**ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника»**

**філософський факультет**

**кафедра філософії, соціології і релігієзнавства**

**ХРЕСТОМАТІЯ З КУРСУ «КУЛЬТУРОЛОГІЯ»**

**для студентів філософського факультету спеціальності «ПСИХОЛОГІЯ»**

*Укладач: канд. філософ. наук, доцент Білоус С. І.*

**Івано-Франківськ, 2019**

**Список джерел (наукових публікацій) для опрацювання з культурології *:***

1. Культурний простір та особливості його відтворення в умовах глобалізації / Судакова Валентина Миколаївна// Культурологічна думка. 2018. №13. – С. 184 – 191.
2. Культурологічний аспект становлення національної вищої освіти європейського зразка/ Дульська Оксана Володимирівна// Культурологічна думка. 2018. №13. – С. 108 – 113.
3. Розвиток освіти у братських школах України XVI – XVII ст. в контексті західноєвропейського відродження / Антонюк Галина. // Педагогіка і психологія професійної освіти № 4. – 2012. // <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/23899/1/25-198-206.pdf>
4. Львівський імпресіоніст – Іван Труш // Свередюк Роман // Офіційний сайт, блог та архів: інтернет ресурс // <https://sverediuk.com.ua/lvivskiy-impresionist-ivan-trush/>
5. Данюк Іван. Михайло Грушевський про національне самопізнання та національне відродження // Етнічна історія народів Європи // С. 57 – 60.
6. Середа Оксана. Митрополит Андрей Шептицький — покровитель українського мистецтва: штрихи до портрета // [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/lnnbyivs\_2015\_7\_8.pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\lnnbyivs_2015_7_8.pdf)
7. Шостя В. К. «Ренесансовий талант» **//** [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Upakovka\_2013\_4\_20.pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\Upakovka_2013_4_20.pdf).
8. «Психологізм соціальних новел Василя Стефаника». Михайло Зубрицький //<http://dspu.edu.ua/filol_gum/wp-content/uploads/2016/04/2013_15.pdf>.
9. Український художник Микола Пимоненко // Свередюк Роман // Офіційний сайт, блог та архів: інтернет ресурс // <https://sverediuk.com.ua/ukrayinskiy-hudozhnik-mikola-pimonenko/>.
10. Іван Франко про роль інтелігенції у вихованні української молоді / Роман Вишнівський // Молодь і ринок №5 (112), 2014 С. 40-44 / [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Mir\_2014\_5\_10.pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\Mir_2014_5_10.pdf)
11. Практика виховання дітей в сім’ї Лесі Українки / В.Л. Федяєва // <http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_37/4.pdf>.
12. «Українська ментальність в мовній свідомості Ліни Костенко»: Буц Н. В.
13. Клименюк Н.В. Відношення до старості в різних культурних традиціях: історичний аспект// [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Npchduped\_2010\_123\_110\_11%20(1).pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\Npchduped_2010_123_110_11%20(1).pdf)
14. Медведєва І.В. Концепції культури в міжнародному бізнесі. // <http://global-national.in.ua/archive/16-2017/13.pdf>.
15. «Психологічна культура особистості як актуальний виклик сьогодення» / Тетяна Тарасова /[file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/sfr\_2013\_4\_33.pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\sfr_2013_4_33.pdf).
16. Реаліті-шоу: всередині зображення/ Грабарчук Ольга Миколаївна// Культурологічна думка. 2018. №14. с. – 87 – 92.
17. Національна самосвідомість у контексті мультикультурних практик в Україні / Єрескова Тетяна Володимирівна та ін..// Культурологічна думка. 2018. №14. С- 60-66.
18. Європейський досвід використання грантових механізмів підтримки культури у світлі інституційних реформ галузі культури в Україні **/** Гончаренко Надія Кузьмівна// Культурологічна думка. 2018. №14. С. 131 – 138.
19. Нематеріальна культурна спадщина як поле міждисциплінарної взаємодії. Міжнародний огляд / Дем’ян Валентина Володимирівна// Культурологічна думка. 2018. №14. – 161 – 168.
20. Культурний дитячий феномен громадянина-споживача у дитячих медіа-ресурсах/ Гаєвська Тетяна Іллівна// Культурологічна думка. 2018. №13. – С. 85 – 94.

**ЗМІСТ**

1. **КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ / СУДАКОВА ВАЛЕНТИНА МИКОЛАЇВНА// КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДУМКА. 2018. №13. – С. 184 – 191.**

Анотація. У статті представлені результати теоретичного дослідження, спрямованого на визначення умов і тенденцій розвитку взаємодій між індивідуальними та колективними суб’єктами суспільного життя в сучасному культурному просторі, а також на аналіз ціннісних детермінант відтворення його простору в умовах глобалізації. Автором аргументуються висновки щодо безпосереднього впливу культурної глобалізації на процеси формування в сучасних полікультурних суспільствах нових проявів соціальної напруженості; також розглядаються проблеми концептуалізації понять культурного простору та простору культури, ідентифікації їх базових онтологічних ознак і, відповідно, простір культури визначається як сукупність культурно легітимізованих цінностей ненасильницького, мультикультурного співіснування.

У статті аналізується криза культурних детермінант зростання глобальної конкуренції, що посилює і специфікує нові прояви соціальної напруженості та актуалізує пошук умов і засобів підтримки соціальної солідарності. Автор доводить, що в останні десятиліття, на відміну від класичного розуміння солідарності, яке загалом пояснює колективістську сутність будь-якого суспільства, сформувались і поширюються концептуальні погляди стосовно двох нових типів солідарності: “неоліберального” та “інноваційного”. У статті здійснена ідентифікація специфічних онтологічних ознак кожного типу та дано обґрунтування їх інтегративного потенціалу в контексті посилення практичної значущості творчої діяльності індивідуальних та колективних соціальних суб’єктів, що реально сприяє збагаченню наявних культур та створенню унікальних технічних, технологічних, мистецьких та духовних “продуктів”. Ці два нові типи солідарності певним чином конституюють нові стимули модернізації двох моделей політики мультикультуралізму: 1) ліберальної та 2) прагматичної. Науковий пошук відповідей на питання можливості реальної модернізації вказаних “моделей” актуалізує потребу цілеспрямованого створення певних умов, форм та засобів більш-менш безпечного об’єднання носіїв різних культурних традицій і цінностей, їх ненасильницької інтеграції в “культурний простір” сучасних суспільств як держав-націй з метою стабільного відтворення миролюбних форм спілкування, комунікацій та взаємодій на засадах гуманізму та антропологічної єдності. Підкреслено, що не лише політичні, економічні, правові чинники, але й презентаційні, медійні, художньо-мистецькі, етизовані та естетизовані форми й стилі мислення та поведінки людей відіграють важливу інтеграційну роль та ефективно впливають на процеси соціальної консолідації та гуманізації суспільного життя.

Ключові слова: глобалізація, культурна глобалізація, культурний простір, міжкультурна комунікація, полікультурне суспільство, соціальна напруженість, соціальна солідарність, типи солідарності, мультикультуралізм, моделі мультикультуралізму.

Постановка проблеми. Відомо, що інтенсифікація глобалізаційних процесів породжує нові різноманітні форми комунікацій у просторі міжнаціональних, міжкультурних, міждержавних відносин. Новітні інноваційні інформаційно-технологічні зміни також є важливими чинниками, які змінюють традиційні моделі комунікацій між індивідуальними та колективними суб’єктами суспільного життя. Посилення глобальної конкуренції та соціального впливу транснаціональних інституцій спричинюють появу йпоширення різноманітних міжкультурних конфліктів. Ці конфлікти стимулюють розвиток нових форм соціального насиллята соціальної напруженості в сучасних полікультурних суспільствах. Виникають ризики непередбачених соціальних наслідків індивідуальної та колективної діяльності, дослідження яких, на думку багатьох відомих учених, обумовлює необхідність розробки інноваційних концептуальних підходів до подальшого наукового вивчення тенденцій відтворення глобального культурного простору та до дослідження його інтегративного потенціалу. Специфіку даного простору зараз важливо розуміти не лише в концептуальних координатах його усталеного розуміння як глобального символічного універсуму, який традиційно позначається поняттям “світова культура”. Новітній “просторовий поворот” (spatialturn) інноваційних культурологічних досліджень, як справедливо зазначає А. Асман, слід пов’язувати з їх пізнавальною орієнтацією на вивчення функціональної ролі міжкультурних взаємодій та комунікацій, інтегральну сукупність яких і можна назвати глобальним культурним простором [1, 139–140]. Вочевидь, що ці дослідження також повинні бути певним чином змістовно пов’язані з концептуальною аргументацією практичної необхідності утвердження та пропагування соціокультурних цінностей виразної гуманітарної спрямованості, без яких неможливе цивілізоване співіснування сучасних суспільств як соціальних систем різного типу. Такими цінностями, на думку відомих західних культурологів [2; 3; 4], є цінності соціальної солідарності, толерантності, збереження культурної спадщини та культурного багатоманіття, а також цінності мирного ненасильницького співіснування, які підтримуються конвенціональними нормами чинної системи міжнародного права та конструктивними формами міжкультурних комунікацій. Мета цієї статті з урахуванням змісту представленої позиції полягає у визначенні наукових засад концептуального підходу до вивчення тенденцій формування та розвитку культурного простору взаємодій та комунікацій між індивідуальними й колективними суб’єктами суспільного життя та специфіки ціннісних детермінант його відтворення в умовах глобалізації.

Виклад основного матеріалу. Насамперед слід зазначити, що в останні десятиліття наукові інтереси багатьох культурологів, соціологів та інших вчених-суспільствознавців безпосередньо пов’язуються з дослідженням проблематики прагматичної ефективності новітніх програм політики мультикультуралізму та визначенням інтегративного потенціалу міжкультурних взаємодій у сучасних умовах посилення процесу культурної глобалізації. Наочним проявом таких наукових інтересів стало активне введення у науковий обіг і широке використання таких понять, як “полікультурність”, “мультикультуралізм”, “культурна єдність”, “солідарність”, “культурний діалог”, “культурний обмін” та ін. Змістовні характеристики цих понять мають і певний естетичний вимір, оскільки ці характеристики специфічним чином відображують глобальний універсалізм мистецьких практик як конструктивного елемента онтологічної основи глобальної соціокультурної єдності людства. Основною категорією культурології як соціогуманітарної науки є категорія “культура”. Ця категорія, як відомо, є надмірно широкою за своїм концептуальним обсягом науковою абстракцією. Саме тому вченими-суспільствознавцями постійно вводяться у науковий обіг поняття з більш конкретним концептуальним змістом. Сама необхідність такої наукової роботи, на думку Г. Бехмана, є наслідком усвідомлення важливості дослідження специфіки якісно нових культурних форм життя людей, обумовлених глобальним суспільним розвитком та науково-технічним прогресом [4, 112–117]. Так, наприклад, в останні роки все активніше використовуються поняття “культурний простір” та “простір культури”. У переважній більшості випадків ці поняття використовуються вченими як синоніми, однак зараз їхній зміст, враховуючи реалії глобалізованого соціокультурного простору міжкультурних взаємодій і комунікацій, потребує певного аналітичного розрізнення та смислової корекції. Вочевидь, будь-яке соціокультурне середовище можна назвати “простором”, якщо воно існує як цілісна, структурована і стабільно відтворювана реальність взаємодій індивідуальних та колективних суб’єктів культуротворення. У структурному вимірі культурний простірформуєтьсяй відтворюється через глобалізовані взаємодії й комунікації різних груп і спільнот, які розрізняються за ознаками мови, віри, традицій, цінностей. Своєрідність культурних ознак у таких групах відображається в поняттях “молодіжна культура”, “професійна культура”, “масова культура”, “релігійна культура”, “культура побуту”, “культура дозвілля”, “фізична культура” тощо. На наш погляд, поняття “культурний простір” дозволяє більш детально з’ясувати перспективи розвитку процесу культурної глобалізації як наслідку посилення міжкультурних взаємодій, інтернаціоналізації та інтеграції культурного життя окремих країн великих регіонів (Європи, Америки, Азії та ін.). Поняття “простір культури”, на наш погляд, є пізнавальним інструментом відображення специфічних реалій функціонування та розвитку культури як процесу й результату суперечливого співіснування різноманітних культурних об’єднань, спільнот у межах законодавчо визначеної території окремого суспільства як нації-держави. Саме тому необхідно постійно враховувати, що, незважаючи на наступ глобалізованих практик, держави мають кордони й не тільки територіальні, але й ментальні, культурні. У кращому випадку культурна політика держави націлена на встановлення більш-менш комфортних умов для розвитку культури всіх або майже всіх етнічних, расових та національних спільнот, культурні “досягнення” (традиційні або модернізовані) яких конкретизуються в понятті “національний простір культури”. Український культуролог О. Гриценко пропонує аналізувати національний простір культури як систему, складовими елементами якої є творці культурно-мистецьких цінностей, виробники культурно-мистецьких товарів і послуг, канали та мережі культурної комунікації, споживачі культурного продукту та інституції регулювання культурних практик [5, 18]. Не можна заперечувати те, що новітні тенденції економічної, політичної та культурної глобалізації мають різну соціальну спрямованість і виразно відрізняються поліфункціональністю чинників глобальної трансформаційної динаміки. Саме тому сучасні суспільства як соціальні системи аграрного, індустріального та постіндустріального типу загалом є суспільствами полікультурними, з виразною багатоманітністю форм взаємодій та комунікацій між носіями різних культур, що породжує специфічні труднощі організації суспільного життя та драматичні соціокультурні наслідки. Серед таких драматичних наслідків, на наш погляд, є наявна криза культурних детермінант політико-правової бази організації системи сучасних міжнародних відносин [6]. У даному зв’язку важливо вказати на, по суті, фактичну руйнацію усталених традиційних практик укладання міжнародних угод, конвенцій та договорів на принципах “братерства”, “дружби”, “гарантій безпеки” та “територіальної цілісності”, “взаємодопомоги”. Десятиліття тому назад не можна було навіть уявити, що в умовах і нині чинного договору між Україною й Росією про “дружбу і співробітництво” стане можливою анексія Криму та агресія на Донбасі.

Однак дана ситуація не є якимось унікальним випадком. Зазначимо, що посилення глобальної конкуренції в більшості випадків стимулює укладання різноманітних так званих “партнерських угод ”кон’юнктурного та ситуативного характеру, які в умовах посилення глобальних нерівностей не є надійними гарантіями підтримки державного суверенітету різних країн глобалізованого світу [6, 283– 285]. На дану обставину також звертають увагу у своїх монографіях М. Михальченко та Ю. Савельєв [7; 8]. Тому не буде перебільшенням заявити, що систему фундаментальних детермінант процесу організації міжнародних відносин найбільш адекватно характеризує феномен соціальної напруженості. Варто відзначити, що активне залучення в науковий дискурс поняття “соціальна напруженість” загалом обмовлене потребою більш конкретного й точного розуміння специфіки організаційних засад сучасного світового порядку, оскільки відносини між різними суспільствами й державами не можуть визначатися лише дихотоміями “ворожнеча — дружба”, “війна — мир”. Породжені глобалізацією багатомірні взаємини потребують нової, більш поміркованої, лексики в дусі так знаної “політкоректності”. Не випадково йучені, і політики почали використовувати термін “соціальна напруженість”, як наукову абстракцію, що дозволяє більш точно виявити йвизначитихарактернісуперечливіреалії міжкультурних та міждержавних відносин. Вочевидь, що зараз далеко не всі державні або суспільні спільноти ворогують, але майже всі вони переживають, обумовлені існуючою глобальною конкуренцією, певні ситуації посилення чи послаблення соціальної напруженості. Основні характеристики поняття “соціальна напруженість”, як вже відзначалося нами [9], загалом відображають певну систему специфічних суперечностей новітніх мультикультурних практик. Такі суперечності доцільно розглядати як типові причинні онтологічні джерела актуалізації: 1) насилля, 2) соціальної ексклюзії, 3) соціальної нерівності, 4) протестної поведінки, 5) конфліктних взаємодій, 6) глобальних та локальних ризикових ситуацій з непередбачуваними соціокультурними наслідками деструктивного характеру [9, 83–84]. Зазначимо також, що авторитетні західні вчені у своїх працях [10; 11; 12; 13] запропонували нові перспективні дослідницькі стратегії наукової розробки теми соціальної напруженості в контексті певних інноваційних ідей.

У даному зв’язку, вочевидь, доцільно звернути увагу на зміст трьох таких важливих ідей: • По-перше, це ідея гносеологічного розвитку сучасних суспільних наук “поза суспільствами” (Дж. Уррі [10], У. Бек [11]). Концептуальний вираз цієї ідеї полягає в аргументації дослідницької позиції, згідно з якою всі сучасні суспільства як націїдержави під впливом глобалізації втрачають свою “органічну” природу, а також ознаки функціональної автономності та самодостатності. Саме тому соціологічний аналіз, який обмежується вивченням окремих суспільств, є архаїчним. Легко зрозуміти, що відповідно до цієї позиції соціальна напруженість є атрибутивним наслідком сучасного процесу глобалізації та “нових мобільностей”. • По-друге, це ідея “реорганізації соціального” (Б. Латур [12]). Ця ідея відображає необхідність радикального переосмислення онтологічних особливостей соціальності в умовах інтенсивного розвитку соціальних мереж, які формують нові інтерактивні моделі соціальних взаємодій та міжкультурних комунікацій. У зв’язку з цим також важливо враховувати той факт, що процеси віртуалізації суспільного життя позитивно стимулюють потенціал агентності індивідуальних та колективних соціальних суб’єктів та розширюють можливості їх участі, інклюзії (включення) внаявні системи глобальних, регіональних та локальних соціальних практик. Проте таке включення часто носить симулятивний характер і реально перетворюється на форми соціального відчуження та соціального відторгнення. Так бажання й дії мігранта чи біженця, які спрямовані на досягнення мети, стати членом розвинутого суспільства у більшості випадків реально натикаються на механізми соціального відторгнення (ексклюзії) як функціональну систему економічних, політико-правових та соціокультурних обмежень.

Суперечлива комбінація цих бажань і дій та функціональних механізмів соціальної ізоляції, як ми вважаємо, є важливим джерелом соціальної напруженості. З погляду такого концептуального розуміння соціальна напруженість є онтологічним проявом суперечностей між інклюзивним та ексклюзивним типами ідентичності індивідуальних та колективних соціальних суб’єктів. • По-третє, важливо також указати на концептуальну значущість ідеї радикального посилення тенденції індивідуалізації суспільного життя. Концепція “індивідуалізованого суспільства”, яка запропонована З. Бауманом, є виразним відображенням основних характеристик цієї ідеї [13, 2–14]. Ця концепція виразно спрямовує науковий пошук: 1) на вивчення домінуючого впливу персоніфікованих (індивідуалізованих) соціальних практик на процеси організації соціального порядку сучасних суспільств; 2) на дослідження процесу становлення меритократичного профілю соціальної структури як результату індивідуального вибору, який обумовлюється процесом накопичення людиною культурного капіталу та його практичного використання як певних “життєвих значень” (life-meanings). Важливо взяти до уваги, що зростання впливу персоніфікованих соціальних практик фактично призводить до радикальних змін та руйнації наявних традиційних форм соціальної інтеграції, що обу мовлено процесами формування нових індивідуальних каналів соціальної мобільності. Вочевидь, що певна система подібних радикальних змін та руйнацій також є специфічним джерелом соціальної напруженості, яка може спричинювати появу різних форм соціальних конфліктів та протестної поведінки,тобто соціальна напруженість є специфічним наслідком радикального посилення тенденції індивідуалізації суспільного життя.

Таким чином, важливо враховувати, що сучасний глобалізований простір культури відтворюється через актуалізацію певних форм соціальної напруженості. Саме тому нинішній процес культурної глобалізації не є процесом глобальної культурної єдності людства. Звідси й саме поняття “культурна глобалізація” є пізнавальним засобом ідентифікації певних просторових ареалів за ступенем поширення культурної дифузії, яка драматично поглиблюється внаслідок: 1) радикальної інтернаціоналізації способів та стилів життя людей, 2) розвитку міжнародних інституціональних систем виробництва, ринку праці, фінансового ринку, торгівлі, масової комунікації та ЗМІ, охорони здоров’я, правового захисту гуманітарної допомоги, освіти, туризму. Слід указати, що в соціології, соціальній філософії, культурології в останні роки поняття “глобальна культурна єдність” доволі часто використовується, як специфічний концептуальний аналог категорії “соціальна солідарність”. Вона, дійсно, відображає реалії певної соціальної єдності окремих осіб та соціальних груп як інтегрального результату їх культури мирного співіснування на базі спільних для них потреб, інтересів, ідеалів і цінностей. Зазначимо, що різноманітні аналітичні описи соціальної солідарності різних спільнот у сучасних полікультурних суспільствах найчастіше здійснюються на основі широкого використання принципів ліберальної ідеології, яка загалом націлює на розуміння солідарності як фундаментальної соціальної цінності та бажаної мети соціального прогресу.

Тому в різних демократичних політичних програмах організації мирного та ненасильницького суспільного устрою поняття солідарності часто використовується для підкреслення загальної інтегративної основи суспільного життя. У сучасних наукових дослідженнях пропонуються різні визначення терміну “солідарність”. Так Гр. Кроу у своїх працях [14; 15] аналізує різні семантичні значення цього терміна, які історично формувались у відповідності до певних наукових або ідеологічних преференцій учених. Він підкреслює, що О. Конт та його послідовник Е. Дюркгейм уважали, що солідарність — це “природний” стан суспільства, який є необхідним результатом поділу суспільної праці і є об’єктивно мотивованим типом зв’язку між працівниками, що усвідомлюють необхідність обміну продуктами своєї праці. Основоположники марксизму тлумачили “солідарність” як єдність певної соціальної спільноти, що виникає на основі об’єктивно наявного інтересу й стає мобілізаційною силою колективних дій. Маркс, зокрема. використовував поняття “солідарність” для визначення стану колективної єдності, єдності пролетаріату. У сучасних теоріях раціонального вибору поняття “солідарність” відображає важливі властивості феномену групової свідомості та групової дії, заснованої на ототожненні індивідів з “власною” групою/спільнотою, наслідком чого є свідоме делегування людьми частини своїх прав у обмін на колективний захист своїх інтересів [14, 4–29; 15, 52]. Вочевидь, що в суспільній свідомості солідарність має морально позитивне значення як ознака взаєморозуміння між членами суспільства, як чинник забезпечення мирного співіснування і як індикатор загальної потреби людей жити разом. Ми згодні з O. Вайдгріном, який досліджує солідарність як специфічну стратегію соціального обміну. На його думку, солідарність у її основних онтологічних вимірах має певні прояви: “по-перше, у відчутті людиною взаємозв’язку з іншими членами групи, характеризується відчуттям “ми”, почуттям єдності; по-друге, солідарність — це й результат згоди людей на певні спільні дії для реалізації власних інтересів” [16, 775].

Загалом, солідарність — це єдність переконань та дій, взаємодопомоги та підтримки членів соціальної групи на основі спільних інтересів та необхідності досягнення загальних цілей групи; це колективна відповідальність, а також активна симпатія й підтримка будь-яких суспільно значущих дій та думок. Беручи до уваги аналізовані концептуальні позиції, ми хотіли б підкреслити, що в умовах новітньої хвилі глобалізації в сучасних полікультурних суспільствах формуються і утверджуються два нові типи солідарності. Ми вважаємо, що в останні десятиліття сформувався й поширюється, по-перше, “неоліберальний тип солідарності”, який у його онтологічних проявах є специфічною формою соціальної інтеграції через специфічну боротьбу людей за пріоритетне утвердження певних культурних цінностей та ідеалів, боротьбу за приналежність до більш “високої”, більш “якісної” культури. Інший — “інноваційний тип солідарності” базується на позитивному ефекті збереження культурної багатоманітності та збагачення наявних культур шляхом інноваційної та творчої діяльності суб’єктів, які створюють унікальні технічні, технологічні, мистецькі та духовні продукти. Ці нові два типи солідарності певним чином створюють стимули модернізації двох моделей політики мультикультуралізму: 1) ліберальної та 2) прагматичної.

