов: хранение личной карточки с контактными данными, онлайн-адресная книга, онлайн-органайзер, который доступен с любого компьютера, хранилище мультимедийных данных пользователя, возможность ограничивать общение с нежелательными персонами и т. д. То есть человек получает как бы собственное «место жительства» в Интернете. У пользователя сети есть свой унифицированный профиль, на котором он собственноручно и добровольно загружает данные о себе. У него появляется ощущение сопричастности и некоей определенности в виртуальном мире.

На настоящий день все социальные сети можно условно классифицировать по трем признакам. Кратко опишем их как материально заинтересованные и бесплатные, не преследующие цели заработка владельцев сети. Среди них: коммерческие, ориентированные на доход; сети практиков, обучения и «лечения»; и социально-ориентированные или общественно значимые проекты.

Создание и функционирование коммерческих сетей прямо или косвенно ориентировано на получение прибыли. Коммерческий сервис в таких сетях может носить как навязчивый, так и завуалированный характер. Пользователи таких сетей могут и не подозревать об истинных мотивах создания и функционирования их любимой социальной сети. Однако сейчас весьма активно продвигается новая маркетинговая политика в отношении аудитории социальных сетей как потенциальных потребителей различных товаров и услуг. Среди наиболее популярных коммерческих социальных сетей можно назвать Одноклассники.ру, ВКонтакте, Facebook и др. Также довольно большую статью доходов владельцев сетей составляют платные сервисы: регистрация, включение или отключение разных функций.

Довольно популярными в плане социальных коммуникаций являются сообщества практиков. Целью этих сетей выступает обмен и получение информации, поиск единомышленников, возможность получить образование. Для украинской высшей школы на сегодняшний день актуален вопрос дистанционного образования, и именно данные сети выступают техническим инструментом для реализации этого проекта. Так же, можно выделить сети, в которых общение хотя и носит образовательный или научных характер, все же остается неформальным, дружеским (Сеть творческих учителей, Professional, сообщество ученых, учебно-практикующая психологическая сеть). Общение в данных социальных сетях позволяет решать насущные жизненные проблемы, такие как трудоустройство, помощь в проведении научных исследований, получение консультаций специалистов и др.

Отличительной особенностью социально-ориентированных проектов является их некоммерческая общественно-политическая направленность. В этих сетях информационная функция выходит на первый план, также важна возможность широкого обсуждения актуальных вопросов. На сегодняшний день особую популярность приобрели личные дневники – Блоги, Интернет порталы Эхо Москвы, Internews, Живой Журнал, YouTube и др. Однако, эти сервисы имеют большие возможности для размещения заказной политической рекламы, проведения черных PR-акций, идеологических провокаций и других форм скрытого политического

манипулювання общественним сознанием.

Виртуальні соціальні мережі знаходяться сьогодні на піку популярності, все більш широкі шари населення вовлекаються в їх простір. Як активні, так і пасивні споживачі даної послуги відчувають на собі вплив нової мережової культури. Практикуючі психологи заговорили, наприклад, про можливість розвитку ряду патологічних змін особистості, про виникненні стійкої Інтернет залежності і її наслідках. Соціолога в даній тенденції цікавить можливість культурних змін і їх якісний характер. Нами було виділено ряд соціокультурних ефектів віртуалізації соціальних мереж:

1. Стирання географічних, тимчасових, соціальних, гендерних, етнічних меж і інших, крім мовних і технічних. В віртуальному просторі не значимі такі показники як відстань, політичні або ідеологічні відмінності. Всі комунікації в віртуальній мережі здійснюються «здесь і зараз» в режимі мінімального очікування. Цей ефект є одним з найважливіших при побудові системи глобального світового простору. Розвиток технологій нових медіа робить можливою глобалізацію, яку зазвичай називають «експансією різних видів діяльності за звичайні межі держав і націй». Глобалізація скорочує відстань між людьми по всьому світу завдяки електронним комунікаціям. Наступила «смерть відстаней». Нові медіа радикально розривають зв'язок між фізичним простором, де знаходиться людина, і соціальним простором, в якому він повертається. Так, можна спілкуватися і взаємодіяти з іншими людьми на сайтах, фізично розташованих в різних куточках Землі.