Науковий пошук відповідей на питання можливості реальної модернізації вказаних “моделей” актуалізує потребу цілеспрямованого створення певних умов, форм та засобів більш-менш безпечного об’єднання носіїв різних культурних традицій і цінностей, їх ненасильницької інтеграції в “культурний простір” суспільств як держав-націй з метою стабільного відтворення миролюбних форм спілкування, комунікацій та взаємодій на засадах гуманізму та антропологічної єдності [17, 188–189]. Проте слід указати, що наукове використання терміна “єдність” у дослідженнях політики мультикультуралізму викликає певні сумніви. За розуміння суттєвого теоретичного, ідеологічного й онтологічного значення цього терміна вважаємо необхідним звернути увагу на його суперечливий зміст.

По-перше, слід указати, що поняття “єдність” у суто епістемологічному вимірі не має статусу наукової категорії. Це певна метафора, яка специфічним чином відображає буденне розуміння сумісності, поєднання, сполучення; таке розуміння не може задовольнити науковців, тому що не дозволяє відповісти на декілька питань, які є важливими у контексті нашого дослідження. Стисло перелічимо такі: Чи реально існує “єдність” як певна онтологічна соціокультурна система? Чи це — певний стан цієї системи, чи тільки можливість існування такого стану? Єдність — це однаковість, гомогенність чи специфічне поєднання різнорідного? Це — мета культурного розвитку суспільства чи норма культурного життя? Якими є умови збереження єдності, і як її можливо модернізувати? Які культурні суб’єкти здатні забезпечити і підтримувати єдність, та, загалом, єдність — це позитивна чи негативна ознака культурної системи? У даному зв’язку доцільно нагадати, що “морально-політична єдність радянського народу” декларувалась і насаджувалась усіма інститутами радянської влади як безумовне благо, однак реальним благом вона не була, більш того, — була засобом формування одномірної людини та тоталітарного суспільства [17, 184].

По-друге, слід враховувати, що стан, структура, інші системні ознаки соціокультурного простору в різних країнах суттєво різняться. Наприклад, соціокультурний простір сучасного українського суспільства є доволі складним для вивчення об’єктом. Безумовно, це — простір суперечливого протистояння конфліктуючих світоглядів, культурних традицій, цінностей, ідеологічних настанов. Їх “поєднання” є майже неможливим. Тому категорія “єдності” в розумінні “умови”, або мети соціокультурного розвитку суспільної системи, потребує обережного використання, оскільки майже завжди сприймається як прояв гомогенізації. Проте життя показує, що в культурному просторі України є сфера, де панує істинна творча єдність. Це — сфера художнього життя. Митці, художники, архітектори, письменники, музиканти, представники інших творчих професій виступають суб’єктами об’єднань, згуртованість яких базується на загальних “культурних константах”, які поділяє кожна творча індивідуальність — права на художню, мистецьку креативність, індивідуальність, ексклюзивність, унікальність, незалежність у виборі моделі, матеріалу, засобів самопрезентації й самовираження тощо.

Очевидний об’єднуючий потенціал українців демонструють традиційні національні свята, обряди, ігри, звичаї, ритуали. На прикладі розвитку українського суспільства доволі виразно висвітлюються проблеми захисту культурної незалежності, культурної самобутності. Проте доводиться констатувати: зараз мовно-культурний, ціннісно-культурний, інформаційно-культурний простір України не є єдиним або цілісним; він залишається недостатньо наповненим національним культурним продуктом. Це обумовлює істотні відмінності у системах цінностей, ставленні до історії, героїв, трагедій, відмінності у сприйнятті майбутнього, культурної спадщини. Ці відмінності склалися й існують, а іноді навіть посилюються як наслідок поглиблення соціальних нерівностей між населенням окремих регіонів країни, між великими соціальними групами. Тому проблематика єдності культурного простору України є особливо актуальною в аспектах конструктивного вирішення практичних завдань формування національної ідентичності та розвинутої національної культури.

Висновки.

1. Новітні процеси глобалізації суттєво змінюють традиційні моделі комунікацій між індивідуальними та колективними суб’єктами суспільного життя, спричинюють появу й поширення різноманітних міжкультурних конфліктів та соціальної напруженості в сучасних полікультурних суспільствах. Перспективну стратегію розвитку сучасних культурологічних досліджень слід пов’язувати з розробкою інноваційних концептуальних підходів до подальшого наукового вивчення тенденцій відтворення глобального культурного простору як специфічної глобалізованої системи міжкультурних взаємодій та комунікацій.

2. В умовах глобалізації формуються та утверджуються якісно нові культурні форми життя людей та відповідні їм простори міжкультурних комунікацій. З метою дослідження полікультурного устрою сучасних суспільств доцільним є аналітичне розмежування понять “культурний простір” та “простір культури”. Поняття “культурний простір” дозволяє більш детально з’ясувати перспективи розвитку процесу культурної глобалізації як наслідку посилення міжкультурних взаємодій, інтернаціоналізації та інтеграції культурного життя окремих суспільств як держав-націй. Поняття “простір культури” є пізнавальним інструментом відображення специфічних реалій функціонування та розвитку культури як процесу й результату суперечливого співіснування різноманітних культурних об’єднань, спільнот у межах законодавчо визначеної території окремого суспільства як нації держави, тобто простір культури це ціннісна “платформа” цивілізації як сукупність легітимізованих цінностей ненасильницького співіснування.

3. Важливим наслідком процесу глобалізації є криза культурних детермінант політико-правової бази організації системи сучасних міжнародних відносин, яка проявляється в руйнації усталених традиційних практик укладання міжнародних угод, конвенцій, та договорів на принципах “братерства”, “дружби”, “гарантій безпеки” та “територіальної цілісності”, “взаємодопомоги”. Посилення глобальної конкуренції стимулює укладання різноманітних “партнерських угод”, які не є надійними гарантіями підтримки державного суверенітету різних країн глобалізованого світу. Саме систему фундаментальних детермінант процесу організації міжнародних відносин найбільш адекватно характеризує феномен соціальної напруженості.

4. В останні десятиліття сформувався й поширюється, по-перше, “неоліберальний тип солідарності”, який у його онтологічних проявах є специфічною формою соціальної інтеграції через специфічну боротьбу людей за пріоритетне утвердження певних культурних цінностей та ідеалів, боротьбу за приналежність до більш “високої”, більш “якісної” культури. Інший — “інноваційний тип солідарності” базується на позитивному ефекті збереження культурної багатоманітності та збагачення існуючих культур шляхом інноваційної та творчої діяльності суб’єктів, які створюють унікальні технічні, технологічні, мистецькі та духовні продукти.

5. Ці два, нові типи солідарності певним чином створюють стимули модернізації двох моделей політики мультикультуралізму: 1) ліберальної та 2) прагматичної. Науковий пошук відповідей на питання можливості реальної модернізації вказаних “моделей” актуалізує потребу цілеспрямованого створення певних умов, форм та засобів більш менш безпечного об’єднання носіїв різних культурних традицій і цінностей, їх ненасильницької інтеграції в “культурний простір” сучасних суспільств як держав-націй з метою стабільного відтворення миролюбних форм спілкування, комунікацій та взаємодій на засадах гуманізму та антропологічної єдності.

6. Соціокультурний простір сучасного українського суспільства — це простір, який являє собою суперечливе поєднання різнопланових світоглядних систем,ідеологічних настанов, політичних програм, різних ціннісних орієнтацій, стилів та способів життя. Однак, незважаючи на наявні суперечності культурного життя,у культурному просторі України є сфера, у якій панує істинна творча єдність. Це — сфера художнього життя. Митці, художники, архітектори, письменники, музиканти, представники інших творчих професій виступають суб’єктами об’єднань, згуртованість/солідарність яких базується на загальних “культурних константах”, які поділяє кожна творча індивідуальність — права на художню, мистецьку креативність, індивідуальність, ексклюзивність, унікальність, не залежність у виборі моделі, матеріалу, засобів самопрезентації й самовираження тощо. Очевидний об’єднавчий потенціал українського суспільства демонструють традиційні національні свята, обряди, ігри, звичаї, ритуали, тобто важливою умовою його подальшого соціокультурного розвитку виступає пошук засобів підтримки суспільної солідарності, запобігання її руйнації, коли не тільки політичні, економічні, правові чинники, але й презентаційні, медійні, художньо-мистецькі, етизовані та естетизовані форми, стилі мислення й поведінки відіграють важливу інтеграційну роль, ефективно впливають на процеси соціальної консолідації та гуманізації суспільства.

1. **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ЗРАЗКА/ ДУЛЬСЬКА ОКСАНА ВОЛОДИМИРІВНА// КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДУМКА. 2018. №13. – С. 108 – 113.**

Актуальність. обраної теми визначена євроінтеграцією України та пов’язаними з нею самоідентифікаційними процесами й збереженням культурних надбань України, у т. ч. у галузі національної вищої освіти, становлення якої самобутньо відбулося історично ще в середньовічний період, як і розбудова гуманітарної освіти Європи. Як свідчить проведений аналіз сучасної історіографії, проблема ремінісценції національної освіти за європейським стандартом не була об’єктом окремого наукового культурологічного дослідження. Проте в межах фундаментальних заявлених наукових праць з позицій педагогічного досвіту, філософського світогляду, історичної практики висвітлювалася суто з вузькопрофільного аналізу ролі й значення збереженої системи знань європейського зразка. Серед найважливіших варто згадати дослідження вітчизняних науковців, таких як канд. філос. наук, доц. М. Бобак [1], М. Дойчик [4], Г. Антонюк [9], І. Мозгова [12], М. Симчич [14], Л. Черник [16]; канд. пед. наук, доц. О. Велемець [2], О. Гапченко [3], Т. Дороніна [5], С. Кваша[10]; д-ри іст. наук, доц. Л. Посохова [13], Н. Яковенко [17]; канд. іст. наук В. Яремченко [18], З. Хижняк [15]; канд. культурології А. Мірошніченко [11] та ін. Метою статті є системний аналіз еволюції європейської вищої освіти на засадах античного екзистенціалізму, що трансформувався у стандарт національної вищої освіти європейського зразка. Виклад основного матеріалу. Сучасне реформування національної освіти за європейським зразком Болонської системи знань тісно пов’язане з ремінісценцією гуманітарно-природничих дисциплін, закладених афінською моделлю навчання. Протягом тисячоліть античний зразок вищої освіти зберіг цю традицію, трансформуючись від загальноосвітніх шкіл до вищої професійної, зберігаючи фундаментальну базу гуманітарних дисциплін, що складає й нині високий інтелект та зразок моральності всієї національної освіти. Історичні етапи трансформації античної освітньої традиції в європейську автор статті розкриває в публікаціях [6], [7], [8].

Європейський стандарт на теренах національної освіти “..впроваджувався ще за часів Київської Русі на основі грецько-візантійського варіанту освіти «вільних мистецтв»...” [18, 266], що супроводжувався й у період культурно-національного піднесення України XVI–XVII ст. Середньовічна модель освіти зберегла античну традицію, доповнивши дисциплінами теологічно-схоластичного зразка вчень Отців церкви, що впроваджувався в курс богословських наук. Історична ремінісценція античного світогляду в супроводі середньовічної схоластики з елементами наукової методології через спостереження й експеримент у епоху Відродження формує науковопізнавальне знання нового світогляду. Цей сформований стандарт європейського зразка науковості ширився на теренах України, де сформувався ареол національної освіти європейського зразка на рівні братських шкіл, колегіумів, академій, університетів, що в основі освіти зберегли європейську традицію. Про впровадження грецько-візантійського та західноєвропейського зразків освіти в національну говориться в праці С. Кваші [10], де тодішню освіту він поділив на два періоди: “домогилянський”, що характеризувався, на його думку, перевагою грецького впливу; другий — “могилянський”, де переважав західно-латинський вплив, що “проявився в запозиченні кращих зразків освітнього досвіду в організації навчальних закладів, у ставленні до світської науки і спричинив створення власних вітчизняних педагогічних систем, де впроваджувалися тогочасні наукові досягнення” [10, 10].

Луцька братська школа, на його погляд, сприяла підготовці наукових кадрів та вчителів, які були представниками української культури та еліти зі знаннями мов, таких як грецька, слов’янська, латинська, українська (руська), польська та ін.; риторики, діалектики, математики, геометрії, астрономії, музики, поетики, історії, філософії, богослов’я. Про західноукраїнський регіон європейської освіченості говориться в праці О. Велемець [2], де цей процес успішно втілився в братських школах Львова, Рогатина, Перемишля, Комарно, Галича, Дубецька, Луцька, Кам’янця-Подільського, Немирова, Кременця й інших містах. Національною особливістю братських шкіл, на думку автора, були принципи “народного самобутнього навчання та виховання, гуманізму та демократизму, що відображалось у вивченні дисциплін “…простонародна українська та церковно-слов’янська мови…” [2, 9].

Національними подвижниками прогресивного західноєвропейського впливу були Костянтин Острозький, Мелетій Смотрицький, Кирило Ставровецький, брати Стефан та Лаврентій Зизанії, Петро Могила, Іпатій Потій та інші. Найбільшою їх заслугою, на думку доцента М. Бобак, було “…критичне мислення, уміння орієнтуватися в обставинах життя, у потребах земної людини; поряд із духовним спасінням, думки про майбутнє свого народу, як суб’єкта історії, про усвідомлення ним своєї самобутності й неповторності, а отже, і про майбутнє суверенної України…” [1, 8], що відобразилося у загальній національній культурній спадщині. Консервативний грецько-візантійський зразок національної освіти й виховання утверджували Іван Вишенський, Йов Княгиницький, Йов Почаївський, Ісайя Копинський, Віталій з Дубна та ін., що зосередилися на духовному вдосконаленні й молитві, де покладалася вся надія на божественну мудрість і ласку. На цих двох течіях засновуються “ідеї громадянського гуманізму в українській духовній культурі ХVІ–ХVІІ ст.” [1, 8], що в комплексі заклали підвалини вітчизняного гуманістичного світогляду та європейського знання. Про ідеї європейського гуманізму на українському ґрунті у XVI–XVIIст. та входження національної культури в загальноєвропейський культурно- освітній процес говориться в авторефераті О. Гапченко [3]. Заявлений період вона характеризує утвердженням ранньогуманістичних ідей, поширенням “етико-філологічного або громадянського гуманізму…” з елементами “…домінування православної… духовності” [3, 8]. Виникає ідея в освіті формування гармонійної людини, що поєднує в собі яскраві індивідуальні якості, високі патріотичні почуття, громадянську свідомість, що стимулювало пробудження ідеалів громадянського служіння й патріотизму, формуванню нових типів навчальних закладів, таких як Острозька грекослов’яно-латинська, Замойська академії, Київський колегіум, протестантські й братські школи. Про національні школи, що сформувались на рубежі греко-словянської культури й латинської Європи, пише в монографії Г. Антонюк [9]. Українська освітня традиція, на думку автора, “завдячує” католицьким школам зростанням кількісті студентів-українців у університетах західної Європи, а “..латинська наука стала платформою для реформи кириличної школи, переорієнтації її на загальноєвропейські освітні зразки...” [9, 152–153]. Цей процес уперше було застосовано в Острозькій колегії, братських школах, навчальній програмі Києво-Могилянської академії (КМА). Саме з “Острогу бере початок “модернізації” політичної ідентичності мешканців Русі-України та демонтаж тогочасної руської культури” [17].

На думку професора Н. Яковенко, там сформувався “...Острозький учений осередок або гурт інтелектуалів, які сприяли фундації греко-латинослов’янської школи, або тримовного ліцею, який ще мав назву “академія”…” [17, 211]. Поява школи греко-латино-слов’янського типу була справжньою революцією в освітній православній традиції, уперше “..поєднавши на порубіжжі греко-словянського ареалу й католицької Європи візантійський “Схід” із латинським “Заходом”…” [17, 212]. Про освітнє поєднання візантійської та латинської спадщини йдеться у дослідженні І. Мозгової [12]. У праці відзначається український педагог, письменник і церковний діяч Захарія Копистенський, як такий, що у творі “Палінодія” обґрунтував концепцію “духовної традиції України з античним світом, до якої прилучалися українці як до духовно-освітніх скарбів греко-римської культури і якими пишаються католики, має, передусім грецьке, а не римське походження” [12, 13].

З. Копистенський рекомендував читати твори християнських і світських авторів античного періоду, набиратись їх мудрості, що добре слугує православ’ю, обґрунтувавши право українців на засвоєння не тільки культурних античних цінностей і результатів розвитку європейської науки подальших періодів. До складу європейського стандарту освітньої програми спільної спадщини України у складі Речі Посполитої увійшла Замойська академія. Уже на той час як вищий навчальний заклад 1594 р. за “спеціальною папською буллою… новий університет з факультетами — “…вільних мистецтв”, права, медицини та теологічним…” [17, 298], де відбувалась інтеграція теоретичного та практичного знання, що сприяло професійній орієнтації студентів. Цей факт свідчить про ремінісцентний переніс античних цінностей в епоху гуманістичнореформаторського демократичного руху європейського Відродження та національно-культурного піднесення XVI–XVII ст. Ґрунтовним фундаментом для осягнення високої національної європейської освіти відіграли колегіуми, що активно поширювалися в процесі національно-культурного піднесення України. Прикладом європейського зразка освіти всіх рівнів був Києво-Могилянський колегіум, Чернігівський, Харківський, Переяславський та ін., що яскраво засвідчило “латинський” освітній зразок української освіти. Про це свідчать дані монографії Л. Посохової [13]. На її думку, модель православного колегіуму сформувалась у ході “трансферу й адаптації форми “латинської школи” загальноєвропейського зразка, зокрема такого його різновиду як єзуїтський колегіум. …нова форма настільки прижилась, що київські вчені сприймалися як носії “латинської” вченості…” [13, 323]. Ця спорідненість, на думку автора, “…спричинила підготовчу місію до сприйняття моделі класичного університету…” [13, 326].

Таким прикладом модернізації освітньої програми з колегії в академію стала Києво-Могилянська, що, на думку З. Хижняк [15], мала виняткове значення для розвитку освіти в Україні. Вона виокремила “науково-освітню аристотелівсько-природознавчу” [16, 84] раціоналістичну лінію, що передбачала засвоєння наук, освіти, ремесел, мистецтв і виховання. А етико-антропософський, за визначенням З. Хижняк, процес знань ґрунтувався на ремінісценції “платонівсько-поетичної лінії” [16, 84], пов’язаний не так із теоретичним знанням, як із символічним та інтуїтивним особистим способом сприйняття світу, тобто з духовно-моральним етичним аспектом кожного спудея. Носії цих ідей “засуджували розкіш, славу, марнотратство, які вони вважали перешкодою для людського щастя, й шукали його у спокої, внутрішній гармонії, осягненні глибин людського серця, у спілкуванні лише з обраними людьми або ж в усамітненні [16, 86].

Про глибокі витоки духовного, а отже, гуманістичного світогляду античної філософської спадщини та християнського світогляду говориться в праці Л. Черник [16], яка наголошує на етичних і політичних аспектах аристотелівського вчення як проблемі людини і її земного життя й переосмисленні його відповідно до вимог часу. Як зауважила вчена, “…свій повний розвиток раціоналістична традиція… знайшла у Києво-Могилянській колегії: філософський курс тут започаткували з перших років заснування закладу (1632 р.), в основу якого були покладені праці коментаторів Аристотеля, насамперед ті, котрі вивчалися в західноєвропейських університетах…” [16, 11]. У складі курсу філософії першочерговим завданням було етико-філософське виховання духовного начала людини, що залишається актуальним для сучасників, а отже, виховання глибокоморальної людини, яка має нести повну відповідальність за результат її власних вчинків. Розширює роль і значення філософсько-етичної спадщини доцент М. Симчич [14]. Він зазначив, що філософський курс КМА складався з чотирьох головних частин, таких як діалектика, логіка, фізика та метафізика, заснованих на знаннях творів Аристотеля, таких як “...«Категорії», «Про тлумачення», «Перша» і «Друга» Аналітики, «Фізика», «Про небо», «Про виникнення і зникнення», «Про метеори», що формували практичні знання про природу, світ та етично-моральний порядок, зокрема праця «Про душу»…” [14, 9–10]. У складі навчального курсу КМА, за відомостями А. Мірошніченко, належне місце приділялося музичній освіті [11].

Студенти Києво-Могилянської академії, на її думку, детально вивчали трактат давньо-грецького філософа Платона “Держава”, у якому наголошувалося на особливо важливому значенні музичної освіти для людської душі, її духовного збагачення. КМА стала культурноосвітнім мистецьким центром на ціле століття, де вивчали не тільки музику, спів, поетику, риторику, малювання, основи театрального мистецтва, а й створювали перші підручники, посібники, у т.ч. з музичної підготовки; студенти та викладачі творили драми, інтермедії, вертепи, “...демонстрували свої знання в образотворчому мистецтві, музичній теорії, акторській підготовці та музичному виконавстві..” [11, 211]. Така, в основі своїй антична, система музичної освіти сприяла розвитку та становленню національної музичної школи. Про українське самобутнє відродження в усіх складових йдеться мова в дослідженні М. Дойчика [4].

За його визначенням, цей рух мав дві світоголядні позиції: новаторська, прогресивна та традиційна, що була вже поширена в тогочасних культурних колах. Новаторська форма складалася з “етикогуманістичного світогляду греко-античного світу, творів Отців церкви, середньовічних коментаторів Аристотеля” [4, 9], духовного надбання західноєвропейського гуманізму, тобто всієї історичної європейської спадщини, що сприяло секуляризації етичної думки в Україні. Українські ж гуманіститрадиціоналісти відстоювали “візантійсько-києворуську духовну традицію” [4, 10] розвитку Нового часу, заперечуючи ідейну спадщину античності, запозичення західно-європейського філософськоантропологічного досвіду стримувало науковий прогрес світоглядних парадигм часу. Висновки. Заявлена історіографія частково розкрила історичну тенденцію трансформації європейського зразка освіти: від античності до епохи Середньовіччя, Відродження, Просвітництва, на засадах яких відбувався національно-культурний рух, зберігаючи основи національної самобутності, народної та професійної педагогіки. Ремінісценція античної спадщини дала поштовх розвитку новаторської західноєвропейської інтеграції наукового світогляду, з одного боку, з іншого — зберегла консервативну традицію візантійської форми духовного розвитку. На двох основах спільної спадщини було сформовано блискучу плеяду вчених, письменників, філософів, митців, державних діячів, ієрархів. Вони склали українську еліту з ґрунтовними знаннями вітчизняної і світової літератури, історії, іноземних мов, філософії, здобутків математики, правових теорій, художнього мистецтва, що впроваджувалися в методологію як наукових досліджень, так і навчальних курсів шкіл, колегіумів, академій, університетів, що й у сучасних умовах слугують для підготовки фахівців європейського зразка.

**Антонюк Галина. РОЗВИТОК ОСВІТИ У БРАТСЬКИХ ШКОЛАХ УКРАЇНИ XVI – XVII ст. В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ // Педагогіка і психологія професійної освіти № 4. – 2012. //** <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/23899/1/25-198-206.pdf> .

Актуальність теми дослідження визначається практикою сучасних інтеграційних процесів, входженням нашої держави у загальноєвропейський контекст по лінії економіки, освіти, науки, культури. Європейський вибір нашої держави зумовлений її історичним поступом, політичними та соціальними чинниками. Україна впродовж усієї історії активно налагоджувала контакти із зовнішнім світом, із країнами Заходу і Сходу. Такі контакти були особливо активними в галузі освіти, науки, педагогічної та загальної культури. Цікавим у цьому плані є період кінця XVI – першої половини XVII ст. М. Грушевський назвав цей часовий простір “першим українським культурно-національним Відродженням”, а Д. Чижевський відніс його до “блискучих епох в історії України”.

Пропоноване дослідження є спробою прослідкувати становлення і розвиток освіти у братських школах України в період XVI – XVII ст. Освітню культуру України цього часу варто розглядати у загальноєвропейському контексті, який, перш за все, був пов’язаний із Відродженням і Реформацією [3, с. 235-239; 10, с. 3-16]. Процеси, притаманні для цих епох були специфічними для кожного народу, кожної країни. Щодо України, то специфічність рис ренесансно-гуманістичної культури в період XVI – XVII ст. полягала у: спадкоємному зв’язку з давньоруською культурною традицією; зіткненні західних і східних культурно ідеологічних і філософських тенденцій; розвитку культури українського народу в складі різнонаціонального та різно-релігійного державного утворення – Великого князівства Литовського, а згодом і Речі Посполитої, в умовах незавершеного процесу національно-духовної диференціації білоруської, української та польської народностей, що зумовило полілінгвізм письмової культури регіону і неоднозначності національно-культурної приналежності його творців; взаємодії та взаємовпливі української, білоруської, литовської та польської культур, взаємопроникненні ренесансного гуманізму і Реформації; запізнілий порівняно із Західною і Центральною Європою розвиток ренесансної культури, функціонування її в обстановці феодально-католицької експансії, контрреформації та розквітаючої культури бароко [10, с. 4-14].

У вітчизняній науковій літературі показано, що з XV ст. економічні, політичні, культурні зв’язки України з європейським світом стають усе інтенсивнішими. В Україні тоді проживала значна кількість вихідців із Західної Європи: італійців, німців, поляків, євреїв та ін. Це були як ділові люди, так і представники західноєвропейської ренесансної культури, наприклад, Філіп Буонакорсі Каллімах, Юлій Помпоній Лет, Конрад Цельтіс, Ієронім Празький, Григорій із Сянока та ін. Водночас вихідці з України починають відігравати певну роль у загальноєвропейському гуманістичному русі. Це, передусім, Юрій Котермак із Дрогобича, Павло Русин із Кросна, Станіслав-Оріховський Роксолян – діячі з чітко вираженим ренесансним світосприйманням. Дані взаємовідносини свідчать, що в період XV-XVI ст., a далі й у XVII – XVIII ст. Україна продовжувала розвиватись як інтегральна частина Європи, хоча відтінок периферійності з центром європейської цивілізації все ще був помітний у її економічному, політичному та культурному житті [3, с. 12-64; 10, с. 197-205]. Численні українсько-західноєвропейські економічні та культурні зв’язки XV – XVI ст.., XVII – XVIII ст. дають підстави стверджувати, що, починаючи з другої половини XV ст., в Україні відбувається інтенсивне запозичення, засвоєння і переробка на національному ґрунті культурних досягнень європейського Відродження.

Саме в такому історично-культурологічному контексті слід розглядати розвиток освіти і наукового знання в окреслений період в Україні, яка знаходилася на кордоні греко-слов’янського культурного простору і латинської Європи. Освіта і педагогічна думка зазначеного часового простору поєднувала в собі форми й ідеї освітньої практики національної традиції, яка базувалась на освітніх традиціях Київської Русі та на чужонаціональних, зорієнтованих на західноєвропейські здобутки.

Завданням даного дослідження є охарактеризувати в культурологічному контексті роль братських шкіл у становленні освітньої думки і школи на етнічних українських землях в епоху XIV–XVII ст.; прослідкувати, коли і як у вітчизняній педагогіці засвоювалися елементи гуманізму і реформації, притаманні західноєвропейському регіону окресленого періоду; виокремити власне національний внесок у загально-педагогічній культурі; показати, що у досліджуваний період кінця XVI – початку XVII ст. була створена українська школа, яка поєднувала в собі західноєвропейський тип навчання з вітчизняними традиціями, що слугувало фундаментом для подальшого розвитку освіти в Україні.

Осередками політичного і господарського життя в Україні на той період часу були міста. З розвитком економіки, торгівлі, ремесла відбуваються і соціальні зрушення, і, в першу чергу, зміцнюється буржуазія, яка була зацікавлена у розвитку виробництва, а отже, освіти і науки. В умовах наступу зовнішньої експансії виникає потреба у згуртуванні міського населення для захисту своїх соціальних і національних інтересів. Так виникають громадські організації – братства. До їх складу входили представники різних соціальних верств. Найстарішим і найвпливовішим в Україні було Львівське Ставропігійське братство [4, с. 29-30; 5, с. 127-172; 7, с. 39-46]. Діяльність Львівського братства була чітким виразником діяльності братського руху в Україні. Розквіт діяльності Львівського Ставропігійського братства припадає на 80-ті рр. XVI ст. [10, с. 241-243; 5, с. 15-25]. Відстоюючи інтереси українського народу, братства боролися з експансією католицизму, виступали проти національно-релігійного гноблення. Активна суспільна діяльність братств сприяла активізації в галузі освіти і культури.

Наприкінці 1585 р. була організована Львівська братська школа, яка згодом стала визначним культурно-освітнім центром України [5, с. 127- 132; 7, с. 39-45; 3, с. 235-243]. На початках ця школа була греко-слов’янським навчальним закладом, а з 1592 р. у школі було запроваджено вивчення латинської мови як необхідного елемента тогочасної освіти. Вже у Статуті першого Львівського братства відзначалося, що одним зі своїх завдань братство вважає створення школи нового типу: “да устроится школа иже нигдь же в нас да ныне обрьтается”, з вивченням слов’янської, грецької і латинської мов, предметів “семи вільних наук”, якими були граматика, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, астрономія, музика. Львівська братська школа виникла в 1585–1586 рр., її засновниками були львівські міщани, члени братства Юрій Рогатинець і Дмитро Красовський, педагоги і культурно-освітні діячі Стефан і Лаврентій Зизанії [7, с. 41; 4, с. 28-29; 5, с. 127-132]. Наприкінці XVI – на початку XVII ст. братські школи були засновані у деяких містах Галичини — Перемишлі, Городку, Комарно, а потім — у Києві, Луцьку, Кременці, Кам’янець-Подільському [4, с. 29]. За даними дослідників наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. на українських землях діяло приблизно 30 братських шкіл [4, с. 28-29].

У братських колах добре усвідомлювалося суспільне значення освіти і виховання. У 1609 р. у братській друкарні Львівського братства вийшов збірник “О воспитании чад” [5, с. 130]. Основна частина збірника містить церковнослов’янський переклад повчань “отців церкви”, насамперед Іоанна Златоустого. Виходячи з передових поглядів на значення освіти, братчики і пов’язані з ними освітні діячі намагалися зробити свою школу зразковою. Навчання у ній носило характер “українських студій” (studii Ruthenici). Разом із тим, школа мала назву греко-слов’янської, навіть після того, як у ній було запроваджене вивчення латинської мови. У королівському привілеї 1590 р. Львівську школу названо “школою для заняття вільними мистецтвами”. Вільні мистецтва – це науки “тривіуму” (граматика, риторика, діалектика) і “квадривіуму” (арифметика, геометрія, музика, астрономія), які входили до переліку предметів у середньовічній середній школі. Львівська братська школа користувалася навчальним планом, розробленим для протестантських шкіл. Згодом цей план був прийнятий єзуїтськими колегіями і Києво-Могилянською колегією. За ним гімназійні студії складалися з трьох класів граматики (інфіма, медіа, супрема або синтактика) та з класів поетики і риторики. Ці науки вивчалися також у деяких вищих школах, які до XVI–XVII ст. об’єднували два ступені навчання: середній (гімназія, колегія) та вищий (академія, університет). Лише деякі розвинені гімназії мали філософські та богословські студії. Піднявши рівень цих студій, вони могли перерости в академії (вищі школи). Так відбулося з Києво-Могилянською колегією. Засновники Львівської школи також ставили собі за мету вивчення наук вищого ступеня, зокрема філософії, але справа не була доведена до кінця.

Про новаторський характер Львівської школи свідчить “Порядок шкільний” (1596 р.), який є важливою пам’яткою української педагогічної думки [5, с. 151-154; 7, с. 43; 7, с. 156-166]. Це статут школи, який був розроблений львівським братством. Тексти статуту досліджувалися вченими Є. Мединським, Б. Мітюровим, докладно описує тексти Статуту Я. Ісаєвич. У даній статті ми користуємося текстом “Порядок школьный”, який вміщено в “Антології педагогічної думки Української РСР (Москва: Педагогика, 1988). У Коментарях до Антології зазначено, що “Порядок шкільний” друкується за виданням: Мединський Є. М. Братські школи України і Білорусії в XVI– XVІІ століттях / Переклад зі староукраїнської Н. А. Кавалерова і Б. Н. Мітюрова. – К.: Рад. школа, 1958. – С. 160-166. [1, с. 79-83].

Статут регламентує контроль братства над школою як один з основних принципів її існування. До обов’язків обраних братством двох представників входили не лише турбота про матеріальне забезпечення школи, але і нагляд за вчителями, контроль за прийомом дітей, визначення плати за навчання, нагляд за тим, щоб батьки не перешкоджали у навчанні. У параграфі 1 Статуту зазначено: “Должны быть приставлены от братства два опытных человека, чтобы наблюдали за учебой, а также за хорошими и плохими делами дидаскалов, ибо что посеет человек, то и пожнет. И тем братьям должен быть дан реестр под печатью братской, в которой дидаскалы должны вписывать данные об учебе детей, отсчет лет и учебы детей и уплату им, т. е. дидаскалам” [1, с. 79-80]. Навчання мало починатись і закінчуватись у визначений вчителем час – “на девятый час” (§6). Учитель повинен дбати, щоб усі учні відвідували школу, з’ясовувати причини пропусків, а прогульників – виключати зі школи (§7). Вранці проводились опитування “вчорашньої науки” і перевірка письмових завдань (§10), а по обіді “мальчики должны писать сами на таблицах каждый свой урок, заданный ему учителем” (§11). Учитель повинен бути зразком моральної поведінки: “Дидаскал, или учитель, этой школы должен быть благочестивым, умным, смиренно мудрым, кротким, сдержанным, не пьяница, не развратник, не лихоимец, не сребролюбец, не злой, не завистник, не смехотворец, не сквернословец, не волшебник, не басносказатель, не пособитель ереси, не нарушитель благочестия, а во всем представлял образ для подражания, и чтобы ученики были, как учитель их” [1, с. 79]. Ставлення вчителя до учнів базувалося на успішності учня, а не на матеріальному становищі батьків: “Учить дидаскал и любить должен всех детей одинаково, как сынов богатых, так и сирот бедных, и тех, кто ходит по улицам, прося подаяния; кто сколько научиться может по своим силам, только не усерднее одного учить, чем другого…” [1, с. 80]. Таке запровадження свiтського контролю над школою було першим проявом секуляризації освітньої практики не лише в Україні, але й на східнослов’янському просторі загалом.

Однією з характерних рис педагогіки гуманізму була підготовка учнів до участі у громадському житті. Елементи такого підходу до шкільної науки виявлялись у тому, що у братських школах учні привчалися до громадської діяльності, виконуючи різні “виборні” посади “учнівського самоврядування”.

Є. Мединський доводив вплив братських шкіл на педагогічну систему Я. Коменського, проводячи паралелі між окремими місцями статутів братських шкіл і праць чеського педагога. Подібність є у надбаннях педагогіки гуманізму, які мали місце у братських школах України та у навчальних закладах Чехії окресленого періоду [7, с. 99- 108]. Взаємозв’язок братських шкіл України і педагогічних поглядів Я. Коменського є темою наших подальших досліджень.

У 1591 р. братство надрукувало греко-слов’янську граматику, відому під назвою “Адельфотес”. У граматиці розроблено основи слов’янської граматичної термінології, яка мала великий вплив на граматики Л. Зизанія і М. Смотрицького, а пізніше була використана для створення російських граматичних термінів [5, с. 155-156; 8, с. 34, с. 48-49, с. 103].

У розпорядженні Львівського братства була бібліотека, фонд якої висвітлює предмети та їх зміст, які викладалися у братській школі. Провідну групу складають посібники з класичних мов, словники. Практичними посібниками для вивчення античних мов були твори грецьких і латинських авторів. Грецька література була представлена авторами всіх головних періодів її розвитку: класичного (Езоп, Піндар, Евріпід), елліністичного (Геліодор, Аполлоній Александрійський), греко-римського (Лукіан Самосатський), візантійського. Були також видання головних представників красномовства античної доби Ісократа і Демосфена. З римської літератури були твори Овідвія, Горація, Вергілія, промови Цицерона. З творів італійських гуманістів у бібліотеці були твори Ф. Петрарки (трактат на етичні теми “De remediis utriusque fortunae”) й автора другої половини XV cт. Піко да Мірандола “Flores poetarum” [5, с. 156-158]. Вже у першій половині XVII ст. у братській бібліотеці були книги з філософії, представлені Аристотелем, Платоном, Епіктетом, Цицероном.

Отже, братська школа за своєю організаційною структурою була середньою, але із запровадженням вивчення філософії вона переступила рамки середньої та стала перехідним етапом до навчання вищого типу [5, с. 136]. Характерним явищем для гуманістичної школи був учнівський театр, який розвивався у Львові, Луцьку, Києві та інших великих містах. Ставропігія видала низку декламацій і драматичних діалогів, що виконувались учнями братської школи: “Просфонима” (1591 р.), “Вірші о різдві” П. Беринди (1616 р. “Хрістос Пасхон” Андрія Скульського (1630 р.) та ін. На основі цих фактів. О. Білецький зазначав: “Цілком можливо, що стіни Львівського братства та його школи були колискою старовинної української драми” [2, с. 455].

Таким чином, вивчення спадщини античного світу, обмеження тілесних покарань, тісне співробітництво сім’ї та школи, громадянська спрямованість навчального процесу – це риси гуманістичної педагогіки, які були притаманні львівській та іншим братським школам України XVI – XVII ст. Братські школи започаткували новий етап у розвитку освіти в Україні, сприяли поширенню світської моделі навчання.

До навчальних закладів середнього рівня належала також Луцька братська школа, яка була відкрита 1620 р. під протекторатом братства [4, с. 34; 5, с. 138-140; 7, с. 47- 48]. У 1619 р. Луцьке братство отримало привілей, згідно з яким міщанам було надано дозвіл заснувати школу “для побожных наук людей молодых потребною”. Згідно зі Статутом Луцької братської школи (1624 р.), у ній вивчалися мови, а також “вільні” науки, тобто викладався курс семи вільних мистецтв, школа також одержала назву “греко-латино-словенська” [4, с. 34].

У Статутах Львівської та Луцької братських шкіл викладено також методику навчання. Заняття повинні проводитися щоденно, починаючи з дев’ятої години ранку. На уроках учні спочатку показували домашні завдання, потім засвоювали новий матеріал, повторювали пройдений. Обов’язковою умовою був послух учнів і дисципліна [1, с. 79-83; 4, с. 35-36; 5, с. 151-155].

Братські школи України діяли у тісних контактах із братськими школами Білорусії, які були створені наприкінці XVI – на початку XVII ст. у багатьох містах: Бресті, Могилеві, Пінську, Полоцьку [4, с. 36-37; 7, с. 39-58]. У 1684 р. згідно з королівським привілеєм населенню столиці Великого князівства Литовського Вільно було надане право на “сбудованье школ, на выхованье людей в письме умелых для науки детей закону греческого” [4, с. 37]. Братські школи в Україні та в Білорусії виконували однакові завдання – надавали освіту руському народу. Так само, як і в братських школах України, у білоруських вивчалася церковнослов’янська, грецька, латинcька, польська, “руська” мови; у програму вивчення входила арифметика, музика, риторика.

Слід зазначити, що всі братські школи пройшли кілька етапів свого розвитку. Виникнувши як греко-слов’янські навчальні заклади, пізніше вони стали латино-польськими. Хоч це зближення відбувалося спочатку в формі вивчення польської та латинської мов як предметів викладання, однак це явище у тогочасних умовах мало значну історичну перспективу. Вивчення західноєвропейських мов відкривало можливості до оволодіння науковими досягненнями Західної Європи і, що в конкретних історичних умовах мало велике значення, завдяки мовам ставала реальною філософська полеміка з ідеологами католицької церкви.

Викладений матеріал дає змогу зробити наступні висновки:

1. У суспільно-політичному і культурному житті України XVI– XVІІІ ст. важливу роль відіграли братства – організації, які об’єднували навколо себе українське населення міст і частково сіл.

2. Активна участь братств у суспільному русі сприяла активізації їхньої діяльності в галузі освіти і науки. Братські школи відіграли значну роль у поширенні освіти на українських землях. Освіта у школах була демократичною, доступною для широких верств, зорієнтованою на національні надбання, але й відкритою щодо досягнень європейської науки.

3. Братські школи започаткували в Україні масовий культурно-освітній рух. Поширення освіти було передумовою розвитку всіх інших форм культури: політичної, правової, громадянської.

4. Будучи на початку свого створення греко-слов’янськими освітніми закладами, братські школи згодом почали вводити в освітню практику елементи латино-польської освіти, що в умовах досліджуваного періоду мало значну історичну перспективу: відкривало можливості щодо діалогу з іншою культурою, а отже, створювало можливості для засвоєння наукових досягнень Заходу і Сходу.

5. Саме з позицій діалогу культур видається нам доцільним проводити подальші наукові дослідження щодо історії української педагогічної думки. Українська педагогічна культура не є замкнутою. У процесі свого становлення вона критично використовувала і використовує кращі надбання культури інших народів. Вивчення вітчизняної педагогічної спадщини з позицій полікультурної взаємодії є актуальним в умовах відкритого простору й інтеграції.

Львівський імпресіоніст – Іван Труш // Свередюк Роман // Офіційний сайт, блог та архів: інтернет ресурс // <https://sverediuk.com.ua/lvivskiy-impresionist-ivan-trush/>

Народився**Іван Труш** 17 січня 1869 року в селі Висоцьке Львівської області (помер 1941 р.).     Український живописець-імпресіоніст, майстер пейзажу і портретист, мистецький критик і організатор мистецького життя в Галичині на початку ХХ століття.

Іван Труш народився  недалеко від містечка Броди, на Львівщині, в родині сільського кравця. Іван був первістком у сім’ї та ріс, як поетично написали про нього в одній зі статей, «в любові і ласці, а навколо нього в легкому тремтінні вітерця витав дух українських пісень і казок, традицій і фарб».  
Помітивши потяг хлопчика до знань, батько після закінчення початкової школи відвіз Івана вчитися в Бродівську реальну гімназію. У 1881 році юнак успішно складає іспити і починає навчання. У гімназії і почалося серйозне захоплення Труша малюванням. Нелегкими виявилися роки навчання в гімназії. Особливої фінансової підтримки від сім’ї не було, і Іван, змушений заробляти собі на життя сам, почав давати приватні уроки і робити на замовлення невеликі портрети по фотографіях. Таке копіювання приносило, нехай невеликі, але гроші. Історики уточнюють, що навчався юнак неважливо, зате був кращим на уроках живопису і літератури. Крім того, він відзначився особливою тягою до пізнання історії мистецтв, багато читав і володів хорошими знаннями античної і європейської літератури. Після закінчення гімназії в 1891 році Іван твердо вирішив присвятити своє життя живопису, і з цією метою відправився до Кракова.

22-річний Труш без проблем поступає  до Краківської Академії красних мистецтв, його педагогами стають відомий метри польського живопису Ян Матейко і пейзажист-модерніст Ян Станіславський (Jan Stanisawski, 24 червня 1860 – 6 січня 1907). Станіславський, який народився в Київській губернії, навчався в Санкт-Петербурзі і в Парижі у Еміля Каролюс-Дюрана, з 1887 року почав викладати в Академії і опікав українських студентів, «маючи сентимент до своєї малої батьківщини». Своїх учнів художник часто виводив на етюди на природу, подалі від нудних академічних класів. Поряд з викладанням в Академії, Ян Станіславський був одним із засновників Товариства польських художників «Штука» (Искусство). Серед інших викладачів Труша історики називають відомих, в той час, польських митців – професорів Леона Вічулковского, Ізидора Яблонського, Владислава Лужкіевіча, Ю. Унежіського і Л. Леффлера. Труш був працьовитим і допитливим студентом, як писав про нього один з друзів, «він малює скрізь і все».  
Тут йому остаточно не впасти духом допомогли студенти – земляки. Вони заснували Товариство «Громада» (Громада), членом якого став і Труш. Особливо художник зблизився з відомими в майбутньому в Україні діячами культури – письменником Василем Стефаником (1871-1936) і колегами, львівськими живописцями Олексою Новаківським (2 березня (14 березня) 1872 – 29 серпня 1935) і Осипом (Йосипом) Куриласом  (26 липня 1870 – 25 червня 1951).  
До того ж у навчанні, як і в фінансовій ситуації, теж намітився прорив – Іван неодноразово був нагороджений срібними та бронзовими медалями за академічні роботи, більшою мірою – пейзажі.  
На випусному  курсі Іван Труш на зібрані кошти здійснив поїздку в Мюнхен, де протягом короткого часу навчався в студії відомого австро-угорського художника і педагога словенського походження Антона Ажбе (Anton Abe, 30 травня 1862 – 6 серпня 1905). Ажбе був значною фігурою у мистецькому середовищі Мюнхена. За наполяганням групи студентів Мюнхенській Академії мистецтв, незадоволених процесом навчання в Академії, він в 1891 році заснував у місті приватну художню школу. Серед учнів Ажбе було чимало згодом відомих російських художників – Давид Бурлюк, Маріанна Верьовкіна, Ігор Грабар, Мстислав Добужинський, Василь Кандинський, Дмитро Кардовський, Кузьма Петров-Водкін і Олексій Явленський.

Закінчивши краківську Академію в тому ж 1897 році, Іван Труш переїхав до Львова, який став для нього рідним містом, де перший час жив у родині етнографа Йосифа (Осипа) Роздольського. Влаштувавшись у Львові, художник відразу ж включився в громадське життя.  
Потрібно відзначити, що Труш цікавився не тільки живописом, а й театром, літературою і музикою. Будучи прихильником відродження національної культури, Труш вже в 1898 році разом з архітектором В. Нагорним і художником Юліаном Понкевічем виступив ініціатором створення «Товариства українських художників для розквіту російського мистецтва». Це Суспільство не тільки пропагувало українське мистецтво, а й займалося питаннями забезпечення художників роботою, надавало їм матеріальну допомогу.

У 1899 році в місті відбулася перша персональна виставка художника. Представлені на ній майже сорок портретів і пейзажів до кінця роботи виставки були практично всі розпродані.

У 1905 році Труш разом з композитором Станіславом Людкевичем (12 (24) грудня 1879 – 1979), що став згодом доктором музикознавства у Відні (1908) і народним артистом СРСР (1969), на власні кошти почав видавати перший в Україні мистецтвознавчий журнал «Артистичний вісник », який проіснував, на жаль, лише рік.  
У цьому ж 1905 Труш активно брав участь в організації І Всеукраїнської виставки у Львові.

У Львові Труш подружився з великим українським письменником, поетом і драматургом Іваном Франком (27 серпня 1856- 28 травня 1916), вони познайомилися ще в Кракові, де Іван навчався в Академії, а письменник балотувався в депутати польського сейму. У 1904 році Труш і Франко стали засновниками “Товариства прихильників української літератури, науки і мистецтва”. Метою Товариства стала популяризація українського образотворчого мистецтва та народної творчості Галичини.

Вони дружили сім’ями, часто зустрічалися й обмінювалися думками, художник написав більше десяти портретів письменника.Через 24 роки після смерті Франка Іван Труш створив портрет письменника, який за радянських часів став хрестоматійним і друкувався у всіх книгах та підручниках.