2. Бескінечна розгалуженість зв'язків веде до нескінченному нарощуванню зв'язків між учасниками соціальної мережі, розвитку горизонтальних зв'язків, формуванню коаліцій і кластерів, оцінити які можна не з топологічних позицій зв'язності множини, а як, наприклад, який сукупний соціальний капітал.

3. Прискорення комунікації, поширення інформації і новин в режимі реального часу, в тому числі з відео ефектом (скайп). Така можливість з'явилася і стала широко доступною відносно недавно, однак значення її для комунікації велике. Наприклад, в час стихійних лих або політичних зіткнень тільки цей шлях передачі інформації всьому світу залишається доступним (прикладом можуть послужити єгипетський і лівійський політичні конфлікти, а також землетрус в Японії в 2011 році).

4. Вибірковість інтерактивних комунікацій з миттєвим припиненням небажаного контакту. Ця функція мінімізує ймовірність конфлікту, зникає ефект очікування відчуження. В соціальне взаємодія можуть бути залучені тільки бажані респонденти, а не бажані виключені з неї.

5. Відносна анонімність. Спілкування в мережі дозволяє вказувати тільки ту інформацію про себе, яка більш вигідно розкриває особистість. При цьому зникає стійкий ефект соціокультурної стереотипізації в сприйнятті однієї людини іншою. Таким чином, комунікативний процес в мережі більш об'єктивний. Однак, при переході з он-лайн в оф-лайн нові знайомі часто розчаровані невідповідністю віртуального образу з реальним.

6. Незалежність від влади і інших форм контролю, крім соціального. Ці спільноти фактично є саморегулюючимися мережами, які діють за тими ж принципами, що і реальне суспільство. Іноді в віртуальних соціальних мережах відносини навіть більш регламентовані, ніж в реальних, добре налаштована система модерування спілкування, тобто весь процес спілкування в віртуальній соціальній мережі контролюється організаторами. Зовнішня прозорість

жизни и общения участников виртуальной сети могут послужить интересам как правоохранительных органов так и различных криминальных структур.

7. Онлайн личность человека становится его вторым «Я» и часто подменяет собой реальную, то есть человек чувствует себя более полноценным в Сети, а не реальной жизни. Формируется новая социальная идентичность, принадлежность к виртуальной группе. Традиционная система социальной стратификации общества может быть со временем пересмотрена: на первый план выйдут не профессиональные и имущественные критерии социальных классов, а принадлежность к привилегированным или непривилегированным социальным сетям.

8. Формирование новой виртуальной сетевой культуры с уникальными ценностями, традициями и языком. Традиционные масс-медиа подчиняются логике общества массового потребления, которое ставит конформизм выше индивидуальности, тогда как новые медиа следуют логике постиндустриального общества, где каждый человек создаёт свой собственный стиль жизни, выбирает инструменты и идеологию из любых понравившихся, или же создаёт свою собственную реальность. Миллионы участников социальной сети – «сетевой народ» - потенциально реальная сила. Явно растёт человеческий капитал – а с ним мощь и сплоченность сети, способная к согласованным коллективным действиям.

Как прогноз развития социальных сетей можно предположить возрастание интенсивности интеллектуального взаимодействия на несколько порядков, появление новых социальных и культурных качеств сообщества за счет синергетики взаимодействия и эмерджентных свойств сложной социотехнической «большой системы». Возможно совершение интеллектуального скачка и обретение разумности сети в позитивном смысле.