З перших місяців життя у Львові Іван Труш почав активно співпрацювати з науковим Товариством імені Тараса Шевченка. За завданням НТШ художник виїжджав на Східну Україну, де налагоджував контакти з художниками і діячами культури.  
У 1900 році на замовлення Товариства художник вирушає до Києва, щоб написати портрети українських діячів культури – мистецтвознавця Дмитро Антоновича (1877-1945), письменника, історика і етнографа Олександра Кониського (6 серпня 1836 – 29 листопада 1900), філолога та етнографа Павла Житецького (23 грудня 1836 – 5 березня 1911), композитора, диригента і фольклориста Миколи Лисенка (10 березня 1842 – 24 жовтня 1912) і письменника Івана Нечуя-Левицького (25 листопада 1838 – 15 квітня 1918).

Зачарований Києвом, Труш створює цілу серію етюдів, на яких зображує Софійський собор, Володимирську гірку, Пам’ятник Богдану Хмельницькому, Дніпро та ін.

Будучи в Києві, художник з власної ініціативи вирішив написати портрет ще однієї великої своєї сучасниці – поетеси Лесі Українки (справжнє ім’я – Лариса Петрівна Косач-Квітка, 25 лютого 1871 – 1 серпня 1913). Історія Кохання Івана Труша та Аріадни Драгоманової (1877-1954) дуже романтична.

Дівчина була молодшою дочкою історика, філософа і фольклориста, що вважається основоположником українського соціалізму, Михайла Петровича Драгоманова (18 серпня (30 серпня) 1841 – 20 червня (2 липня) 1895).

Вперше художник побачив майбутню наречену на фотографії в будинку літературного критика Михайла Павлика. Закохавшись в риси обличчя молодої дівчини, Іван тут же накидав її портрет на своїй візитці. Саме на вечорі в будинку Павлика Труш познайомився з Лесею Українкою, під час сеансів він з’ясував, що «прекрасна незнайомка» доводиться поетесі двоюрідною сестрою. Весілля 35-річного Івана Труша та 26-річної Аріадни Драгоманової відбулася в 1903 році.  
Наукове товариство імені Шевченка надало молодій сім’ї під житло і майстерню і кілька кімнат у своєму будинку в центрі Львова.

У сім’ї Івана та Аріадни було четверо дітей: старша дочка Аріадна (1906-1984), названа на честь матері, син Мирослав, дочка Оксана і син Роман.

Труш дуже любив подорожувати, хоча за межі улюбленої Галичини виїжджав лише кілька разів. Оксана Біла розповідала, що ці поїздки дуже позитивно впливали на його творчість. Вперше він здійснив тривалу поїздку в 1901 році по східній Наддніпрянській Україні, де почав кілька пейзажних серій, до тем яких повертався протягом всього життя.  
У 1903 році художник вперше відправився в Крим, де часто лікувалася його майбутня родичка – Леся Українка.

У 1902 році Труш побував в Італії. Своїй нареченій він писав: «У цьому краї мотивів для малювання дуже багато. Однак не зазнав я в Римі ні хвилинки задоволення, які я випробував у Києві, на Сирці, або в Криму. Другий  раз художник побував в Італії в 1908 році, на цей раз – у Венеції. Там була написана серія сонячних картин з красивими старовинними будівлями, які відбиваються у воді численних каналів.

У 1912 році за фінансової підтримки сімейного лікаря Тадея Солов’я, Труш вирушає на Близький Схід, про який  багато чув від Лесі Українки, яка неодноразово проходила лікування в Каїрі. Два місяці художник прожив на Сході, жив у Каїрі, потім здійснив поїздку до Єрусалиму.

Творчість художника історики узагальнюють однією фразою: «Тематична палітра художника різноманітна». Дійсно, Труш писав портрети, пейзажі, сюжетні картини та натюрморти, але, перш за все, він був пейзажистом, причому, історики визначають його інтимним художником-ліриком, оскільки романтичні пейзажі рідної Гуцульщини були основною темою творчості Труша.

Одним із шедеврів художника історики вважають його ранню роботу «Захід в лісі» (1904), написану на хуторі Зелений Гай. Пізніше художник не раз намагався повторити такий же ефект світла, але так і не зміг передати таку ж емоцію від західного сонця. Взагалі, Труш любив повтори-варіації  у своїх роботах, при цьому постійно розвивав і зраджував їх.

Улюбленим мотивом картин художника стала самотня сосна, як пишуть мистецтвознавці, «чи не серед розкішної зелені або степу, зігріта сонцем, а нерідко похилена вітром, що тулиться на узбіччях і схилах». Образ самотньої сосни історики вважають символом самого художника.

Повертаючись до різноманітної тематики творчості Труша, варто згадати про його більш ніж 350 портретах видатних діячів української культури. А ще про пейзажні цикли «З життя пнів та дерев» (1929) і «Луги і поля», які художник писав протягом усього життя, і про колоритні жанрові картини – від «Веснянок» і «Трембітарів» (Грають на трембітах) до «Арабів в дорозі» і «Арабських жінок». Іван Труш вважається одним з яскравих українських художників-імпресіоністів, що поклали початок відродженню українського живопису в Галичині. Втім, музейний працівник Оксана Біла стверджує, що сам Труш «ніколи не називав себе імпресіоністом, вважаючи реалістом, але вплив імпресіонізму, який він виніс із Краківської академії мистецтв, завжди присутній в його роботах саме як вміння схоплювати перше враження».

Поховали Івана Труша 22 березня 1941 року на Личаківському цвинтарі Львова

Данюк Іван. Михайло Грушевський про національне самопізнання та національне відродження // Етнічна історія народів Європи // С. 57 – 60.

Проблеми національного самопізнання та національного відродження постійно знаходилися в полі зору видатних представників українського національного руху. Одне з чільних місць у цьому плані належить вченому та політичному діячу кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Михайлу Грушевському.

Михайло Грушевський цими проблемами займався фактично протягом всього свого творчого життя. Варто зауважити, що вирішення даних проблем у Михайла Грушевського знаходимо на двох рівнях діяльності – політичної і наукової. Ці два рівні діяльності взаємно доповнювали один одного, а тому не важливо, в якій формі він вирішував вищеозначені проблеми – у формі політичної діяльності чи наукової праці. Навіть після повернення в Радянську Україну вчений продовжує висвітлювати проблеми національного відродження і національного самопізнання, однак у доступній йому формі – наукової роботи.

Політичною діяльністю вчений займався менше, ніж науковою – близько 20 років (з 1905 по 1924 р.). І хоча політична діяльність вченого була досить інтенсивною, однак кульмінаційним піком діяльності М.Грушевського справедливо вважають його перебування на посаді голови Української Центральної Ради у 1917 – 1918 рр. Не будемо детально зупинятися на даному питанні, оскільки останнє широко висвітлено у літературі.

До проблеми самопізнання нації Михайло Грушевський підходив насамперед як історик. Адже саме історія, як мало яка наука, дає цілісне розуміння власної нації, висвітлюючи політичні, економічні, соціальні, культурні та низку інших відносин протягом тривалого історичного процесу.

Найбільший внесок у національне відродження України Михайло Грушевський зробив завдяки публікації своєї багатотомної “Історії України – Руси”. Так, у передмові до першого видання цієї фундаментальної праці, автор писав наступне (зберігаємо правопис та стиль): “Минї мило, що вихід сеї книги припадає на столїттє нашого національного відродження; нехай вона буде йому привітом! Вправдї невеселий переважно образ дає нам наша історія, сумнїйший може часом нїж иньші, але суспільність, що має віру в себе, мусить мати і відвагу глянути на неприкрашену правду свого минулого, щоб зачерпнути в нїй не зневіру, а силу. “Увъсте истину, и истина свободить вы!” – сю девізу дїячів нашого національного відродження можемо повторити й по пятьдесятьох лїтах, додавши тільки “волю” і “працю”, як неминучих спутників знання в поході до забезпечення лїпшої будучности свому народу”

1 . Таким чином, ми бачимо, що Михайло Грушевський вважав пізнання народом своєї історії своєрідним очищенням. Сьогодні, констатуючи реальні історичні знання нашого народу, маємо визнати, що українська нація має пройти повторний “катарсис” з метою повернення історичної пам’яті та засвоєння уроків свого минулого.

Михайло Грушевський так відкликається про ХІХ століття, яке він вважав століттям національного відродження: “Імя “України” зростаєть ся з сими змаганнями і надїями, з сим бурхливим вибухом українського житя, що для пізнїйших поколїнь стає провідним огнем, невичерпним джерелом національного і суспільно-полїтичного усвідомлення, надій на можливість відродження і розвою. Лїтературне відродженнє ХІХ в. прийняло се ім’я для означення свого національного житя” (2) .

Михайло Грушевський український історичний процес бачив схематично (виходячи із філософської концепції Г. В. Ф. Гегеля) – наступним чином: “Уживши старої історіософічної термінольогії, сї дві доби полїтичного українського житя – стару, княжу, і новійшу – народню (козацьку), можна б назвати тезою й антитезою, що доходять до сінтези в столїтю українського відродженя” (3) . Вчений вважав український національний рух не випадковим, а цілком закономірним суспільним явищем: “Українство прогресивне, демократичне, соціяльне українство, що виражає стремління свідомої частини українського суспільства, це не теорема довільно вимишлена якоюсь кучкою людей, а органічний наслідок історичного процесу, логічний висновок з історичних умов українського життя та фактів його сучасних відносин” (4) .

Великого значення Михайло Грушевський надавав українознавству. Ще в “Автобіографії” він говорив про те, що “Українознавство являється для мене будучою спеціальністю, лише вагав ся з котрого боку підійти до нього: чи від славістики чи від історії” (5) . Наукове українознавство він трактував як “ріжні галузи науки, присв’ячені досліду і пізнанню українського народу і його території в сучасности і минувшости” ( 6 ). Важливо вказати на бачення Михайлом Грушевським генезису поняття українознавства: “Поняття українознавства, як дослідження минулого і сучасного українського народу, його властивостей і особливостей, його території і різноманітних умов, які впливають на життя і розвиток, – могло сформуватися лише поступово і головним чином протягом минулого століття” (7) .

Що ж стосується складових українознавства, то до останнього Михайло Грушевський відносив історію українського народу, українську мову і літературу, фольклор, економічну історію і економічну географію, економіку і статистику, археологію, етнологію, антропологію, фізичну географію, право, медичну статистику. Можна зробити припущення, що відповідно поглядам Грушевського українознавство у своїй цілісності сприйняття об’єкта дослідження (України і українства як феномену світового масштабу) й було тим оптимальним засобом самопізнання нації, її рефлексії та в перспективі подальшого національного відродження. Однак Михайло Грушевський як політик та вчений світового рівня ніколи не належав до прихильників замкнутості, а тому в політичній сфері висував проекти входження України спочатку у європейську, а потім і у світову федерацію. Погляди Михайла Грушевського щодо європейської федерації актуальні і для сучасної історії, оскільки протягом останніх десятиліть все більше поглиблюється європейська інтеграція. Звичайно, не варто розглядати відповідне твердження вченого як пророцтво, оскільки в першій чверті ХХ ст. ідея європейської та світової федерації розглядалася у тісній зв’язці із соціалістичним майбутнім планети. Нині українська держава поки що не є представленою в усіх європейських структурах (зокрема, у Європейському Союзі), хоча неодноразово заявляла про своє рішуче прагнення увійти до останніх. Національне відродження неможливе без когнітивного елементу – національного самопізнання, адже тільки усвідомивши своє “Я” можна повноцінно його розвивати, відроджувати. А реалізація повною мірою національного самопізнання неможлива без системи освіти, тому Михайло Грушевський вказує: “Боротьбі за рідну мову і рідну школу мусимо присвячувати найбільше уваги…”8 .

Вперше необхідність запровадження українознавчих кафедр в усіх вузах України історик обґрунтував ще в 1907 році: “Тутешні університети й вищі школи в першій лінії повинні забезпечити й наукове розроблення ріжних галузей українознавства й їх научаннє, викладаннє” 9 .

Виходячи із домінанти українознавства у національній системі освіти, вчений виділяв інші важливі проблеми, зокрема, зміст виховного процесу та мови викладання у школах: “Серед усїх потреб нашого національного життя потреба рідної школи найголовнїйша, бо народ, який не має своєї школи, може бути лише пасербом чужих народів, а нїколи не виб’ється на самостійну дорогу істновання” 10 . У своїй праці “Про українську мову і українську школу”, яка спочатку друкувалась частинами у газеті “Село” у 1910 – 1911 рр., він детально висвітлює проблему становища української мови в Російській імперії. Дуже важливим є той момент, що вчений бачив систему науки як постійний лозунг від початкових класів до університетської науки і звідти – до індивідуального осмислення кожного пізнавального явища.

М.Грушевський був переконаний у тому, що викладання українською мовою має пронизувати всю систему освіти – від початкової до вищої. Як слушно зауважує А.Веремчук, “на сьогодні залишається актуальним застереження М.Грушевського, що доки якась мова не має доступу до вищої школи, доки вона не слугує органом викладання в університетах та інших вищих школах, доки вона не стала знаряддям наукової роботи у викладі і в книжках, доти суспільство, народність, що говорить цією мовою, буде відчувати себе у становищі “нижчої” культурно-неповноцінної народності 11

Вчений розумів велике виховне значення історії. Тому він відводив важливе місце у виховному процесі викладанню історії України. Звертаючись до досвіду наших предків, Михайло Грушевський вказував на те, що вони: “Старалися, щоб їх (“оповідання про минувшину свого краю і народу” – І.Д.) на пам’ять учили підлітки та молоді люди і передавали потім у дальше поколіннє. Добирали й ріжних способів на те, щоб сі оповідання передавались з роду в рід, по можливості вірно й незмінно. Коли вивчать дітей змолоду, вони пам’ятають до старости, вчать дітей і внуків” 12 .

В той же час Михайло Грушевський відзначав, що “навчання історії в українській школі” … “повинне вирватись з тих вузьких рамок і вийти на широкий простір універсалізму” 13 , тобто те, що історія України має включати не лише історію українського народу (як історія Росії початку ХХ ст. включала історію лише російського народу), а й історію інших народів світу.

Однією із обов’язкових умов національної педагогіки є знайомство із екологічною культурою даного краю, його специфіки, своєрідності. “Вчування у красоти природи загострює змисли людини, дає їй невловимі враження, поглиблює чуття, а це дає зміст глибоких душевних зацікавлень” 14 .

Михайло Грушевський вважав, що саме з природою пов’язані естетичні переживання, які “складають надзвичайну властивість характеру. Естетизм пронизує усі сфери життя: в поезії, в музиці, в одежі, в побуті, ставленні до природи, у високій моралі. Отже, важливо відмітити, що ефективне удосконалення людини, а також і цілого народу, досягається шляхом естетичних переживань у різних ділянках життя” 15 . Тому цілком логічно із цього випливає практична настанова: “Дітям слід прищепити розуміння того, що природа є жива, що вона – джерело нашого добробуту. А тому не нищити її, а старанно піклуватися про неї” 16 .

А.Веремчук зауважує, що при аналізі праць Михайла Грушевського приходимо до висновків про актуальність поглядів вченого й педагога на використання фольклорного та обрядового матеріалу, народної пісні, всіх жанрів образотворчого та декоративного-вжиткового мистецтва у навчальному та позанавчальному виховному процесі для всебічного розвитку особистості, які полягали в наступному:

1. Народна педагогіка забезпечує єдність національного та загальнолюдського. Вона нерозривно пов’язана з мовою, історією, релігією, трудовою діяльністю.

2. До засобів народної педагогіки Михайло Грушевський відносив національні звичаї й традиції, обрядовість, фольклор, народно-поетичну і пісенну творчість, родинні реліквії.

3. Ефективності родинного виховання сприяє додержання принципів народності, природовідповідності й культуро відповідності 17 .

Окрім змісту національної освіти, важливі також форми організації навчальних структур. Під час науково-педагогічної діяльності у Львівському університеті Михайло Грушевський вбачав свою місію у створенні в Галичині національної системи освіти. Саме з цією метою він у січні 1905 року зі сторінок “Літературно-Наукового Вісника” звернувся до галицької громадськості із закликом до закладання українських приватних гімназій18 . Враховуючи ту обставину, що розбудова національної освітньої системи не отримувала підтримки (передусім фінансової) з боку австрійських та галицьких урядових та чиновницьких структур, вчений пропонував як стартовий капітал для фінансування приватного українського шкільництва використати кошти, зібрані українською громадськістю на будівництво театру. На жаль, ця пропозиція стала додатковим чинником охолодження стосунків між істориком та керівництвом національно-демократичної партії.

Система освіти здатна виховати національно свідомі кадри у більшій кількості (при існуванні мережі приватних шкіл) та кращої якості (виховання різнобічне), аніж це дозволяють зробити непрямі засоби впливу – театральні вистави.

Важливо зазначити, що на 1910 рік життя підтвердило правоту вченого у плані необхідності заснування приватних гімназій, оскільки на цей час у Галичині існувало 15 освітніх інституцій різного типу, в тому числі 6 гімназій.

Ідея видатного історика про більшу ефективність української приватної освіти значною мірою актуальна і для сучасної системи освіти в Україні. Не дивлячись на те, що ми маємо самостійну українську державу, підтримка останньою українського характеру системи освіти недостатня. Не варто розраховувати лише на державну підтримку (передусім фінансову) системи освіти, оскільки держава не в змозі через низку причин (передусім, через економічну кон’юнктуру) фінансувати українську освіту. Звичайно, є багато підстав для скептичних прогнозів, однак ентузіазм поряд із підприємливістю здатен привести до реалізації ідеї приватної української освіти через сто років після того, як одним із перших цю ідею висловив Михайло Грушевський.

Вчений, історик писав праці з проблем національної педагогіки і був досвідченим педагогом. Його педагогічна діяльність почалася у 1894 році у Львівському університеті і з невеликими перервами тривала до останніх років життя. М.Грушевського як видатного педагога високо оцінювало багато вчених, зокрема, його учень, а пізніше історик, І.Крип’якевич, який у своїй праці “Михайло Грушевський. Життя й діяльність” дав надзвичайно високу оцінку своєму вчителю 19 .

Варто зауважити, що хоча вчений постійно працював у сфері вищої освіти, він також видавав підручники для початкової та середньої школи. В цьому плані варто передусім назвати підручник “Історія України: Приладжена до програми вищих початкових шкіл і низших кляс середніх шкіл”, яка неодноразово перевидавалася тощо.

Таким чином, можна підсумувати, що Михайло Грушевський своєю політичною діяльністю та науковою творчістю значною мірою сприяв національному самопізнанню та відродженню. Особливо важлива у цьому плані наукова творчість та діяльність, насамперед у плані відстоювання концепції української національної освіти. Важливе місце в даній концепції вчений відводив українознавству, українській мові, українській історії, етнології та екологічній культурі на національній основі. На це були орієнтовані як його теоретичні праці, так і практична педагогічна діяльність

**Середа Оксана**. **МИТРОПОЛИТ АНДРЕЙ ШЕПТИЦЬКИЙ — ПОКРОВИТЕЛЬ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА //** [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/lnnbyivs\_2015\_7\_8.pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\lnnbyivs_2015_7_8.pdf)

Постать одного з найвизначніших діячів української історії й культури XX ст. Митрополита Андрея Шептицького є направду неохопною, настільки різноаспектною і невтомною була його праця у багатьох ділянках українського духовного та світського життя. Крім церковних справ, свою увагу він спрямовував на розквіт національного мистецтва, збереження культурних пам’яток, піднесення духовної сфери як основного засобу консолідування українства Галичини в умовах бездержавності. Його Ексцеленція вважав, що у розбудові державності найвагомішим фактором є плекання національної культури, оскільки «коли якийсь нарід має ще високу живу власну культуру з відповідною внутрішньою силою, то політичний натиск викликує відповідну реакцію, збільшує національну свідомість». Водночас підкреслював, що «занепад культури якогось народу та його творчої сили — це більша трагедія, ніж упадок держави, яка є тільки найважливішим засобом для розвитку культури. Державу інколи легше відзискати, ніж відродити силу культури власного народу» [3].

Як іронічно зауважив відомий львівський мистецтвознавець та мистецький критик Микола Голубець, «щастям для українського мистецтва… є те, що на три міліони байдужих до мистецтва Галичан, найшовся один Шептицький» і він «піддержав відроджене українське мистецтво в момент, коли серед громадянства щойно прозябало зацікавлення мистецтвом…» [5]. Митрополит Андрей був добре ознайомлений із актуальними проблемами і потребами українського мистецького життя початку ХХ ст. і чітко усвідомлював, що у його середовищі окреслювалися дві тенденції — з одного боку, на збереження власної національно-культурної ідентичності, з іншого — на інтегрування у загальноєвропейський мистецький простір. У такій ситуації А. Шептицький, як високоосвічена та далекоглядна людина, прийняв дуже сміливе як на той час рішення — активно підтримувати ці дві тенденції одночасно. Обстоюючи думку, що «не можна нїяк і нїколи зривати з традициями своєї рідної культури…» [9, с. 1], він водночас «як рідко хто в той час у Галичині, розумів гостру потребу виходу українського мистецтва з глухого кута провінційної відсталості й обскурантизму на широкі обрії загальноєвропейських шукань» [1].

1905 р. Митрополит Андрей Шептицький заснував у Львові Церковний музей як приватну фундацію, який 1910 р. перейменовано на Національний музей ім. Митрополита Андрея графа Шептицького, а 1913 р. урочисто передано громаді Львова. Національний музей складався із 10 відділів: археологічного, народного мистецтва, церковної старовини, новітнього українського мистецтва, історичних пам’яток культури, нумізматики і сфрагістики, книгозбірні, стародруків і українсько-слов’янських рукописів XII–XVIII ст. й архіву, налічуючи загалом понад 80 тисяч експонатів.

Меценатство Митрополита було цілеспрямованим і послідовним — він виділяв кошти на допомогу та стипендії українським митцям, підтримував культурно-освітні товариства та спілки, школи, організовував конкурси, виставки, започатковував і підтримував інституції для розвитку мистецтва, адже добре розумів мистецтво і цінував «його значення у процесі відродження нації», у його світогляді відчувалася істинна потреба «зберегти й виплекати красу в різних проявах у сьогоденні й утримати її для нащадків» [8, с. 234-235].

Мав добру інтуїцію на талант, бо майже всі підтримувані ним митці зробили значний внесок у розвиток національного мистецтва. Співпраця А. Шептицького із галицькими художниками почалася після 1910 р., коли Митрополит, розуміючи складні життєві умови та фінансові можливості, виділяв кошти на стипендії, поїздки за кордон у провідні мистецькі центри, «де пульсували нові напрями і народжувались нові експерименти, де оновлялося й відроджувалося завмерле у провінційній глуші мистецтво» [2]. Одні митці потребували одноразової допомоги, інші — стипендії на отримання освіти. Стипендіатами переважно були художники з провінції, які не мали змоги отримати якісну освіту у престижних європейських мистецьких закладах.

До речі, Митрополит Андрей Шептицький допомагав не лише галичанам Миколі Анастазієвському, Михайлу Бойчуку (який 1917 р. переїхав до Києва), Юліану Буцманюку, Теофілу Копистинському, Івану Косинину, Осипу Куриласу, Антону Манастирському, Михайлові Осінчуку, Михайлові Паращуку, Модесту Сосенку та ін. Його справді батьківську опіку відчули й наддніпрянці: Михайло Гаврилко, Іван Северин, Олекса Новаківський (який переїхав до Львова 1913 р. на запрошення Шептицького і надалі перебував під його опікою), про що свідчать листи, що зберігаються в Центральному державному історичному архіві України у м. Львові. До А. Шептицького періодично зверталися професори Краківської академії мистецтв із проханням підтримати окремих бідних учнів, як-от Осипа Сорохтея. Також Його Ексцеленція закуповував картини з виставок чи безпосередньо від художників, чим підтримував їх матеріально.