Вывод. Виртуальные социальные сети стремительно набирают популярность во всех социальных слоях и возрастных категориях. Активно формируется новая сетевая культура с присущими ей уникальными ценностями, языком, символами. Единение людей в социальных сетях вероятно в скором времени заменит собой массу, уличную толпу, времен XI-XX века. Власти некоторых крупных городов, как за рубежом, так и в Украине уже столкнулись с таким масштабным явлением как флешмоб - это так называемая массовая акция, проводимая по четкому сценарию, однако не преследующая никаких определенных целей. О месте и форме проведения подобных акций участники информируются через виртуальные социальные сети. И хотя до сегодняшнего дня флешмобы носили исключительно мирный характер, трудно прогнозировать, каким образом может измениться их политическая позиция в дальнейшем. Формируется виртуальная масса, которая сохраняет все свойства реальной толпы, ею также легко управлять, в толпе быстро распространяются психические реакции и т.д. Эта толпа будет нуждаться в вожде, лидере, способном ее организовать и повести за собой. Проблема в том, какую направленность изберет для себя этот лидер, и не воспользуется ли он виртуальным сообществом как разрушительным оружием.

Список використаної літератури

1. Бурдые П. Социальное пространство и генезис классов / Пер. с фр. Н.А. Шматко // Бурдые П. Социология политики / Сост., общ. ред. и предисл. Н.А. Шматко. М.: Socio-Logos, 1993. С. 58.
2. Coleman J. Foundations of social theory. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1990.
3. Turner J.H. The structure of sociological theory. 5-th edition. Belmont: 1991.
4. Cook K.S., Whitmeyer J.M. Two approaches to social structure: Exchange theory and network Analysis. / Annual Review of Sociology. Vol.

Стаття надійшла до редакції 27.01.2011

Т.Черепанова

**ВІРТУАЛЬНІ СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ
КУЛЬТУРИ**

Віртуальні соціальні мережі стали популярним атрибутом сучасного життя. У статті цей феномен аналізується з позицій соціокультурного підходу, що розкриває його потенціал для суспільства. Виявлено соціокультурні ефекти віртуальних соціальних мереж, що дозволяє зробити висновок про їх глобалізаційне значення, а також про тенденції формування віртуальної маси.

Ключові слова: Віртуальні соціальні мережі, віртуальна маса.

T. Cherepanova

**VIRTUAL SOCIAL NETWORKING AS A PHENOMENON OF MODERN
CULTURE**

Virtual social networking has become a popular modern day life. In this paper, this phenomenon is analyzed in terms of socio-cultural approach, which reveals its potential for society. Identified socio-cultural effects of virtual social networking, which allows to conclude that the globalization of their value, as well as trends in the formation of virtual mass.

Key words: Virtual social networking, virtual mass.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

БАРМА О.А. аспірант кафедрb культурології УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

БАТИЧКО ГАЛИНА ІВАНІВНА – кандидат наук з мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

ВИТКАЛОВ СЕРГІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

ВОСВОДИНА ЛАРИСА ПЕТРІВНА – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри філософії культури та культурології Східноукраїнського національного університету імені В.Даля.

ГОЛОВКО ОЛЕКСАНДРА ВЛАДИСЛАВІВНА – кандидат історичних наук, доцент кафедри суспільних та гуманітарних дисциплін Харківського державного університету харчування та торгівлі.

ДАВВА ВІКТОРІЯ ВІКТОРІВНА – магістр з документознавства, м. Маріуполь

КОДЬЄВА ОЛЕНА ПЕТРІВНА - доктор культурології, професор кафедри філософії та гуманітарних дисциплін Київського університету права НАН України

КРЕТ ЗЕНОВІЙ МИКОЛАЙОВИЧ – заслужений артист України, доцент кафедри мистецтв Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету

КУДЛАЙ В'ЯЧЕСЛАВ ОЛЕГОВИЧ – аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв .

ЛЕВЧУК ЛАРИСА ТИМОФІВНА – доктор філософських наук, професор кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

НІКОЛЬЧЕНКО ЮЗЕФ МОЙСЕЙОВИЧ – доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

НІКОЛЬЧЕНКО ТАМАРА МАРКІВНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Маріупольського державного університету.