Завдяки стипендіям Митрополита молоді митці мали змогу отримати освіту в Паризькій національній школі мистецтв, Мюнхенській академії образотворчих мистецтв та Краківській академії мистецтв. Так, талановитий художник, графік і карикатурист Яків Струхманчук 1911 р. отримав стипендію Фундації Митрополита Андрея Шептицького і на два роки поїхав до Франції поглиблювати свої знання зі світового мистецтва, а археолог і мистецтвознавець Іван Старчук завдяки підтримці Його Ексцеленції від вересня 1913 р. студіював живопис і рисунок у Вільній академії мистецтв у Львові. На прохання польського художника Станіслава Ігнація Віткевича Митрополит Андрей взяв під свою опіку маляра, графіка та мистецького критика Миколу Федюка і надав стипендію талановитому юнакові для подальшого навчання за кордоном. М. Федюк 1911 р. склав вступні іспити до Баварської академії мистецтв у Мюнхені і навчався там у професора Петра Гальма до лютого 1912 р., коли Митрополит позбавив його стипендії за невідповідальне ставлення до студій. Надалі молодий художник змушений був здобувати освіту самотужки — у Краківській академії мистецтв.

У міжвоєнний період, спостерігаючи значне пожвавлення українського мистецького життя, Митрополит Андрей продовжив активно допомагати талановитим митцям. Завдяки його допомозі художнику та співорганізаторові мистецького гуртка «Спокій» Петрові Андрусіву вдалося завершити студії у Варшавській академії мистецтв і побувати у Парижі 1937 р. Його Ексцеленція високо оцінив музичний талант композитора та диригента Андрія Гнатишина і виділив йому стипендію на навчання композиції та мистецтва диригування у Новій Віденській консерваторії. Художник та мистецтвознавець Яків Гніздовський отримав стипендію Митрополита А. Шептицького для навчання мистецтва за кордоном, однак після відмови польського уряду видати закордонний паспорт змушений був навчатися у Варшавській Академії мистецтв. Згодом завершив студії в Академії мистецтв у Загребі.

1931 р. художник та публіцист Степан Луцик, який навчався у Мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові, виїхав у Париж як стипендіат Митрополита Андрея Шептицького, де студіював малярство в Модерній академії Ф. Леже. Після повернення до Львова 1932 р. С. Луцик був одним із організаторів створення молодіжної мистецької групи «Руб», а 1933 р. зініціював видання органу гуртка — мистецького альманаху «Карби».

Завдяки стипендії Митрополита Андрея Шептицького ще один учень Мистецької школи Олекси Новаківського — художник Михайло Мороз — здійснив дворічну подорож до Парижа (1928–1930), де у мистецькій Академії Жуліан та Академії прикладного мистецтва вивчав теорію і практику монументального мистецтва.

Відомий львівський піаніст, музично-громадський діяч та музичний критик Роман Савицький після закінчення Музичного інституту ім. М. Лисенка у 1927 р. отримав стипендію від Митрополита Андрея Шептицького для продовження студій у Празькій консерваторії. Упродовж року навчався у класі І. Гежмана, згодом повернувся додому.

Також відомо, що Митрополит Андрей допомагав Василю Дядинюку, Марії Карп’юк, Софії Зарицькій, Ірині Шухевич з Величковських та ін.

Після закінчення закордонних студій молоді митці поверталися додому і формували потужне творче й організаційне ядро у міжвоєнному культурному просторі Галичини, реалізуючи свої творчі задуми у нових мистецьких проектах — йдеться і про започаткування нових мистецьких часописів, створення мистецьких угруповань і спілок, організування виставок тощо.

Про те, що Митрополит Шептицький був людиною модерних поглядів, свідчить і той факт, що «перші спроби українських мистців вийти поза межі натуралістичного академізму через імпресіонізм і сецесіонізм стрінули в особі митрополита Андрея щирого прихильника і мецената» [7]. Тому цілком природно, що українські митці віддячили Його Ексцеленції виставкою «Мистці — другові мистців», організованою Асоціацією незалежних українських мистців 1936 р. у Львові (яка, до слова, теж функціонувала за його фінансової підтримки). Важливо те, що надзусилля, яких докладав А. Шептицький для розвитку української культури, адекватно оцінювали його сучасники — митці, мистецькі критики і культурногромадські діячі: «… без Його [Шептицького. — О. С.] співучасти ледви чи можна було б говорити про будьяке мистецьке відродження в Галичині; але й не тільки в Галичині: величезна школа монументалістів-бойчукістів, найвидатніше явище в сучасному всеукраїнському мистецтві, зросла в ідейній та мистецькій атмосфері, що її зорґанізував в Галичині Митрополит» [2].

Водночас варто відзначити, що Митрополит А. Шептицький був свідомий того, що міграція української молоді у пошуках художньої освіти по різних мистецьких осередках і навчальних закладах Європи розпорошувала духовний і творчий потенціал народу. Можливий для тогочасних умов вихід бачив у заснуванні приватної художньої школи, яку був готовий підтримати матеріально. Вибір його зупинився на Олексі Новаківському не випадково, адже митець вступав у період найбільшого розквіту своєї пізньої символіко-експресивної творчості. Був одним із найбільших мистецьких авторитетів у Львові, мав до того ж величезну популярність серед творчої молоді, був на той час дуже прогресивним митцем.

Так, в березні 1923 р. школа почала діяти. При тому заснування школи Олекса Новаківський розглядав як тимчасовий перехідний етап, потрібний для організації у Львові художньої академії. Цікавим є також факт, що впродовж двох років (1925–1926) історію всесвітнього і особливо візантійського мистецтва у школі викладав сам Митрополит Андрей Шептицький, який ще з часів своєї юності цікавився образотворчим мистецтвом, був добре обізнаний з історією європейської та світової культури. Учні школи двічі на місяць відвідували його захоплюючі лекції, що відбувались у Митрополичих палатах на Свято-юрській горі. Також організовував і фінансував щорічно літні вакаційні виїзди школи до Космача, під час яких відбувалось малювання на пленері.

У середовищі школи формувався мистецький світогляд нового покоління львівських митців, зокрема за роки діяльності школи (1923–1935) у ній навчалося понад 70 учнів. Багато з них уже в 1930-х роках включилися в культурно-мистецьке життя Львова, зокрема Володимир Гаврилюк, Стефанія Ґебус-Баранецька, Святослав Гординський, Лев Ґец, Іван Кейван, Андрій Коверко, Едвард Козак, Володимир Ласовський, Мирон Левицький, Михайло Мороз, Степан Луцик, Іванна Нижник-Винників, Роман Сельський, Григорій Смольський. Більшість із них також були дотичними до формування української мистецької думки в Галичині, започаткування та функціонування української мистецької преси, виступаючи на її сторінках із аналітичними та критичними статтями, рецензіями і відгуками.

Другою школою, якою опікувався Митрополит Андрей, була художня школа при монастирі отців студитів, однак про неї зовсім немає відомостей, відомо лише, що проіснувала недовго.

Крім цього, варто згадати, що Митрополит Андрей Шептицький особисто фінансово підтримував чимало мистецьких проектів. Наприклад, з архівних матеріалів стало відомо, що Його Ексцеленція позитивно відреагував на прохання Миколи Голубця врятувати від банкрутства видаваний ним часопис «Українське Мистецтво» (1926) і склав пожертву на пресовий фонд видання у сумі 500 зл., щоправда останній таки збанкрутував [4, арк. 10 зв.].

Також долучився Митрополит і до розвитку національного кіновиробництва в Галичині. Як згадує відомий у міжвоєнному Львові фотограф і кінорежисер Юліан Дорош, свій перший фільм з пластового життя «Свято молоді» він зняв 1929 р. на горі Сокіл, яку Шептицький продав українській скаутській організації Пласт за символічну суму в 1 зл. на 100 років, щоби юридично оформити цей подарунок. А вже на початку 1939 р. режисер приступив до зйомок нової кольорової ігрової стрічки з життя Русі–України ХІІ ст. під робочою назвою «Крилос» (історична розповідь за сценарієм Василя Софроніва-Левицького, навіяна розкопками храму в Галичі під керівництвом Ярослава Пастернака). Цей фільм знімався на замовлення акціонерного товариства «Добро і краса», а меценатом проекту також був Митрополит Андрей Шептицький, однак картину не вдалося завершити через початок Другої світової війни.

Отже, без перебільшення можна стверджувати, що Митрополит Андрей Шептицький зробив вирішальний внесок в активізацію українського творчого потенціалу та загальне культурне піднесення громадськості в Галичині у першій половині ХХ ст. Як слушно зауважила мистецтвознавець Любов Волошин, «меценатська діяльність Митрополита, як, зрештою, і сама його духовно-творча присутність у житті Галицької України, відіграли колосальну роль у процесі формування національного обличчя української культури та стратегії її розвитку в XX столітті» [1].

Дуже влучно оцінив подвижницьку працю видатного Архиєрея його сучасник — М. Голубець: «Був у нас, на галицькій Україні, чоловік високого росту та ще вищого духа, що розумів ся на мистецтві, пізнавав ся на талантах, вмів найти дороги і засоби для піддержання сучасної і збереження колишньої народної культури. Коли б не він, не одно припало би столітнім порохом, не один талан пішов би на марне. На думці в нас — Митрополит Андрей Шептицький, якому історія української культури дасть прозвище українського Юлія ІІ» [6, с. 519] — одного з найвидатніших меценатів епохи Відродження.

**Шостя В. К. «Ренесансовий талант» //** [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Upakovka\_2013\_4\_20.pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\Upakovka_2013_4_20.pdf).

Кричевський Василь Григорович народився 31 грудня 1872 р. в с. Ворожба на Слобожанщині в родині повітового земського фельдшера. По закінченні технічного училища працював під керівництвом архітекторів С. Загоскіна і О. Бекетова, опановуючи мистецтво архітектурного проектування.

У 1903 р. виборов перемогу в конкурсі на спорудження будинку Полтавського губернського земства. Проект був реалізований під його керівництвом (1904–1908 рр.) і став видатним зразком нового стилю — українського архітектурного модерну. Універсальність творчих інтересів здійснилася в різних напрямках: архітектура, дизайн інтер’єра, ткацтво, книжкова графіка, малярство, геральдика, сценографія, кіно… У 1917 р. Василь Кричевський разом із групою видатних художників став ініціатором і фундатором Української академії мистецтв, її професором. Восени 1943 р. на запрошення митрополита А. Шептицького переїхав до Львова, де очолив Вищу мистецьку школу. Пізніше був змушений емігрувати до Європи, а у 1949 р. — до Венесуели. Помер у Каракасі 15 листопада 1952 р. Перепохований на українському цвинтарі св. Андрія в місті Бавн Брук, штат Нью Джерсі, США.

У цій стислій, енциклопедично-словниковій біографії умістилося велике життя одного з найяскравіших творців нового українського мистецтва XX ст., перша третина якого мала виразні ренесансові прикмети в царині культури. Ця епоха народила для України цілу плеяду геніальних особистостей, що спромоглися в різних галузях творчості матеріалізувати духовні цінності свого народу, долучивши їх до світового простору.

Слід назвати бодай кілька імен, які власною творчістю вплинули на загальний мистецький процес. Це Лесь Курбас і Микола Куліш з ідеологією новітнього театру, Михайло Бойчук зі своєю школою і продуктивною ідеєю синтезувати візантійську канонічну традицію з дивовижною сакральною естетикою української народної ікони, Георгій Нарбут з невичерпною енергією, добутою від поєднання поетики українського бароко з високою культурою стародруків, Михайль Семенко із провокаційно-образною візуалізацією слова, «поезомалярством» тексту…

Василь Кричевський — один з них. Його життя є справді показовим прикладом, як можна створити себе. Мав фанатичну здатність ненаситного пізнання, фіксування характерних ознак народного житла, конструктивно-формоутворюючих архітектурних об’єктів, деталей і оздоб фасадів та інтер’єру, предметів народної матеріальної культури.

До кінця свого життя досліджував прадавній символічний зміст, ритмічну логіку і структуру українського орнаменту. Досконало знався на гончарстві, килимарстві, гаптуванні, кроях народного одягу.

Вивчав повсякчас і скрізь: по селах і хуторах, на ярмарках і у книгозбірнях, студіював у своїх незліченних альбомчиках українські історичні старожитності у Яґеллонській бібліотеці. Працював у археологічних експедиціях, зокрема в одному із сезонів разом з Вікентієм Хвойкою на розкопах Десятинної церкви у Києві. Подібним чином користався подорожами до тодішніх Львова, Риму, Флоренції, Верони, різних міст Австрії. Маючи унікальну зорову пам’ять, міг безпомилково визначити, з якого повіту, чи навіть села, походять об’єкти народної творчості і побуту.

Глибоке вивчення Василем Кричевським української культурної спадщини, звертання до неї, опертя на неї наче відкрили йому духовний генетичний код народу, що плідно рефлексувало у всій творчості майстра. Такий спосіб пізнання став творчим дороговказом у проектуванні і будівництві його першої великої і цілком самостійної споруди — Полтавського губернського земства. Саме цей об’єкт — від нелегкого конкурсу проектів до завершення будівництва, долання несприйняття і відверто ворожого ставлення українофобського оточення — сформував особистість з новою світоглядною позицією. Тривалі дослідження Василем Кричевським народного будівництва храмів і жител полтавських українців, розуміння їхніх уявлень про ідеальне життєве середовище і способи його облаштування з безліччю утилітарних предметів самобутньої доцільності і краси, майстерне використання місцевих матеріалів дозволили авторові досягти вражаючої довершеності цілого архітектурного образу і його найдрібніших частин. Найбільш поширений будівельний матеріал — полтавську глину — архітектор революційно застосував як спеціальну майолікову цеглу і черепицю, що і виготовлялися, і випалювалися також на Полтавщині, у містечку Опішному, зусиллями земської керамічної майстерні. А ще в одному полтавському місті — Миргороді — учні керамічної школи виконували в матеріалі велику кількість майолікових деталей, спроектованих за його ескізами.

Цей архітектурний шедевр і творча позиція Василя Кричевського потужно вплинули на українське мистецтво. Самому ж автору, уже знаменитому на той час, випала доля у різних царинах творчості бути першим або серед перших, реалізовуючи ідейні засади, виборені у період роботи над Земським будинком.

Перший період роботи у книжковій графіці у Василя Кричевського наснажений шляхетними мотивами українських барокових стародруків — від обкладинки, форзацу, титулів і шмуцтитулів до заставок, кінцівок та ініціяльних літер, а виразні ознаки вже естетики конструктивізму є засадничими у дизайні книжкових обкладинок початку тридцятих років минулого століття. Бездоганне відчуття і шанування площини аркуша, експресивні композиційні побудови із шрифтових знаків — головних і єдиних образів, які добирає автор, гранично раціональне використання ліній і плям як основного «будівельного матеріалу», рішуче моделювання графем знаків літер стають прикметами нового етапу української книги.

Надзвичайна творча активність, різнобічність інтересів і знань приводять його до київського театру М. Садовського, який першим з української мандрівної трупи створює стаціонарний професійний театр, де, так само вперше, до штатного складу вводиться посада художника. З осені 1907 р. Василь Кричевський, зі своїм уже чи малим досвідом знань об’єктів побуту і формування середовища, забезпечує вистави сценічним оформленням і, безумовно, стає одним із засновників української професійної сценографії. Ще одна із граней універсального таланту Василя Кричевського вияскравилася в 1915 р. у Києві на Сирецькому іподромі під час оформлення українського благодійного ярмарку на користь поранених. Дотепно імпровізуючи з доступними йому матеріалами: дошками, фанерою, полотном, виконаними у стилі народного примітиву панно, театральною завісою, великими мальованими плакатами, він створив образний простір народного театру.

Та вже у березні 1918 р. Василь Кричевський виконує замовлення М. Грушевського на створення державної символіки УНР. Буквально кілька днів інтенсивної праці знадобилося майстрові на проектування Державного герба (великого і малого), Державної печатки (великої і малої) Української Народної Республіки. Ці вже історичні артефакти є досконалими за геральдичними законами і пластичною довершеністю усіх компонентів: символом, виразно-тогочасною шрифтовою естетикою, пропорціями композиційних елементів, графічним лаконізмом.

Василя Кричевського завжди вражала нерозривна гармонія вжиткових характеристик об’єктів народного побуту з їхніми високими естетичними вартостями. Крім численних матеріалів, зафіксованих у дослідницьких подорожах, він мав дуже добру власну колекцію старожитностей у Харкові і у своєму київському помешканні-майстерні на верхньому поверсі будинку М. Грушевського по вул. Паньківській. Обидва зібрання шедеврів народного мистецтва разом із книгами, проектами, картинами, безліччю підготовчих матеріалів загинули у 1918 р. Відомий будинок М. Грушевського цілеспрямовано був зруйнований гарматами більшовицького бронепоїзда.

Цьому часові належать проекти Державних грошових знаків УНР, хоча за тодішніх бурхливих історичних обставин було надруковано лише Державний кредитовий білет «2 гривні». Цей невеличкий папірець є не лише шанованим історичним раритетом, але й шедевром проектної культури з усіма розпізнаваними особливостями творчої манери автора дизайну.

Винятково важливою була участь Василя Кричевського в організації і розбудові концептуальних засад вищої мистецької школи в Україні. Творчі принципи, випробувані на власному досвіді, педагогічні зусилля харизматичних художників стали надбанням студентів створеної в грудні 1917 р. Академії мистецтв України, а також імпульсували народження новітньої національної школи. Ще й до сьогодні зберігається структура персональних майстерень, як і за часів засновників, хоча той творчий хребет академії, зазнавши відчутних пошкоджень у несамовитих ідеологічних війнах, потребує вмілої реконструкції. Сформована у 1987 р. майстерня графічного дизайну ґрунтується, зокрема, на творчо-педагогічних засадах одного з «батьків» того виду діяльності, що ми тепер звемо дизайном, — Василя Григоровича Кричевського Хто хоч трохи уявляє роботу художника-постановника і вплив його творчої особистості на продукування кінофільму, зможе гідно оцінити реалізацію Василем Кричевським ще однієї іпостасі. Захоплення кінематографом було таким стрімким і продуктивним, що впродовж 1927 р. майстру вдалося втілити свої розробки у фільмах «Тарас Шевченко» і «Тарас Трясило» із П. Чардиніним на Одеській кінофабриці та у «Звенигорі» з О. Довженком. А в 1936 р. за його постановками вийшли «Назар Стодоля» і «Сорочинський ярмарок» .

Якщо додати до творчих зацікавлень художника постійну, упродовж життя, роботу в малярстві, подивуватися і тут його власній живописній мові, тонким колористичним нюансам пленерних композицій, матимемо виразний і типовий образ людини з високими характеристиками особистості епохи Ренесансу, часу великих духовних відкриттів .

За часів Другої світової війни, уже літньою людиною, Василь Кричевський відмовився евакуюватися без родини з Києва, що потім стало причиною вимушеної еміграції аж до далекої Венесуели, де до кінця свого життя майстер лишався з Україною лише у своїх творах.

Він був одним з перших митців, що глибоко відчув діалектичну сутність традиції, відродив національний культурний досвід уже в новаторському вимірі контексту європейського мистецтва XX ст. Адже національна присутність у світі має бути представлена не лише об’єктами старожитніх артефактів, що дісталися нам у спадок, але й саме найновішою творчою реакцією на ту внутрішню світоглядну гармонію, що міститься в них, як це було до снаги велетням доби Українського Відродження.

Очевидно, творчий метод, підтверджений і отілеснений великими майстрами, мав би підхоплюватися в сучасній практиці. На заваді цьому стає відсутність у теперішніх митців переконаної усвідомленості себе і своєї праці як невід’ємної частини Національної Культури. Ще досі дається взнаки жахлива і планомірна «зачистка» українського національного простору ще від часів «розстріляного відродження».

**«Психологізм соціальних новел Василя Стефаника». Зубрицький Михайло. //**[**http://dspu.edu.ua/filol\_gum/wp-content/uploads/2016/04/2013\_15.pdf**](http://dspu.edu.ua/filol_gum/wp-content/uploads/2016/04/2013_15.pdf)**.**

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. на літературну арену виходить ціла група талановитих письменників. Вони поєднали у своїй творчості прогресивність ідейних позицій із новаторством форми. І. Франко так писав про них: “Переважно хлопські сини з походження, соціалісти з переконання, молоді письменники взялися малювати те життя, яке найбільше знали – сільське життя. Соціалістична критика суспільного ладу давала їм вказівки, де шукати в тім життю контрастів і конфліктів” [22, 35].

Ці шукачі нового, маючи за взірець І. Франка, прагнули знайти відповідь на питання як полегшити долю нужденних братів-гречкосіїв. Значний вплив на розвиток літератури окресленого періоду мали передові віяння світової літератури, а саме “дух часу” – дух свободи та бажання перемін.

Реалізм Кобилянської, Коцюбинського, Мартовича, Стефаника, Марка Черемшини та інших прогресивних письменників уособлював новий етап у розвитку критичного реалізму. Ці письменники писали здебільшого новели й були, по суті, творцями соціально-психологічної новели в українській літературі. Досліджуючи внутрішній світ людини, вони спиралися в основному на розвиток науки, зокрема природознавства та психології. В їхніх творах відчувається поглиблення інтелектуалізму.

Уся творчість Василя Стефаника насичена психологізмом, відчуттям неминучості людського життя на землі. Після смерті матері (1 січня 1900 р.), письменник переживав депресію: “Я тепер нічого не роблю, цілий день і половину ночі я пригадую маму. Я знаходжу у цих спогадах стільки гарного і пречудного, стільки великого і глибокого, що мені ні науки, ні людей, ані цілого світу не треба. Бо до кінця мого життя є чим жити. Наробилася коло мене, набідилася. А тепер я для неї працюю. Мої чувства і моя фантазія лишень на її послузі. Я так довго буду працювати, аж її гріб замкну у своїй голові та й тогди вона буде мати найкращу могилу” [19, 216].

Про Стефаника та його новелістичну майстерність написано чимало. Вагоме місце займають літературно-критичні праці І. Франка, що вийшли ще за життя письменника, у яких, зокрема, наголошено: “Що визначає всі його оповідання, сильніші і слабші, довгі і коротші, обік сильного, як океан глибокого чуття, що тремтить у кожнім слові, чується у кожній рисочці, то се власне той несхибний артистичний такт, який велить все і всюди задержати міру. Стефаник абсолютний пан форми” [22, 124 – 125]. Окрім того, слід назвати також статті Лесі Українки, Івана Труша, художньо-меморіальну повість В. Костащука [6]. Однак проблема психологізму в новелістичній спадщині Василя Стефаника потребує ґрунтовного опрацювання. Цим питанням свого часу займалися С. Крижанівський [8], В. Лесин [9], І. Ковалик [6].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій**. У післявоєнний час творчість В. Стефаника досліджували О. Білявська [3], І. Ковалик [6], С. Крижанівський [8], В. Лесина [9, 10, 11, 12], І. Проценко [16], а нещодавно – Т. Біленко [2], М. Зубрицька [5]. Серед розвідок стефаникознавства варто виокремити дослідження Н. Жук “Василь Стефаник. Літературний портрет” [4], у якому Василь Стефаник постає як митець психологічної новели. Мова його творів проаналізована у статті І. Ковалика й І. Ощипко “Художнє слово Василя Стефаника. Матеріали до словопокажчика до новел В. Стефаника” [6]. Не можна оминути увагою й дослідження В. Костащука “Володар дум селянських” [7], де новеліста зображено передусім як людину – громадянина, патріота рідного краю, люблячого батька. У публікаціях В. Лесина [9; 10; 11; 12] усебічно схарактеризовано його творчу лабораторію й визначено місце в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Т. Біленко [2] акцентує на тому, що слово митця було тим модусом, який увиразнював реалізм його творів, а тому важливе для творчого портрету письменника. Аналізу онтологізації смерті у творчості В. Стефаника присвячена стаття М. Зубрицької [5], у якій наголошено, що поняття “смерть” для нього було не тільки природнім, але й соціальним фактором, котрий поглиблював трагедію не лише його персонажів, але і його як людини.