ОНІЩЕНКО ІРИНА ГРИГОРІВНА – доктор політичних наук, професор кафедри міжнародної економіки Національного університету харчових технологій

ОРЕХОВА СВІТЛАНА ЄВГЕНІВНА - кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету .

РЯБУХА ЮРІЙ ВАЛЕРІЙОВИЧ – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету.

САБАДАШ ЮЛІЯ СЕРГІВНА – доктор культурології, професор, завідувач кафедри італійської мови, літератури та культури Маріупольського державного університету кафедри

СОЛОДІЛОВА ОЛЕНА ВОЛОДИМИРІВНА - кандидат філософських наук, старший викладач кафедри філософії культури та культурології Східноукраїнського національного університету імені В.Даля.

ТАНЧЕР ВІКТОР ВОЛОДИМИРОВИЧ - доктор філософських наук, професор соціології, завідувач кафедри соціології Київського національного університету культури і мистецтв.

ТЕРПАН ВІКТОРІЯ ВІКТОРІВНА – асистент кафедри педагогіки та психології Маріупольського державного університету

УСТИМЕНКО ЛЕСЯ МИКОЛАЇВНА - кандидат пед. наук, доцент кафедри

міжнародного туризму Київського національного університету культури і мистецтв

ХОЛОДИНСКАЯ СВІТЛАНА МИКОЛАЇВНА – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософських наук Приазовського державного технічного університету.

ХОМ ЯКОВА ОЛЬГА ВОЛОДИМИРІВНА - викладач кафедри мовної підготовки, психології й педагогіки Національної академії міського господарства (Харків)

ЧЕРЕПАНОВА ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА – кандидат соціологічних наук, доцент кафедри соціології та соціальної роботи Приазовського державного технічного університету

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ НАУКОВИХ СТАТЕЙ
ДЛЯ ПУБЛІКАЦІЇ В ЗБІРНИКУ НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

1. Редакція приймає до друку статті виключно за умови їх відповідності вимогам ДСТУ 7152:2010 до структури наукової статті. Наукові статті повинні містити такі необхідні елементи:

- *постановка проблеми* у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

- *аналіз останніх досліджень і публікацій*, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

- *виклад основного матеріалу* дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

- *висновок* з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

2. *Публікація починається* з класифікаційного індексу УДК, який розміщується окремим рядком, ліворуч перед ПІБ автора (авторів). Текст публікації повинен відповідати структурній схемі:

- ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) у називному відмінку;

- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами;

- анотація мовою тексту публікації (курсив) згідно з ДСТУ ГОСТ 7.9-2009;

- перелік ключових слів з підзаголовком Ключові слова: (курсив);

- основний текст статті;

- список використаної літератури, оформлений згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1:2006;

- дата надходження до редакції арабськими цифрами, після бібліографічного списку, ліворуч;

- після тексту статті ліворуч ініціали та прізвище автора (авторів) англійською мовою;

- назва публікації по центру сторінки великими напівжирними літерами англійською мовою;

- резюме англійською мовою (курсив).

Для публікацій іншими мовами резюме українською обов'язкове.

3. *Вимоги до оформлення тексту:*

- матеріали подаються у друкованому вигляді (папір формату А4) та на електронному носії (компакт-диск, e-mail) в форматі Microsoft World 97-2003. Обсяг – від 6 до 12 сторінок, включаючи рисунки, таблиці, список використаної літератури. Основний текст статті – шрифт Times New Roman, кегель 12, інтервал – 1, поля дзеркальні: верхній – 25 мм, нижній – 25 мм, зсередини – 25 мм, ззовні – 25 мм., абзацний відступ – 10 мм;

- *перелік літературних джерел* розташовується за алфавітом або в порядку їх використання після тексту статті з підзаголовком *Список використаної літератури* і виконується мовою оригіналу. Джерела в переліку посилань нумеруються вручну, без використання функції меню Word «Формат – Список – Нумерований»;

- *щодо символів*. В тексті необхідно використовувати лише лапки такого зразку: «», дефіс – це коротке тире «-». Не потрібно ставити зайві пробіли, особливо перед квадратними чи круглими скобками, а також в них. Для запобігання потрібно використовувати функцію «Недруковані знаки»;