Леся Українка у статті “Малорусские писатели на Буковине” так пише про Василя Стефаника: “Всі нариси Стефаника просякнуті тим животворним духом співчуття автора до своїх персонажів, який надає неповторний колорит художнім творам і якого не може приховати навіть сама об’єктивна форма …; герої п. Стефаника пасивні або інертні, але вони повні такого живого, захоплюючого страждання, перед яким неможливо залишатися спокійним” [22, 122].

Цю сторону творчої манери письменника відзначив також І. Франко у праці “Українська (руська) література”: “… всі його новели насичені глибоким, зворушливим ліризмом, який розбуджує найпотаємніші струни людського серця. Твори Стефаника, завдяки цьому ліризму, вже своїми першими реченнями викликають у читача своєрідний ніжний настрій. При цьому у Стефаника нема ні сліду афектації, фальшивої сентиментальності, чи то риторичних прикрас” [20, 51]. Степан Крижанівський у праці “Життя і творчість В.Стефаника” вказує на такі особливості індивідуальної манери письменника: а) стислість і лаконізм, б) ліризм, в) драматизм [8, 28].

Видатний український художник Іван Труш високо цінував новелістику Василя Стефаника. Особливо йому імпонувала надзвичайна живописність мови письменника, його блискуча майстерність, вміння скупими лаконічними фразами досягати вишуканості образу, художнього колориту. “… Він є у літературі таким визначним живописцем, що заслуговує, щоби присвятити цій сторінці його творчості окрему увагу” [14, 118].

Мета статті – осмислити психологізм творів Василя Стефаника, розкрити їх трагізм, художню експресію; відзначити вплив творчості новеліста на українську літературу загалом.

Матеріалом для узагальнень послугували новели, які були написані Стефаником протягом 1897 – 1900 рр. Тематично їх можна поділити так:

1) новели про рекрутчину (“Виводили з села”, “Стратився”);

2) про еміграцію та швидке зубожіння народних мас (“Камінний хрест”, “Мамин синок”, “Осінь”, “З міста ідучи”, “Сон” та інші);

3) про породжувані соціальними причинами сімейні трагедії (“Сама самісінька”, “Кленові листки”, “Скін”, “Катруся”, “Новина” тощо);

4) про перетворення селян у пролетарів – безземельних бідаків – і про перші яскраві прояви класової боротьби на селі в нових соціальних умовах (“Синя книжечка”, “Палій”, “Суд”, “Лист”, “Комісар староства і дідич”).

“Писати я почав дуже рано, ще в гімназії…” [13, 309]. Спочатку це були сатиричні оповідання (їх Стефаник писав разом із Лесем Мартовичем). Писав він і публіцистичні твори, і прозові мініатюри-поезії в прозі. У чернівецькій газеті “Праця” 1897 р. з’явилися його перші новели. Вони й принесли Стефаникові повагу сучасників і заслужену славу талановитого письменника. Протягом 1899 – 1901 рр. він видав три збірки новел, а саме: “Синя книжечка” (1899), “Камінний хрест” (1900), “Дорога” (1901). На цьому, власне, і закінчується перший період творчості В. Стефаника.

Як згадувалося, смерть матері важко вплинула на молодого письменника, він на п’ятнадцять років відійшов від літературної творчості через важкий депресивний стан. 1916 р. Стефаник відновлює літературну діяльність.

Війна, розруха, смерть дорогої дружини важким тягарем лягла на плечі письменника. Якщо взяти усе це до уваги, можна ствердити, що у його творах постійно домінують мінорні трагічні тони, мотиви смерті. Так, стара Митриха з новели “Осінь” звертається до Бога з проханням: “Боже, Боже, не тримай мі більше на світі, бо видиш, що нема як жити”.

Герої Стефаникових новел двояко сприймають феномен смерті, їх умовно можна поділити на два типи: на тих, хто безпосередньо зазнає впливу смерті, відчуває її наближення, і тих, хто спостерігає за процесом вмирання. Спільним для обох типів є те, що смерть залишається таємницею, чимось незнаним.

Тема рекрутчини, з якої почав свою новелістичну творчість В. Стефаник, в українській усній народній творчості та літературі була не новою і завжди актуальною. “Загальновизнано, що новаторство Стефаника насамперед виявилось не у виборі тем, а в методі розкриття їх” [9, 69].

Перша новела своєрідної дилогії про рекрутчину “Виводити з села” починається зловісним пейзажем: “Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого” [21, 35].

Письменник знаходить надзвичайно точні слова, вирази, які з вражаючою силою передають настрій батьків, які проводжають свого єдиного сина до війська. У всіх настрій похмурий, наче на похоронах. Усі впевнені, що якщо Николай Чорний і повернеться, то – калікою.

Червоне проміння осіннього сонця, що заходить, падає на обстрижену голову рекрута і людям здавалось, що та голова, що тепер буяла у кервавім світлі, то має впасти з пліч, – десь далеко на цісарську дорогу [21, 35].

Похоронним голосінням звучать слова матері: “А ти ж на кого нас покидаєш?”. Вона в горі б’ється головою об одвірок, батько “впав на віз і трясся, як лист”, сестри заломили руки, заливалися слізьми сусіди.

Особливого значення автор надає деталі. Велику тугу матері передає її “бліде, як крейда” обличчя.

Інша новела – “Стратився” – розповідає про те, що Николай Чорний (таке трагічне прізвище, як доля селянина), не витримавши знущання у війську, повісився. Автор не розповідає про те, як мучився та страждав Николай в австрійській армії, – на це є лише окремі натяки. У новелі глибоко розкриваються переживання старого батька, до якого дійшла вістка про смерть сина й який їде до міста, щоб поховати його. Горе батька не має меж – він втратив єдину надію й опору в житті [9, 77]. Точними, лаконічними фразами Стефаник передає трагедію старого батька і тим самим викликає протест проти суспільства, яке спричинилося до загибелі молодої, красивої, сильної та працьовитої людини.

Новели “Виводили з села”, “Стратився” розпочали цикл антивоєнних творів В. Стефаника, які з’явилися під час Першої світової війни.

Наприкінці ХІХ ст. на Західній Україні, а також у деяких інших країнах селяни у пошуках заробітків змушені були покидати рідні краї та шукати кращої долі за кордоном. Щороку багато сімей виїжджало до Канади, США, Аргентини, Бразилії. Передові уми того часу виступали зі спеціальними дослідженнями про причини, характер і розміри еміграції. На цю тему писали українці Леся Українка, І. Франко, М. Павлик, поляки Г. Сєнкевич, Марія Конопніцька.

У цей час Стефаник виступає з новелою “Камінний хрест” (1899), якою й акумулює глибину тих переживань, які переживала Галичина наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. Варто відзначити, що у героя цієї новели був прототип. Це – Стефан Дідух, котрий жив у рідному селі Стефаника. Але герой “Камінного хреста” – не фотографія чи копія людини, це типовий образ селянина-емігранта.

Іван Дідух має найгірший у селі клаптик поля на високому горбі, але наполегливо працює: удобрює, копає, засіває та збирає урожай. Він дбайливо доглядає своє поле: “Іван бив палі, бив кілля, виносив на ньому тверді клуки трави і обкладав свою частку довкола, аби осінній і весняний дощі не споліскували гною і не заносили його в яруги. Вік свій збув на тім горбі” [21, 77].

У другому розділі Стефаник зображає прощальне гуляння Івана перед від’їздом до Канади. Він усе продав і запросив односельчан до себе. Це найбільш трагічний момент у житті Дідуха. Важкий психологічний стан селянина письменник передає за допомогою порівняння з каменем, якого вода викотила на берег. Вона довго гнітила камінь, але тепер він (камінь) дивиться на живу воду та сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків. “Глядить із берега на воду, як на утрачене щастя” [21, 79].

Так і Іван дивиться на свої минулі нещастя, і вони здаються йому радістю в порівнянні з тим, що його чекає.

Чужина видається йому могилою. Він заживо поховав себе й на успадкованому горбі ставить камінний хрест із вибитими на ньому іменами. Письменник надає цій деталі великого ідейно-художнього навантаження.

Це оповідання було гостро сприйнято сучасниками. Ольга Кобилянська писала в листі до В. Стефаника, що вона плакала над долею Дідуха: “Страшенно сильно пишете Ви. Так якби-сте витесували потужною рукою пам’ятник для вашого народу… Гірка, пориваюча, закровавлена поезія Ваша, … котру не можна забути” [7, 76]. Побіжно цієї теми Стефаник торкався також у новелах “Кленові листки”, “Мамин синок”, “Осінь”.

Тему зубожіння селянських мас письменник відобразив у новелах “З міста йдучи”, “Сон”, “Лист”, “Підпис” тощо.

Особливе місце у творчості Стефаника займають діти. Їм він присвятив свої найліричніші твори: “Кленові листки”, “Лан”, “Новина”, “Похорон”, “Катруся” тощо.

Діти завжди приносили у сім’ю радість, щастя. День народження дитини – свято для батьків. Але коли нема що їсти, у що вдягнутися, то поява ще одного рота в сім’ї сільських злидарів приносить лише горе. Батьки проклинають дитину, шкодують, що хвороби обминають їхню хату та діти не вмирають. У “Кленових листках” (1900) письменник надзвичайно сильно передає настрій заробітчанина Івана, якому жінка в самі жнива народила ще одну дитину, а сама важко захворіла.

Новела нагадує маленьку психологічну драму на чотири дії, де все розставлено на свої місця.

Іван скликав кумів на хрестини, частував їх сякою-такою горілкою та скаржився на свою долю та на своїх дітей. Він з ранку до вечора працює на багатих, а вночі йде молотити собі, доки втома не звалить. А зранку – знову робота у багатих.

Він чітко уявляє собі майбутнє своїх дітей. Вони підуть у найми до багатих, будуть страждати, щось украдуть і потраплять до “арешту”. “Очі його запалились, і в них появилася страшна любов до дітей…” [21, 147].

На наступний день Іван, залишивши хвору жінку, пішов на роботу. Вона дала дітям їсти, а сама лежала біля них на підлозі. Вона була “марна і клала камінь під груди. По чорнім, нечесанім волоссі спливала мука і біль, а губи зціпилися, аби не кричати” [21, 147 – 148]. Художньо переконливо В. Стефаник зобразив поведінку дітей біля хворої матері. Перший варіант новели називався “Мужичка”, у якій мати корчилася в муках, а діти їли борщ і “билися ложками по чолі”. Коли мати попросила найстаршого шестирічного Семенка колихати Василька, той пообіцяв і одразу ж утік із хати. Але його вчинки були психологічно не вмотивованими і малоймовірними. Тому письменник докорінно змінив цю частину новели. У “Кленових листках” діти, оглядаючись на матір, що мучилася, “обідали на землі, обливали пазухи і шелестіли ложками” [21, 147]. Поївши, Семенко слухняно, з гордою думкою про те, що “дорослий” “все бігав, все робив, що мати казала” [21, 148]. Задумується він і над тим, що буде з ним, коли виросте. Уявляє себе на службі, йому перуть сорочки, він матиме капелюшок і буде красивим. Семенко спокійний та розсудливий, але йому хочеться побавитися. Його увага ще мимовільна. Поведінка по-дитячому безпосередня, міркування наївні [12, 12].

Іван перед тим, як іти на роботу, спорядив свою жінку на смерть: він обіклав її зеленими вербовими галузками, зробив і залишив Семенкові свічку, щоб засвітив і дав умираючій матері до рук.

Закінчується новела розмовою помираючої матері з Семенком і її піснею. Вона (мати) просить свого старшого сина оберігати менших дітей, любити та допомагати їм. А потім, щоб заспокоїти найменшого, заспівала. “У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала на дітей і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалася вийти з хати і полетіти в пусте поле за листочками…” [21, 151].

Своєрідним продовженням “Кленових листків” є новела “Новина” (1899). У її основі – дійсний факт, що стався восени 1898 р. у селі Трійця. Бідняк – удовець Михайло, жахливо бідуючи з дітьми, вирішує їх утопити: меншу втопив, а старша – Катруся – випросилася.

“Новина” – це не зовсім газетна замітка про конкретну подію, яка трапилася у конкретному місці. Це майстерний соціально-психологічний твір мистецтва. Факт лише примусив письменника звернути увагу на цей бік людського життя. Зміна імен батька та дівчинки, місця події надає написаному узагальненого значення.

Стефаник-новеліст ніколи не ставив собі за мету підготувати читача до події, яка відбудеться, розв’язки твору. Він не розгортає подій у строгій часово-причинній послідовності, а зразу ж, з перших рядків уводить читача в курс подій. Новеліст часто починає свою оповідь з кульмінації чи розв’язки.

У його новелах виразно простежується фольклорна стихія, деякі з них (“Катруся”, “Похорон”, “Межа”) за своєю структурою нагадують голосіння. На Покутті збереглося багато фольклорних традицій, де смерть і народження пов’язані в один цикл. Досить згадати новелу М. Черемшини “**Грушка**”, у якій яскраво зображено сцену забави молоді коло мертвого тіла Ілашки. З одного боку – жалоба та сум у хаті, а з іншого – сміх і забава в сінях. У Стефаникових творах наявні циклічні елементи космосу: народження, розвиток, вмирання, у яких присутнє єднання світла та темряви, миттєвості й вічності, трагізму і життєрадісності. На думку М. Бахтіна [1], у високорозвинених суспільствах ці праобрази смерті зазнають поділу, де єдність часу розпадається. Стефаникові герої не бояться смерті, вона є буденним елементом їхнього життя.

Так, у новелі “**Ангел**” стара Тимчиха з якимось супокоєм і внутрішнім просвітлінням чекає наближення смерті. Розімкнула свою скриню та вибирала одежу. Придивлялася, чи не сплісніла, чи міль не наплодилася:

– Всего-м собі налагодила д’смерті. Як старий помер, то лиш дощок на деревище купили. Ей,’де, коби і мене так файно ховали. Вже-м ті, старий, поховала, як ґазду. Виймала червоні чоботи.

– Лиш раз обувані. Небіжчик вже перед смертев був на ярмарку та й купив. На, каже, Насте, аби-с мала на смерть ... Мене старий добре постарав. Коби так усіх. Лиш не дайте бабі без свічки умерти. Я так коло старого страждувала ночами, що лиш один Бог знає, але таки не вмер без свічки.

Але повернемося до “**Новини**”. Вона з розв’язки і починається: “В селі сталася новина, що Гриць Летючий утопив у річці свою дівчинку. Він хотів утопити і старшу, але випросилася” [21, 71].

А вже після розв’язки автор дає глибоке соціальне та психологічне вмотивування того, що сталося.

Після смерті жінки Гриць дуже бідував. Він “не міг собі дати ради з дітьми без жінки” [21, 71]. Він знає, що попереду в дітей такі самі злидні. Тому він вирішує їх потопити, бо жити так далі було неможливо. В. Стефаник майстерно передає страждання батька. У його (батька) внутрішній мові з’являються здрібнілі слова з пестливим забарвленням (“дрібненькі кісточки”). Враження Гриця від спостереження за змарнілими, висушеними дітьми автор передає одночасним вживанням літоти і гіперболи [9, 148]. Перед смертю Гриць нагодував дітей посоленою картоплею, одягнув на них драточки. Кожна деталь, кожне слово нагадує про злиденне становище сім’ї. Настає вирішальний момент. Він місячної ночі йде лугом до річки. Зупинившись на горі, побачив освітлену місяцем ріку і здригнувся, “… блискуча ріка заморозила його, а той камінь на грудях став іще тяжчий” [21, 72]. Нерви у Гриця напружені вкрай. Спускаючись з дому до ріки, він “скреготав зубами, аж гомін лугом розходився, і чув на грудях довгий огневий пас, що його пік у серце і в головку” [21, 72]. Біля самої ріки Гриць побіг, боячись, що йому не вистачить сил втопити дитину. Добігши, “борзенько” взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду” [21, 72]. Після цього “йому стало легше”. І зразу ж пояснює собі свій вчинок. Гандзуся випросилася і батько пустив її. Він знає, що дочці буде дуже тяжко жити, але відпускає її. Дає Гандзусі паличку, щоб відігнала собаку. Після цього іде до міста заявити властям про свій вчинок. У Стефаника Гриць виступає не як деспот, а навіть ніжний, люблячий батько.

Важкий психологічний стан Гриця дуже вдало переданий за допомогою такої деталі: чоловік увійшов босими ногами у воду і “задеревів”. Холодна вода, яка стала могилою для молодшої дочки, нагадала йому про те, що він вчинив. І Гриць, шепчучи молитви, повертається до берега і йде до моста.

Діти бідняків, трохи підрісши, йшли у найми. Долю такої дівчини-наймита Стефаник змалював у новелі “Катруся”.

Зубожіння селян ставало все більшим. Воно перетворювало їх із дрібних власників у людей, що не мають нічого, крім своєї робочої сили, тобто у нуждарів.

Доля селянина Антона з “Синьої книжечки” нагадує долю Миколи Трача з оповідання І. Франка “Сам собі винен”. Тут маємо змогу порівняти двох письменників, дві манери писання. І. Франко досить докладно описує людей, обстановку, розгортає події в часовій послідовності. Для Стефаника основна не сама подія, а ті переживання, що нею викликаються [9, 173].

Новеліст зразу ж знайомить читача з головним персонажем твору, причому робить це дуже стисло, за допомогою прямої мови Антона. Із того часу, коли в нього померла жінка та двоє хлопців, він почав пити. Антон усе пропив, а тепер продав і хату, щоб назавжди піти з села “на край світа”. Письменника найбільше цікавить саме оцей болісний момент повного й остаточного розриву селянина зі своїм класом і перехід у пролетарі.

Новела дуже схожа на драму, у якій лише одна діюча особа. Це своєрідна новела – монолог, що починається після короткого авторського вступу. Цей монолог п’яного Антона зрідка переривається вказівками на ті жести, котрими супроводжуються слова. Це своєрідні прозові ремарки.

Внутрішній стан персонажа досить добре передається за допомогою його мови. Говорить Антін короткими, уривчастими фразами, окремі слова розтягує чи обриває. Мова позбавлена логіки, наявна хаотичність. Це показує, що у нього важкий психологічний стан.

У Стефаника переважають затуркані, забиті персонажі. Але письменник у перший період своєї творчості писав не лише про сліпу покору та відчай. У ряді творів новеліст зображує спроби боротьби селян проти визискувачів. Це можна побачити в таких творах, як “Палій”, “Суд”, “Лист” та “Комісар староства і дідич”.

Серед цих творів особливо виділяється новела “**Палій**” (1900). У її основі лежить дійсний факт, про який Стефаник пізніше написав: “А я добре пам’ятаю старого Федора з “Палія” – і він таки підпалив Курочку, бо сам мені признався” [9, 184]. Спочатку була написана драма, але вона не сподобалася авторові. Драму він знищив і написав оповідання.

Образи панів ми знаходимо у Тараса Шевченка (“Слепая”), Івана Нечуя-Левицького (“Микола Джеря”), Івана Франка (“Борислав сміється”), Михайла Коцюбинського (“Fata morgana”) тощо. Але в усіх творах на першому плані – протиріччя між селянином і поневолювачем чи робітником та підприємцем. У Стефаника ж – між сільськими злидарями і багачами. У його попередників головною була сама подія; у нього ж на першому плані не підпал і пожежа, а те, як зародилося, розвивалося та визріло у трудяги Федора бажання підпалити маєток визискувача Курочки й пустити димом плоди своєї багаторічної важкої праці [9, 187].

Оповідання “Палій” має своєрідну побудову. Зовнішніх подій у ньому майже немає, подаються вони переважно через спогади і переживання головного персонажа. Зав’язка твору – конфлікт між старшим наймитом Федором і багачем Андрієм Курочкою. Наймит приходить до багача позичити трохи грошей на відробіток, бо не мав чобіт. Але Курочка відмовляє йому в роботі та погоджується дати два леви (“може якось відтрутить”), при цьому сказавши, що той йому більше не потрібен і нехай іде собі шукати легшої роботи у шинкаря чи пана. Зневажливе ставлення та образливі слова багача вразили Федора. Він пішов від Курочки у великому гніві, не взявши грошей. Так зароджується основний конфлікт твору.

Уже вдома, лежачи в ліжку, Федір уявляє собі працю в шинкаря, де він доглядає його дітей, а “вони тягають за чупер, плюють у лице” [21, 120]. Ця картина змінюється іншою, ще страшнішою: Федір став жебраком і, тамуючи сором, просить у церкві милостиню. Тоді йому примарилося, що він підпалює стодолу багача. Так виникає перше підсвідоме бажання помститися багачеві, який винен у його стражданнях.

Варто зазначити, що Стефаникові не властиве послідовне викладення подій, – він іде за логікою переживань персонажа твору. Перед очима Федора проходить усе його життя з юних літ.

Поневіряння Федора біля свиней весною наступного року змушує його повернутися до своєї попередньої думки про підпал. Протистояння між Федором і Курочкою під час виборів досягає кульмінації. Коли останній побив наймита на людях, Федір (за однією з рукописних редакцій твору) “обтирав долонею кров і шептав: “Тепер, небоже, камінь вода!” [9, 191]. І вночі маєток Курочки запалав. Так наймит помстився кривдникові, бо інших форм боротьби з визискувачем не знав.

Протестанта, борця за народну справу зобразив Стефаник у новелі “Лист” (1897). Боротьбу селян проти поміщиків-визискувачів за допомогою страйку зображено у новелі “Комісар староства і дідич” (1902).

У висновках важливо наголосити, що Василь Стефаник був одним із важливих представників української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Він схилявся до модернізму, що був наскрізь реалістичним.

Новеліст здебільшого малює подію чи переживання персонажів у момент найвищого психологічного напруження. При цьому письменник зовсім не вживає довгих описів побуту, зовнішньої обстановки. У цьому – лаконізм новел Стефаника.

Із погляду лірики, він більше поет, аніж прозаїк. Ще Марко Черемшина зазначав, що Стефаник не пише новел, а переживає їх. Картини смерті, голоду, злиднів займають у його новелах головне місце. У них (новелах) ми знаходимо поєднання трагізму навколишньої обстановки, дійсності з нахилом до трагічного в характері самого митця.

Один із сучасників Василя Стефаника, російський письменник Максим Горький у листі до Івана Касаткіна вказував на драматизм його новел: “Гадаю, я не ображу вас, якщо порекомендую прочитати оповідання галицького письменника Стефаника, – прочитайте, ви побачите, як коротко, сильно і страшно пише ця людина” [20, 134].

Новели В. Стефаника – народний біль, плач над власною долею. Як слушно відзначає Дмитро Павличко, твори письменника – “це монологи з прикметами голосінь. Все відбувається так, ніби той, хто вмер, або той, хто чує в собі печать смерті, своєї дитини чи матері, оскаржує одночасно соціальну кривду, людську слабість і минущість. Слова, порівняння, синтаксис – усе тут мусить бути правдиве, а мірою правди виступає життя і сама образна мова народу” [15, 42].

Його новелам не властива прямолінійність і часова послідовність подій. Вона могла починатися відразу з кульмінації чи розв’язки. Після цього, як правило, йде зображення психологічного стану героя, наводяться мотиви того чи того вчинку. У Стефаника немає тих довгих експозиційних описів, які і в Івана Нечуя-Левицького чи Панаса Мирного готували читача до розуміння конфлікту твору. Замість докладного портрета персонажа, Стефаник подає якусь характерну деталь, яка підкреслює чи вказує на психологічний стан героя або його соціальне становище.

На місці описів природи у Стефаника є лише вказівка на якусь характерну ознаку пори року чи частини дня, яка викликає переживання в персонажа. Проте в новелах усі компоненти взаємопов’язані, взаємозумовлені та “зцементовані” у гармонійну цілість.

Сучасний літературознавець Марія Зубрицька так говорить про творчість Василя Стефаника: “… увічнює людське існування через смерть, щоб знову його відродити у новому вимірі. Він вербалізує негацію світу, щоб відтворити його у слові” [5, 214].

На нашу думку, проблема психологізму у творчості В. Стефаника далеко не вичерпана. Не завадило б висвітлити співпрацю покутського майстра з представниками польської літератури, зокрема С. Пшибишевським, В. Морачевським, В. Орканом. Важливо детальніше дослідити проблему “Стефаник і діти. Ретроспектива дитячих образів у новелістиці митця”.

Український художник Микола Пимоненко // Свередюк Роман // Офіційний сайт, блог та архів: інтернет ресурс // <https://sverediuk.com.ua/ukrayinskiy-hudozhnik-mikola-pimonenko/>.

**Микола Корнилович Пимоненко** – український живописець, автор багатьох картин на національну українську тематику.  
Народився художник в передмісті Києва, в бідній міщанській родині 9(21) березня 1862 року. Його батько був іконописцем і різьбярем по дереву, виконуючи приватні замовлення. Хлопцеві подобалася професія батька, і з часом він почав допомагати батькові в роботі, їздив з ним по селах і містечках Київської губернії. Батько не міг не помітити таланту сина, тому віддав його в учні відомому в Києві іконописцю Іванову.Потім Микола Пимоненко здобув початкову (мабуть, і основне) художню освіту (1876-1882) у Київській художній школі М.І. Мурашко. Мурашко Микола Іванович – художник і педагог відіграв велику роль у формуванні таланту Пимоненка. Микола був одним з найталановитіших учнів школи, через три роки стає репетитором і помічником керівника школи.

Микола Корнилович Пимоненко – український живописець, автор багатьох картин на національну українську тематику.  
Народився художник в передмісті Києва, в бідній міщанській родині 9(21) березня 1862 року. Його батько був іконописцем і різьбярем по дереву, виконуючи приватні замовлення. Хлопцеві подобалася професія батька, і з часом він почав допомагати батькові в роботі, їздив з ним по селах і містечках Київської губернії. Батько не міг не помітити таланту сина, тому віддав його в учні відомому в Києві іконописцю Іванову.

Потім Микола Пимоненко здобув початкову (мабуть, і основне) художню освіту (1876-1882) у Київській художній школі М.І. Мурашко. Мурашко Микола Іванович – художник і педагог відіграв велику роль у формуванні таланту Пимоненка. Микола був одним з найталановитіших учнів школи, через три роки стає репетитором і помічником керівника школи . Мурашко неодноразово звертається до Ради Академії мистецтв з проханням присвоїти Пимоненку звання «вчителя малювання». В одному з листів він пише: “Передаю до Ради Академії мистецтв клопотання про одного з моїх найдостойніших співробітників Миколу Корниловича Пимоненка. У житті молодого художника звання має велике значення”.Переглянувши роботи художника, Рада Академії в 1881 році постановила: “… удостоїти Пимоненка М.К. звання вчителя малювання в нижчих навчальних закладах”.

З 1882 по 1884 рр. М. Пимоненко знаходився на педагогічних курсах Академії мистецтв, як вільний слухач, навчаючись в майстерні Володимира Донатовича Орловського. Саме вмінню розчинятися в навколишньому світі, відчувати і бачити його серцем вчив свого молодшого колегу Орловський, чи не схвалюючи пізніше його членства в Товаристві південноросійських художників. Втім, вчитель прекрасно розумів, що Микола Корнилоевич – передвижник остільки оскільки. Безперечно, нелегка доля молодиць, які стирають в річці білизну і тягають воду з колодязя, але до долі «Бурлаків на Волзі» їм все ж далеко.  
А ще Орловський і Пимоненко були тестем і зятем, Пимоненко одружився на дочці Орловського Олександрі.Пимоненко легко справляється з академічними завданнями, і вже в перший рік навчання нагороджується трьома медалями. На жаль, здоров’я молодого митця не дозволило йому повністю виконати свою програму перебування в Петербурзі. Захворівши запаленням легенів, не маючи матеріальних коштів на лікування і життя, він залишає Академію. Отримавши малу і велику заохочувальні медалі та атестат на звання вчителя малювання, М. Пимоненко відбуває до Києва.  
У Києві на прохання Мурашко він займає пост старшого викладача Київської малювальної школи (1884-1900), викладає він і в Київському художньому училищі. Однак він не забуває і займатися живописом, в якій постійно нарощує свою майстерність. Теми для своїх побутових картин він бере з навколишнього його життя українців.

Час від часу він подає свої роботи на академічні виставки. Великий успіх мала його робота «Гальорка» (1885), на якій художник правдиво зобразив представників різних станів місцевого населення, які дивляться комедію Гоголя «Одруження».  
У 1885 – 1887 роках у творчості Пимоненка йдуть пошуки своєї теми. У цей час на виставках з’являються його роботи “Після аукціону”, “На канікулах”, але вже в кінці 1880-х головною темою творчості Пимоненка стає зображення українського села. Великий успіх мала його картина «Святочное ворожіння», яка експонувалася на академічній виставці 1888 року і отримала високу оцінку критиків.

Твори Пимоненка в опоетизованому вигляді зображують побут і працю українського народу; в його картинах жанрова сцена нерідко поєднується з пейзажем. Якось передгрозове ввечері Микола Корнилович, який більшу частину року проводив на своїй дачі під Києвом, допоміг дівчинці загнати в стійло отару овець. І після розкрив альбом для замальовок. Швидко рухомі важкі хмари заволокли небо і ось-ось вибухнуть грозою і зливою. Експресія, збудження, тривога відчувається в біжучих по землі тінях. Так народилася картина «Перед грозою» (1906, Музей українського мистецтва УРСР, Київ).

Майстер не соромиться вміння любити, і недарма головні мотиви його жанрових полотен – побачення, святочні ворожіння, ревнощі, весілля. Одна його картина, з козаком і дівчиною, називається «Ідилія».

Пимоненко виконав також ряд драматичних викривальних полотен. Схвильований газетної заміткою про побиття єврейської дівчини, яка насмілилася полюбити українського коваля і проклятої своєю громадою, живописець «врізав» правду-матку в картині «Жертва фанатизму» (1899, Харківський художній музей).

Художник з етнографічною точністю зображує українські народні звичаї та обряди. На картині «Свати» перед глядачем розгортається традиційна дія: за столом сидять важливі свати, перев’язані рушниками. Вони розмовляють з матір’ю, а сама наречена, як і належить, скромно сидить осторонь. Викуп молодої.

Перелік назв його картин на щорічних академічних виставках: “Засватана” (1886), “В Чистий четвер”, “В розлуці”, “На канікулах”, “Художник” 1887), “Святочні ворожіння” (1888).

У 1891 році за картини “Весілля в Київській губернії” і “Ранок Христового Воскресіння” М.К. Пимоненко отримує звання почесного вільного общника Академії мистецтв. У 1904 році йому присуджують звання академіка Імператорської Академії мистецтв.

На замовлення прогресивного діяча М.І. Драгоманова виконав дві картини – «У похід» і «Повернення з походу». Сюжетом для першої, швидше за все, стала відома українська пісня “За світ встали козаченьки”, авторство якої приписують легендарній Марусі Чурай.

На картині зображена сцена прощання дівчини з козаком,який збирається в похід.

На початку ХХ століття Пимоненко брав участь у міжнародних виставках – у Парижі, Берліні, Мюнхені та Лондоні. М.К. Пимоненко бере активну участь у громадському мистецькому житті. Картини художника охоче купуються колекціонерами, і навіть Лувр поспішає стати власником однієї з картин живописця – в 1909 році він купує “Гопак” М.К. Пимоненка.

25 березня 1912 перестало битися серце художника.  
У листі до письменника Ясинському Ілля Рєпін писав: «Яка втрата для« Передвижників »! Він був справжнім українцем, і не буде забутий своєю батьківщиною за свої правдиві і милі, як Україна, картини».

ІВАН ФРАНКО ПРО РОЛЬ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ У ВИХОВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МОЛОДІ / РОМАН ВИШНІВСЬКИЙ //Молодь і ринок №5 (112), 2014 С. 40-44 // [FILE:///C:/USERS/LENOVO/DOWNLOADS/MIR\_2014\_5\_10.PDF](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\Mir_2014_5_10.pdf)

…   І. Франко  належить  до  тих  видатних постатей  українського  народу,  який  своїм інтелектом, ідеями та діями осмислював минуле і  прокладав шлях  у майбутнє.  Уся  його  творча спадщина  залишила  помітний  вплив  на формування національної свідомості українців.

… Мета  статті  –  розкрити  ідеї  Івана  Франка стосовно ролі інтелігенції у вихованні української молоді.

Тема інтелігенції, її  призначення  та функції, відповідно  –  завдання  теоретичні і  практичні, почала цікавити І. Франка ще на ранньому етапі його творчості. Почавши із створення програмних творів,  він  поступово  перейшов  до  практики, залишаючись упродовж тривалого часу фактично взірцем для прогресивної творчої інтелігенції. Уже на  сторінках  журналу  “Друг”  –  органу москвофільської  студентської  організації “Академический  кружок”,  що  існував  при Львівському університеті, І. Франко багато уваги приділяв  теоретичним  засадам  розбудови української  нації  та  переосмисленню  ролі інтелігенції і національної  еліти. У заснованому І. Франком  разом  з  М. Павликом  журналі “Громадський друг” письменник різко критикував як москвофілів, так і народовців, розвінчуючи їхні ідейні  засади,  бездіяльність,  колабораціонізм, лояльність  до  імперського  уряду  тощо.  Духом розвінчування та критики обох течій тогочасної галицької інтелігенції також пройняті й художні твори,  що  були  надруковані  в  “Дзвоні”  та “Молоті”.  Водночас  у  цих  виданнях пропонувалися  такі  завдання  для  інтелігенції нового зразка, як ґрунтовне вивчення соціальноекономічного життя  народу  й  піднесення  його свідомості шляхом  популяризації  європейської науки.

Саме  з  цією  метою  І. Франко  започаткував видання “Дрібної бібліотеки”. У ньому він прагнув виховати  з  молоді  нову  високоосвічену інтелігенцію,  яка  б  понесла  передові  суспільні думки й наукові досягнення в народ. Письменник хотів  надати  “Дрібній  бібліотеці”  практичного значення в  галузі освіти й  наполягав, щоб  у ній превалювали  переклади  наукових  праць.  “Ми  і задумали, – підкреслює просвітитель, – збірними силами заспокоїти давнє бажанє нашої молодіжи і многих старших людей і приступити до видання сістематичного, по змозі критичного порадника для  тих,  що  хочуть  читати  і  купувати  книжки служачі  для  здобування  загальної  європейської освіти  [14,  2].  Це  видання,  на  переконання І. Франка,  мало  б  стати  “в  пригоді  тим  людям, скромним  та  трудящим,  що  бажали  би  бодай в загальних  обрисах познайомитися  з  головними напрямами і здобутками сучасної духової праці в цивілізованім світі”  [14, 2]. “Дрібна бібліотека”, безперечно, справила певний вплив на громадську думку, привернувши увагу як молоді, так і старшої інтелігенції до сучасної науки та літератури.

Конкретній програмі дій передової інтелігенції та шляхам її реалізації багато уваги присвячено у часописі  “Світ”.  Особливо  в  цьому  плані прикметні статті І. Франка “Чи вертатись нам до народу?”,  “Кілька  слів  о  тім, як  упорядкувати і провадити наші людові видавництва”, “Чи ми хоч тепер  прокинемось?”,  передмова  до  “Фауста” Ґете тощо. У цих творах постає образ інтелігентів не  як  “слуг”  народу,  а  радше  як  проводирів,  як авангарду  нації.  Тому  письменник  закликає говорити народові всю правду, “не щадити ніяких пересудів, чи вони боязно криються під сільською стріхою,  чи  з  парадою  проповідуються  з  амвон та  трибуналів”  [25,  61 ].  Водночас  учений застерігає  галицьку інтелігенцію,  щоб  народ  не втратив віри в неї, не відвернувся від неї і їхньої науки, бо інакше це був  би “найтяжчий удар, се був би поворот до застою!” [25, 61].

Думки про призначення інтелігенції, її служіння народові звучать і в статтях І. Франка “Як би нам в  біді  рятуватися”,  “Що  таке  громада і  чим  би вона повинна бути” тощо. У цих та інших творах письменник  критикує  різних  представників галицької інтелігенції за демонстрацію показної любові до народу, штучної турботи про народну освіту,  виховання  молоді,  зазначаючи,  що справжня  їхня  мета  –  здобуття  кар’єри  та популярності.

І. Франко  розглядав інтелігенцію  як  рушійну силу, яка  здатна  нести в  духовний  світ людини повноту  гармонії,  високий  моральний  дух  і моральну  досконалість.  Вона,  на  переконання вченого, має не лише давати знання про нові факти і  явища,  але  й  нову  ступінь  відповідальності, поваги  до  людини,  основи  соціальної справедливості.  Її місія  –  нести  в  народні маси “всі  нові  думки,  нові ідеї, винаходки людського розуму, все,  що  прояснює  людський  світогляд, влегшує  людську  працю,  ущасливлює  людське життя, все, що йде до світла, вольності, щастя”. Інтелігенція повинна вчити народ “вільнодумства на полі релігійнім, правдивої гуманності на полі етичнім,  дружності  і  асоціації  на  полі економічному” [23, т. 45, 148 – 149].

Саме  на  інтелігенції,  на  думку  І. Франка, повинна лежати відповідальність за відродження й розвиток української  державності, піднесення національної  свідомості  народу.  Але  для  цього “інтелігенція  повинна  передовсім  бути інтелігенцією,  повинна  бути  громадою  людей  з широким  образованням,  з  виробленим характером, з щирим чуттям до народу; повинна … пройняти весь організм народу і привести його до живішого руху, до поступового зросту” [23, т. 45 148].

Письменник  добре  розуміє,  що  тогочасне українське  суспільство  перебувало  без популярного і вищого письменства,  без надії на міцну шеренгу свідомих й освічених інтелігентів. Якщо такий стан буде тривати і надалі, підкреслює вчений, то Україна готова знову опинитися в ролі ковадла, на якому різні чужі молоти вибиватимуть свої мелодії, або в ролі кролика, на якому “різні прихильники вівісекції  будуть  доконувати  своїх експериментів” [23, т. 45, 404].

Проблема  відсутності  національно  свідомої інтелігенції хвилювала І. Франка до глибини душі. У статті “Звістки з Галіції. Симптоми розкладу в галицькій  суспільності”  просвітитель  так змалював  її  тогочасний  стан:  “...  руська інтелігенція по­давньому спорить собі на здоров’я за  абстракта,  бореться  за  “руськість”, “самостійність”, “народність”, а зовсім забула, що в нас є якийсь народ, котрий може від неї давно домагатися  услуг і  заступництва  кровних  своїх інтересів. Преса  галицька  по­давньому  уїдає  на все, що зазрить, свариться між собою о дурниці, кидає на себе болотом і доносами... Тишина глуха, пітьма  непроглядна,  блукання в  різні  сторони, тупий консерватизм  та  тривога  перед  усім, що могло б нарушити, перервати той гнилий супокій, –  се  ціхи  загального  настрою  умів  галицької інтелігенції”  [21,  79].  А  в  листі  до  Е. Ожешко І. Франко  зазначає,  що  й  та  незначна  кількість інтелігенції Галичини “розбита на атоми, ворогує між  собою  за  букви,  за  правопись,  за  язик,  за фантастичні  мрії  о  будущині,  а  за  той  час  не дивиться на те, що її окружає, не робить того, що найближче  рук.  Невчена  і  неосвічена  не  то науково,  а  навіть  товариськи,  не  знає,  чого держатись і куди  йти  слідом  за людьми”  [22,  т. 20, 317 – 318].

І. Франко  добре  розумів  усі  вади  тогочасної інтелігенції. У “Одвертому листі ...” він зазначав, що значна кількість “світлих українців, вихована в тих самих ідеях автократичного доктринерства, й  сама  ігнорувала  свій  український партикуляризм,  у  душі  стидалася  його,  в  душі признавала  себе  gentе  Ukrainі,  nаtіоnе  Russі (українцем  за  походженням,  російської  нації (латин.),  в  душі  й  явно  дорожила  й  дорожить фантомом “великої, неподільної Росії” [23, т. 45, 403 – 404]. А тому “не мала чи сили, чи відваги піднести  свій  голос  і  вказати  ясно  і  виразно величність  теперішньої  хвилі і  великий  трагізм нашого положення в ній і неминучу конечність – якнайшвидше,  якнайосновніше  змінити  курс нашого національного корабля, настроїти всі наші думки, плани, програми на інший діапазон” [23, т. 45, 405]. Гостро критикуючи галицьку інтелігенцію за їхню надмірну балакучість та амбіційність, брак самокритики, безхарактерність, меркантильність, індиферентність  до  загальнодержавних  справ, мислитель  водночас  закликає:  “Ми  мусимо почувати  себе  не  піонерами,  але  рядовими  в великім ряді і не сміємо своїх дрібних, локальних справ  виставляти  як  справи  всенародні,  своїх дрібних персональних амбіцій висувати на першу лінію загального інтересу” [23, т. 45, 405].

І. Франко  не  сприймає  сучасну  йому українську еліту, характеризуючи її як “обважнілу, незграбну, сентименттальну,  позбавлену  гарту  й сили волі, так мало здатну до політичного життя на власному смітнику, а таку плідну на перевертнів найрізнороднішого  сорту”  [23,  т.  31,  31]. Серед неї він знаходить обмаль “справжніх характерів, а  так  багато  дріб’язковості,  вузького  егоїзму, двоєдушності й пихи” [23, т. 31, 30]. Письменник піддає гострій критиці фальшивий демократизм галицької інтелігенції, зазначаючи, що вона лише проголошує ідеї рівності, свободи, справедливості, братерства,  проте  у  своїх  діях  відстоює власні меркантильні інтереси.  І. Франко  переконливо доводить, що ці благородні ідеї наповнені змістом суперечностей, бруду, егоїзму і виглядають “наче стебло, вкрите  листям і навіть  багате  квітками, але зовсім без плодів” [23, т. 46. Кн. 2, 269].

З  глибокою вдячністю  та  повагою  ставиться Франко до тих діячів, які все ж намагалися хоч  трохи  придбати  для  своєї  національної культури духовні цінності в літературі, мистецтві, науці,  врятувати мову,  традиції  тощо.  Про  цих національно свідомих діячів І. Франко писав: “Ся генерація  звіяла  бурю  в  нашім  національнім життю, рівночасно прочистила повітря, проложила не в однім напрямі нові стежки. Вона розбудила пристрасті  там,  де  вперед  була  байдужість  і рутина, оживила пульс народного життя. Се був той запас свіжих сил, який віднайшла в собі наша нація  в хвилі тяжкого  пригноблення”  [23, т.  41, 476].

І. Франко  переконує, що  життєвий і творчий шлях  кращих  представників  рідного  народу допоможе сформувати українській молоді власні ідеали,  взірці  для  особистої  поведінки.  А  тому закликає  розказувати  “простому  народові якнайбільше  і  якнайчастіше  про  життя  його найліпших синів, письменників і вчених, учителів, борців  у  війні і  борців  у  соймах  та  радах,  бо в житті і діланні всіх тих людей є зерна живої сили, живого прикладу” [23, т. 28, 260].

І. Франко  неодноразово  підкреслював,  що свідомість  народу,  яка  дається  йому  освітою,  – лютий  ворог  всіх  тих,  чиє  багатство  і  вигода засновані на поті та людських сльозах. Тому він закликає  інтелігенцію  відкинути  вбік  будь­які чвари  та  підозри  і  сконцентрувати  всі інтелектуальні  сили  на  працю  в  галузі  освіти, піднесення і пробудження свідомості народу, “бо тільки в своєму власному народі” можна “знайти задатки опорної сили і кращого майбутнього ...” [25, 118]. Її завдання – “ограничитися на обороні нарушених  прав,  на  домаганні  повної рівноправності, впрочім завсіди кладучи натиск на те, що боротьба  йде не проти якого б там не було чужого люду, ані на шкоду його інтересів, а тільки  проти  насилля  верховідців,  проти несправедливої майоризації та визискування” [25, 70].

Пріоритетну  роль  та  відповідальність  за виховання  молоді  І. Франко  покладав  на вчительство як невід’ємну складову інтелігенції. Аналізуючи  його  численні  твори  та  статті (“Народне шкільництво в Галичині”, “Олівець”, “Панські  жарти”, “Середні школи  в Галичині в 1875  –  1883  рр.”, “Борис Граб”,  “Наші  народні школи і їх потреби”, “Учитель”, “Великі діяння пана Бобжинського”  тощо),  доходимо висновку, що ідеал педагога у його розумінні – це людина, яка вийшла з народного середовища, є носієм його духовних і  національних  цінностей, живе  його інтересами,  бере  активну  участь  у  громадськокультурному житті. Він викликає у дітей відчуття повної  довіри,  щирої  поваги,  готовність дотримуватися  того,  чого  вчить.  Це  яскрава особистість,  що  творчо  ставиться  до  учнів, володіє  внутрішньою  силою,  цілісністю, цілеспрямованістю.  Це  організаційний  та емоційний  лідер,  що  здатний  генерувати  ідеї і захоплювати ними інших, із широкими й глибокими інтересами,  цілісним  світоглядом.  Справжній учитель,  неодноразово  переконує  І. Франко, велику  увагу  приділяє  питанням  моральності, духовності,  вкладаючи  у  дитячі  душі  любов, доброту, чуйність, милосердя. Уся його діяльність спрямована на задоволення пізнавальних запитів школярів,  розвиток  самостійності  думки  і  дії. Особистим  прикладом,  власною  поведінкою, ставленням  до  вихованців,  світоглядом, авторитетом тощо він прищеплює кращі людські риси, виховує любов до праці.

Письменник з  особливою тривогою і надією дивився на українську молодь, яка виховувалася в середовищі, позбавленому національного духу, і весь  творчий потенціал  спрямовував  на те, щоб виховувати з неї нову, високоосвічену інтелігенцію, яка  понесла  б потім  передові суспільні думки й наукові досягнення в народ, позаяк добре розумів, що  без  питомої  ваги  інтелектуалів  –  носіїв національної ідеї,  без  сильних  та авторитетних провідників  нація  не  може  існувати.  Так, звертаючись  до студентської молоді, яку вважав найкращою  надією  українського  народу,  його майбутніми  просвітниками  і  світочами, просвітитель наголошував: “Стійте твердо на тім, що ваша одинока честь, ваш одинокий обов’язок, як  студентів  університета,  здобувати  знання, науку,  для  несення  користі  і  освіти  своєму народові” [13, 2].

Висновки.  Вищенаведене  дає  підстави стверджувати,  що  у  літературно­педагогічній спадщині І. Франка чільне місце посідає питання ролі і  значення  інтелігенції  у вихованні молоді. Письменник неодноразово критикує обидві течії тодішньої галицької інтелігенції – москвофілів та народовців – за їхню бездіяльність, нерішучість, консервативність.  Головне  призначення інтелігенції, на переконання вченого, – справжнє служіння  народу,  захист  його  інтересів; формування  національної  свідомості  молоді, виховання носіїв національної ідеї, провідників нації з  державницьким  мисленням;  популяризація

ПРАКТИКА ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ В СІМ’Ї ЛЕСІ УКРАЇНКИ / В.Л. Федяєва // <http://ps.stateuniversity.ks.ua/file/issue_37/4.pdf>.