- *посилання на літературу* в тексті подаються за таким зразком: [7, с. 123], де 7 – номер джерела за списком, 123 – сторінка. Посилання на декілька джерел одночасно

подаються таким чином: [1; 4; 8] або [2, с. 32; 9, с. 48; 11, с. 257]. Посилання на архівні джерела – [15, арк. 258, 231 зв.];

- згадані в тексті науковці, дослідники називаються за абеткою – М. Тард, Е. Фромм, К. Юнг, К. Ясперс та інші. На початку зазначається ім'я, а потім прізвище вченого. Необхідно виокремлювати зарубіжних та вітчизняних дослідників.

4. Супровідні матеріали:

- стаття обов'язково супроводжується *авторською довідкою* із зазначенням прізвища, ім'я, по батькові (повністю); наукового ступеня, звання, посади, місця роботи; поштового індексу, домашньої адреси і телефонів, адреси електронної пошти.

- статті, автори яких не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією доктора наук за фахом публікації або витягом із протоколу засідання кафедри (відділу) про рекомендацію статті до друку. Рецензія або витяг з протоколу подається у сканованому вигляді електронною поштою.

5. Редакція залишає за собою право на рецензування, редагування, скорочення і відхилення статей. За достовірність фактів, статистичних даних та іншої інформації відповідальність несе автор. Редколегія може не поділяти світоглядних переконань авторів.

Зразок оформлення статті:

УДК 371.13(495)

Н. О. Постригач

ОСНОВНІ ДОСЯГНЕННЯ ГРЕЦЬКОЇ СИСТЕМИ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОСВІТНЬОЇ ПОЛІТИКИ

Процес реформування педагогічної освіти відбувається у європейських країнах різними темпами, має суттєві специфічні особливості. Однак, розробка єдиних стандартів якості педагогічної освіти, професійного розвитку та педагогічної діяльності є запорукою того, що система педагогічної освіти Греції рухається у напрямі все більшої відповідності діяльності вчителя актуальним потребам освітньої політики інших національних держав та Європейського регіону в цілому.

Ключові слова:

Текст статті

Список використаної літератури

1.

.....

2.

.....

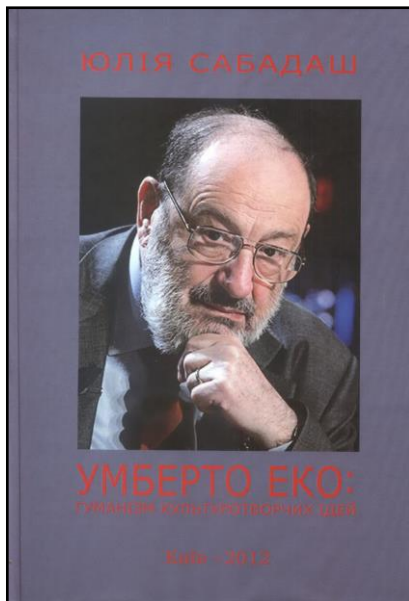
Дата надходження до редакції

N. Postrygach

MAIN ACHIEVEMENTS OF THE GREEK SYSTEM OF PEDAGOGICAL EDUCATION IN THE CONTEXT OF MODERN EUROPEAN EDUCATIONAL POLICY

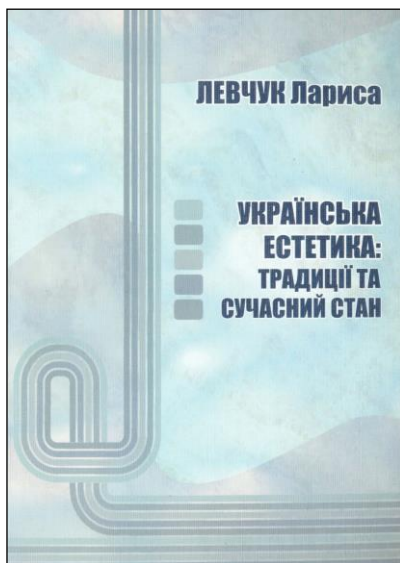
In the article the main achievements of Greek system of pedagogical education in the context of modern European educational policy are analyzed. The author underlines, that educational policy will be effective if it practices in schools every day and corresponds to the long-term requirements of its national educational system.

Книжкова полиця



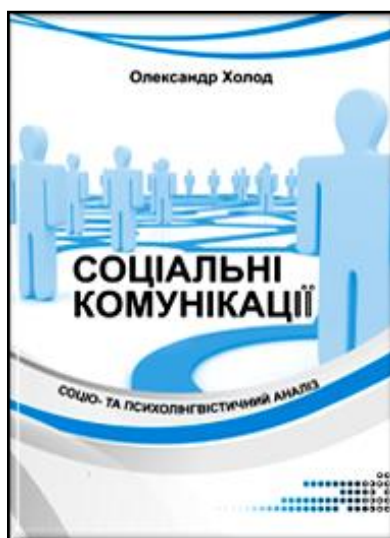
Сабадаш Ю.С. Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей / Ю.С. Сабадаш. – К. : НАКККІМ, 2012. – 156 с. – ISBN 978-966-452-106-9

У монографії аналізується творчий шлях Умберто Еко - яскравого представника сучасної італійської культури. Поєднавши літературну творчість з теоретичною діяльністю у сфері філософії, культурології, естетики та етики, У.Еко продовжив кращі традиції європейського гуманістичного світоставлення. Для фахівців в галузі історії та теорії культури, естетики; викладачів, аспірантів та студентів, а також для тих, хто цікавиться сучасними культуротворчими процесами та італійською культурою.



Левчук Л. Українська естетика: традиції та сучасний стан : моногр. / Л. Левчук. – К. : Маклаут, 2011. – 340с. – ISBN 978-966-22-00-16-4

Монографія відтворює логіку розвитку української естетики від періоду становлення перших естетичних уявлень до початку ХХІ століття. Поєднуючи традиції та сучасний стан естетики, автор розглядає її як потужний чинник національного культуротворення. Для викладачів, науковців, аспірантів, студентів та всіх, хто цікавиться українською гуманістикою.



Холод О.М. Соціальні комунікації: соціо- і психолінгвістичний аналіз: навч. посіб. – 2-ге вид., доп. і перероб. – Львів: ПАІС, 2011. – 288 с. – ISBN 978-966-1585-67-5

Навчальний посібник присвячено аналізу соціальних комунікацій. Автор пропонує теоретичне обґрунтування положень цієї наукової галузі, розповідає про практичне застосування теоретичних методологічних положень. Для студентів, науковців-викладачів, які здійснюють дослідження в таких дисциплінах як соціологія, політологія, філологія, психологія.

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Маріупольський державний університет

ВІСНИК
МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

СЕРІЯ: ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, СОЦІОЛОГІЯ
ВИПУСК 4

Головний редактор чл.-кор. НАПН України, д.політ.наук., проф. К. В. Балабанов

Редакційна колегія серії:

Відповідальний редактор – д.культурології, проф. Ю. С. Сабадаш
Заступник відповідального редактора – к.мист., доц. Г. І. Батичко
Відповідальний секретар – к.і.н., доц. Ю. В. Рябуха

Засновник Маріупольський державний університет
87500, м.Маріуполь, пр.Будівельників 129а
тел.: (0629)52-99-46, e-mail: mggu_kafedra_kid@mail.ru

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
(Серія КВ № 17804-6654Р від 24.05.2011)
Тираж 100 примірників. Замовлення №432.2

Видавець МФ ТОВ «Друкарня "Новий світ"»
87510, м.Маріуполь, вул.Красномаякська, 2; тел.: (0629)41-35-13
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта видавничої справи
ДК №1792 від 20.05.2004

Друкується в авторській редакції з оригінал-макетів авторів
Редакція не несе відповідальності за авторський стиль статей