… Аналіз наукової літератури свідчить, що сімейна педагогіка сформувалась поступово. Емпірично шукаючи найдосконаліші способи впливу на дитину в сім’ї, суспільство та батьки набули досвіду. Тому важливою умовою піднесення ефективності сімейного виховання є досягнення народної педагогіки, звичаїв, традицій, порад педагогів-практиків, які на основі умінь і навичок у різні історичні часи, за певних умов теоретично обґрунтовували основні положення узагальненого досвіду виховання дітей у сім’ї. Йдеться насамперед про теоретичну спадщину С. Русової, Г. Ващенка, К. Ушинського, А. Макаренка, В. Сухомлинського, М. Стельмаховича.

… Мета нашого дослідження – науково обґрунтувати, що саме наприкінці ХІХ століття з’являються такі форми роботи з дітьми в сім’ї, які отримали подальший розвиток, а до окремих сьогодні повертається і має повернутися українська сім’я. Зважаючи на особистий внесок Лесі Українки у практику родинного виховання, у даній статті ми на основі мемуарів та епістолярних праць родини Лесі Українки, виділяємо дві позиції: - яким було виховання у сім’ї Лесі Українки, і як воно вплинуло на формування майбутньої поетеси? - який особистий внесок Лесі Українки в теорію і практику виховання дітей в сім’ї. Висвітлити це питання безпосередньо допомагають спогади Лесиних рідних – матері та сестер, а також листи Лесі до рідних. Аналіз літературних джерел підтверджує, що “в усій мемуаристиці, що стосується поетеси, нема ні щоденників, ні записок, ні автобіографій (за винятком уривка Олени Пчілки), лише спогади, серед котрих переважають просто згадки” [3: 6]. Спогади рідних, подруг, листування з бабусею, дядьком М. Драгомановим дають змогу уявити повну й детальну картину Лесиного виховання в родині. Постійна увага батьків, їх піклування, спрямування дітей на корисні справи дали змогу стати малим Косачам гідними своєї родини. Особливу увагу приділяли батьки розумовому вихованню, формуванню стійкого інтересу до пізнання нового, до навчання. Питаннями навчання в сім’ї Косачів займалися і батько, і мати. Неабияку роль у навчанні Лесі відіграла тітка батька Парасковія Степанівна Чернявська. Початкову освіту діти отримали дома, адже самі батьки мали ґрунтовні знання, постійно їх самовдосконалювали. Навчаючи дітей, поєднували батьківську любов з вимогливою принциповістю. Батьки були прикладом для дітей. Мати досконало, майстерно володіла рідною мовою, чудово читала, розповідала, малювала, грала на фортепіано, співала, танцювала, мала акторські здібності.

Петро Антонович Косач успішно закінчив Чернігівську гімназію (тут учителем словесності був Л. Глібов), вступив на математичний факультет Петербурзького університету, але через рік перейшов на юридичний. За “студенческие непорядки” на другому курсі був відрахований і змушений переїхати “до Києва, вступив до Київського університету теж на юридичний факультет, на якому проходив науку, успішно й гарно закінчив його” [3: 30].

Батьки дуже цінували знання, потяг до них, були досить освіченими людьми, з перших років вчили дітей грамоті, що дало змогу Лесі у п’ять років самостійно прочитати книжечку М. Комарова “Розмова про земні сили”.

Як свідчить мемуаристка, спогади сестри, батьки створили для Лесі необхідні умови навчання дома. Тепло рідного дому позитивно впливало на дітей, у сім’ї постійно панував здоровий дух єдності. Дружні стосунки батьків і дітей високо підносили гідність людини, будувались на засадах любові та добра, становили основу повноцінного життя сім’ї. Щирістю і відкритістю характеризувались стосунки батьків і дітей.

Досить сприятливою була атмосфера у сім’ї Косачів. “Була в батька надзвичайно цінна риса – високо цінувати людську гідність у всякої людини, хоч би у найменшої дитини, ... не пам’ятаю й єдиного разу, щоб батько когось з нас, дітей, налаяв чи насварив, чи щоб щось наказав зробити. Він завжди радив, просив, намагаючись і найменшому довести, чому так слід, а так не слід робити, намагався переконати, а не примусити” [3: 32].

Стосунки в сім’ї Косачів вибудовувались на засадах гуманізму: “З дітьми ж і своїми, і чужими батько був завжди ніжний, говорив, власне, розмовляв, поважно, наче з рівними собі...” [3: 33].

До дітей батько ставився не як до “малих”, а як до “молодих друзів” і це дуже імпонувало й подобалось дітям, та примушувало їх і самих уважно ставитися до своєї гідності.

Значну увагу приділяли вивченню мов, враховуючи інтерес до вивчення окремих предметів, не примушували виучувати те, до чого не здатна дитина. Наприклад, “Леся була виключно здатна до мов, абсолютно, як вона казала, не здатна до математики”[3: 33]. Це розуміли батьки.

Із листа О. Пчілки до матері Є.І. Драгоманової: “Науки Леся проходит все, что и Миша: греческий и латинский язык понимает лучше, чем Миша. Ото вже “письменна та друкована” буде”.

У сім’ї Косачів постійно панувала любов: “Батько наш усіх нас дуже любив і був ідеально дбайливим, уважним та добрим до всіх нас” [3: 34].

Постійну увагу приділяли батьки питанням вивчення з дітьми світової, російської та української літератури. Ольга Кривинюк запевняє, що він завжди зачаровував дітей своїм умінням читати оповідання М. Щедріна: “Читати з батьком Щедріна було просто насолодою, так батько досконало знав, як треба розшифровувати всі щедрінські “иносказания”, так гарно він умів коментувати всі твори Щедріна” [3: 34].

Батько напам’ять знав і розказував дітям казки Пушкіна. “Батько кохався в російській літературі, а відтак намагався, та й не без успіху, якнайширше ознайомити з нею своїх дітей та прищепити їм шанобу до неї”[3: 35]. Крім того, любив розповідати про своє знайомство з українськими письменниками, наприклад, про байкаря Л.Глібова, свого вчителя.

Діти вчилися декламувати, розповідати, аналізувати вчинки героїв та історичні події.

Виховувались діти у сім’ї Косачів на засадах народності. Таке виховання здійснювалось через знайомство дітей з народною творчістю, особливу увагу цим питанням приділяла мати. Вона постійно співала і вчила дітей народних пісень, розповідала казки, приповістки, збирала народні орнаменти на Звягельщині, досить серйозну увагу приділяла старовинній українській архітектурі. “Жаборицькі пісні, казки, різні повір’я, звичаї, купальські, жниварські і т. ін. Леся добре пам’ятала і часто згадувала. З дитинства Леся бачила, як мама збирає народні узори, перемальовує їх, лагодячи до друку. Леся розумілась на них і артистично виконувала різні українські народні вишивки”[3: 36].

Виховували Косачі у дітей повагу до світової культури та літератури, до творчості інших народів: у Лесі “з братом Михайлом неначе якимись святими книгами поруч з “Трудами Чубинського” з наймолодшого віку були “Мифы классической древности”, і “Сербські народні думи й пісні” в перекладі М. Старицького” [3: 37].

Діти знали і “навколишніх сіл “сезонні” звичаї, пісні та оповідання, що їх супроводять, як от щедрівки, весільні, колядки, веснянки, купальські, жниварські і обжинкові. Старших дітей Михайла та Лесю залучали до етнографічної роботи. У Колодяжному Леся з допомогою брата Михайла записала од колодяжинських людей багато пісень, а маючи музичну освіту на фортепіано підібрала мелодії.

Досить серйозну увагу приділяли питанням виховання дітей на природі, самою природою. Мати часто водила дітей до лісу, до озера, діти просто зачаровувалися рідним Волинським поліссям.

Діти в сім’ї виховувалися на засадах сестринської та братерської любові. Леся і Михайло “були найщирішими приятелями, найвірнішими друзями, були у всьому нерозлучні: разом бавилися, разом читали, разом вчилися, разом розважались” [3: 41].

Для молодшої Лесі Михайло завжди був прикладом, вона прагнула досягти того рівня розумового розвитку, що й брат: “Миша навчився дуже рано читати, а що Леся навчалася разом з ним, то в чотири роки вона вже справно читала. Найлюбішими книжечками малих Лесі й Миші були томи трудів Чубинського з казками та піснями, Сербські народні думи й пісні в українськім перекладі, міфи стародавніх греків та ще книжка про подорожі різних славних мандрівників. Ті книжки вони знали мало не напам’ять. Крім тих книжок, вони читали багато й інших, бо обоє були дуже охочі до читання” [3: 42].

Як і всі діти, малі Косачі багато гралися, самі вигадували різні історії, відтворювали історичні образи. “Мали діти багато казкових ігор, наприклад, кубики, щоб складати географічні карти” [3: 42]. Діти не просто механічно бавилися, виконували прості механічні рухи, а привчалися до аналізу, до пошуку правильної відповіді. Так, уважно вивчивши кубики і пишучи про них дядькові М. Драгоманову, 6-річна Леся навіть пише про помилки, що мають місце [3: 42].

Поряд із змістовними іграми, ляльками для молодших, батьки привчали дітей до творчості. Так, “Леся робила нам, молодшим дітям, літом з трави прехороших зелених мавок, убираючи їх в одежу з листя та пелюсточків квітів. А нашим купованим лялькам майстерно вишивала сорочки, шила гарну одежу, плела віночки з малюсіньких квіточок, низала намисто з різних зернят” [3: 43].

Постійна увага приділялась питанням трудового виховання, вихованню в праці, посильній допомозі дорослим, батьки виховували повагу до людей праці.

У своїх спогадах сестра Ольга пише: “Крім читання й забав, робили вони літом і “поважну” роботу, бо завжди мали свій квітник і город, що самі обробляли та доглядали. Леся зовсім маленькою, в 6 років, навчилася шити й вишивати. І тоді вже задумувала вишити батькові сорочку. Бабуні, своїй хрещеній матері, що дуже її любила та пестила, Леся охотилася допомагати в господарстві, наприклад, пекти булки, і батько жартував, що скоро й бабусю переважить, така з неї хороша господиня” [3: 42].

Питання естетичного виховання були в центрі уваги родини Косачів. Леся любила співати, танцювати. В Києві вона систематично брала лекції гри на фортепіано. Леся любила музику і була до неї вельми здатна, здатна навіть до композиторства, та, на жаль, могла вчитися всього одну зиму, бо в неї почала боліти ліва рука.

Батьки приділяли постійну увагу питанням підготовки навчання дітей до гімназії, діти навчалися з приватним учителем, великої уваги надавали вивченню іноземних та стародавніх мов (грецьку й латинську вивчала Леся).

Закладені батьками основи знань, уміння самостійно працювати, засвоювати ази наук, закладені ними прагнення до пізнання нового дали змогу дітям стати високоосвіченими людьми. Брат Михайло успішно закінчив гімназію, університет. Лесі Українці через недугу не довелося, на жаль, вчитися систематично з учителями, вона “ніколи не була в жодній школі, однак же була врешті високоосвіченою людиною, знала багато мов, гарно грала, між іншим, часто грала власні композиції та імпровізації, яких вона, на жаль, не вміла записати” [3: 43].

Вивчаючи життя і діяльність Лесі Українки, не можна не погодитись із твердженням сестри Ольги, що “всю освіту Леся здобула собі сама завдяки своїй великій охоті до науки та своїй надзвичайно сильній вдачі, якою вона не раз перемагала муку болю, муку туги й жалю, що так смутно минають її дитячі й юнацькі літа, і, часто й лежачи, читала і вчилася тим читанням безперестану все життя” [3: 44].

У сім’ї закладалися основи подальшого життєвого шляху Лесі Українки, що саме батьки, починаючи з дитинства, опікувалися її майбутнім, переживали хвилини радощі і розпачу, раділи літературним успіхам і громадській діяльності, бо підтримка родини, близьких і друзів дали їй змогу стати Людиною, письменницею, внести свою частку у розвиток вітчизняної педагогічної науки.

Родинне виховання в сім’ї Лесі Українки здійснювалось з урахуванням народних навчально-виховних традицій. Жива народна мова, традиційно-звичаєва обрядовість у сукупності з загальнолюдськими нормами, виховували у дітей любов до ближнього, повагу до національних цінностей, історії. У їх сім’ї навчання було могутнім чинником у формуванні особистості, а приязнь, сердечність стосунків робили дитину незалежною і повноправною частиною родини.

Батьки зробили чимало для того, щоб їх діти виросли гідними громадянами своєї країни. І, як наслідок, – велика публіцистична, літературно-громадська діяльність Лесі Українки, її світове визнання, її внесок в історію педагогіки України.

**«Українська ментальність в мовній свідомості Ліни Костенко» / Буц Н.В. //**<http://sn-philol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2017/01/065.pdf>

**…** «Ліна Костенко – глибоко сучасна, глибоко українська поетеса, та навдивовижу це не те, що не заважає, а, навпаки, допомагає бути відкритою, як у космос український, так і в космос історії наших народів, в космос загальнолюдської історії; і та історія в неї – не скам’янілі чи спорохнявілі релікти, а живе дійство, яке начебто продовжує звершуватися й сьогодні, все ще перебуває у творчому світі, й так само часто певна подія нинішнього дня в її сприйнятті та під її пером виглядає не локально й самодостатньо, не ізольовано, а пропонується в єдиному потоці світової історії, сповнюється масштабності й значення історичного». Ці слова Євгена Гуцала влучно визначають масштаб геніальної особистості нашої сучасниці, її художнього світу «в єдиному потоці світової історії» [1].

Актуальність дослідження. Мова виступає засобом утворення художньої картини світу, яка відображає картину світу творця художнього твору. У художній картині світу можуть бути відображені особливості національної картини світу – наприклад, національні символи, національно-специфічні концепти, етикетні мовні формули. При цьому треба завжди пам’ятати, що художня картина світу – вторинна, опосередкована картина світу, причому вона опосередкована двічі – мовою та індивідуально-авторською концептуальною картиною світу. Обговорюючи поняття національної картини світу не можна не сказати про співвідношення національного менталітету, концептосфери і картини світу.

Менталітет ми визначаємо як специфічний засіб сприйняття і розумінняя дійсності, що визначається сукупністю когнітивних стереотипів свідомості, соціальної або етнічної групи людей. Сприйняття і розумінняя дійсності – дуже схожі речі, але вони не співпадають між собою. Сприйняття – перший етап та основна умова розуміння. Можна говорити про менталітет особистості, групи і народу (етносу). Менталітет конкретної особистості зумовлений національним, груповим менталітетом, а також факторами особистого розвитку людини – його індивідуальною освітою, культурою, вихованням, досвідом сприйняття та інтерпретації явищ дійсності.

Мета дослідження полягає у поглибленому аналізові природи художньо-образного мислення Ліни Костенко у контексті духовних осягнень авторкою людського буття. Цілісний і комплексний аналіз картини художнього світу Ліни Костенко на підставі іманентної адекватності стилю світопереживання і стилю світовираження у власному метатексті поетеси – магістральний напрям думання, який притаманний українському народові.

«Багаторівнева рецепція творчого доробку Ліни Костенко свідчить, що актуальність митця в сучасному літературознавстві забезпечується не лише статусом одного з найяскравіших репрезентантів нинішнього поетичного плину, не тільки талантом світового масштабу, а передусім тим, що ця поезія усвідомлюється як невичерпний матеріал і для історико-літературних, і для теоретичних висновків та узагальнень. Прикметно, що помітна своєю масштабністю художня особистість Ліни Костенко сприяє інтенсивному оновленню літературознавчої думки у зв’язку з яскраво вираженою тенденцією до актуалізації її поетичного доробку в часі. Кожен наступний етап осягнення її творчості оприявнює нові аспекти естетичного мислення в культурологічному просторі України» [1].

Звернімося то творчості великої української поетеси сучасності Ліни Костенко, яка працює над самим глибоким пластом українського буття – спасінням мови і національної субстанції, без яких будь-яка метушня навколо власної самореалізації втрачає сенс. Творча технологія письменниці відмічена головною рисою – потягом до реалізму, який довгий час перебував в занепаді вітчизняної літератури. Дійсно, письменники всіх часів обнаково люблять рідну природу, але для Івана Нечуя-Левицького зелений листочок — це дещо інше, ніж для Ліни Костенко, яка знає, що у листочка своя математична формула, а після спалення він не зникає як фізична реальність, а просто стає невидимим оку. Тому і можливий у неї такий образ: «квадратний корінь листя і трави»… І можливим стає новий облік реалізму — такий, як у віршах Ліни Костенко, де можна знайти і експресивну декоративність, і сувору простоту; багатоцвіття і чорно-білі контури; є місце і лірічній гиперболі і просторовий простір. Але зберігається тенденція її творчої праці, яка переважає — унормоване уявлення про речі, прозора означеність їхніх основних вимірів.

Ліна Костенко намагається запобігти національну катастрофу палким словом. Хай хоч воно залишиться, коли – спаси Боже! – воцариться в країні духовна порожнеча. Може, тому поетеса так наполегливо звертається до історії. Щоб «будити мисль затуркану і кволу», щоб не дати засохнути джерелу національної достойності і гідності. В історичному романі у віршах «Берестечко» автор знаходить для визначення ідеї свого твору такі слова:

«Відбілює душа свою велику правду

У лузі споминів, над річкою Буття».

Намагаючись розгадати споконвічну загадку української історії, Ліна Костенко вигукує: «Як страшно знати правду без прикрас!». Нас вражає майстерність, з якою поетеса мальовничим словом, не покидаючи риторичко-художніх меж, змінює етнологічний і геополітичний матеріал. Безпомилково можна стверджувати, що з часів Т. Г. Шевченка в українській поезії ще не звучали інвективи такої художньої сили проти поневолювачів — і одночасно, на охорону українського народу: «Я знаю свій народ. Кляну його пороки. Але за нього Господа молю!». Ліна Костенко зуміла написати великий історичний твір, поєднуючи густі насичені фарби гніву і любові з граційним графічним малюнком іронії і відрази. Таким чином, ми бачимо подальшу перспективу для української ідеї відродження культури і, насамперед, мови. Є перспектива історична: «Дорога правди довга». Є перспектива духовна: «Нема нам щастя — мусить бути чудо. / Ми ще постанем зі своїх руїн». Ці пророчі слова — останній шанс українського народу, що й підтвердила поетеса під час помаранчевої революції, вона була окрилена народженням громадянського суспільства, відродженням народної самосвідомсоті і самоповаги. Роман «Берестечко», як і вся її творчість, є таким жорстким реалістичним діагнозом українському суспільству і одночасно поетичним закликом до серця кожного українця: «Нема попереду століть, / щоб триста років знов іти по колу».

Поетеса вірить: «Лиш храм збудуй, а люди в нього прийдуть!». Адже коли-небудь — «люди виростуть...» (Тарас Шевченко). Заради цього і закликає Ліна Костенко: «Не треба думати мізерно». В цих словах ми чуємо відомий нам всім тезис О.П. Довженка — «думати тільки про велике». Про велике — це і про «диво», яке «мусить бути», не дивлячись на всі раціональні, «мізерні», вироки. На зневір’я часу немає. Велика кількість українців завдяки «дотику до душі» поезії Ліни Костнко змогли стати кращими. Зрозуміло і те, що людина, яка пропустила через себе творчість поетеси, ніколи не назве українську мову сільським діалектом або чимось незначним. Слова Ліни Костенко по-справжньому зачаровують. Мабуть, один тільки написаний нею твір для розвитку української мови робить більше, ніж будь-яа державна програма, але це дійсно так. «Нации не умирают от инфаркта. Сначала у них отбирают язык», — відзначила якось Ліна Василівна.

В Україні споконвіку вживається пошанна множина, особливо тоді, коли йдеться про шановану людину, найближчу родину, здебільшого в розповідях про бабусю, маму. Це є важливою особливістю українського мовного етикету, який зараз відновлюється і повертається до життя. Важливі семантико-стилістичні функції в поезіях Ліни Костенко виконують граматичні засоби висловлення ввічливості. Займенник ви передає не лише офіційні стосунки (напр.: «Полковнику, вам лист від кошового» [5, c. 16]; ввічливе ставлення до старших за віком людей (напр.: «Сказали ви, Ящихо, не до речі» [5, c. 18]), а й до рідних (напр.: «Я не забуду, тату, вас ніколи» [5, c. 34], «Не вірте, мамо ! Гриць такий хороший!» [5, c. 39]. У звертанні до матері фіксуємо паралельно і «ви», і «ти», пор.: «От, бачте, мамо, все обійшлось» [5, c .82]; «Спочивай, моя мамо, там легше тобі» [5, c. 83].

Посилює глибину поваги до адресата непоодиноке використання в поезії пошанного «Ви», як-от: «Пробачте їм, пане Гамсун. Вас надто любили люди. А Ви їх так ошукали, вони не зможуть простить» [4, c. 254]. Особливо зворушливо й урочисто сприймається це «Ви» у звертанні до коханої (чи коханого), напр.: «Я кохаю Вас, Єво» [4, c. 251]; «Я Вас люблю, о, як я Вас люблю!» [4, c. 344]; «Я дуже тяжко Вами відболіла» [4, c. 278], «Я Вас давно забути вже повинна» [4, c. 324]. Звертання до коханої людини можна вважати поетичними знахідками поезії Ліни Костенко. Вони можуть поєднуватись із традиційним звертанням, що посилює оригінальність новоутвореного, напр.: «Дорогий мій, сонячний, озвися!» [4, c. 298]. Несподівано й неповторно сприймаються ті звертання, що побудовані за принципом антитези, напр.: «Прощай, прощай, чужа мені людино! Ще не було ріднішого, як ти» [4, c. 286], або перифрази, напр.: «Ти ж ніч моя і світло моє денне!» [5, c. 67].

Висновки. Творчий доробок Ліни Костенко має особливу значущість. Роздуми поетеси над долею рідної мови невіддільні від її інтересу до української культури та історії. Ці теми, а скоріше – проблеми, контамінуються в творчості поетесою в єдиний ідейно-художній вузол, обрастаючи різними мотивами: це і виродження національної культури, і поява нової генерації українських селян («Уже немає репаних чухонців. / Цим простим хлопцям розум пройняла / енергія розплавленого сонця»; «Ми дикі люди, ми не знаєм звичаїв / Ми нищим ліс. Ми з матір’ю на «ти»), і зникнення українського народу як генетичного співтовариства («Зникає мій народ, як в розчині кристал»).

У роботі зроблено спробу нового концептуально-аналітичного підходу до філософії творчості письменниці під кутом зору синтезу образного мислення, який простежено на матеріалі творчого доробку. Такий підхід до творчості Ліни Костенко поглиблює герменевтичне прочитання текстів і їх метатекстуальну дискурсивність. Цінність творів Ліни Костенко зумовлена, по-перше, збагаченням фактичного матеріалу для арґументації взаємодії і взаємоінспірацій поетичної і естеїстичної сфер діяльності митця; по-друге, додатковою експлікацією, увиразненням деяких змістових аспектів категорії “художній світ письменника”; по-третє, розкриттям саме українських історіософських, культурологічних міркувань і поглядів поета на ґрунті мікроаналізу його ліричних та ліро-епічних творів на розвиток і відроження українського слова і, по-четверте, реконструкцією поетичної картини українського світу.

**Клименюк Н.В. Відношення до старості в різних культурних традиціях: історичний аспект**// [file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Npchduped\_2010\_123\_110\_11%20(1).pdf](file:///C:\Users\Lenovo\Downloads\Npchduped_2010_123_110_11%20(1).pdf)

«Шануй отця-матір – будеш довголітен на землі» Українська народна мудрість

Старіння не є унікальною особливістю нашого часу, але звичайним явищем воно стало лише останні 100 років. Старість як соціальну проблему варто вважати феноменом XX століття – до цього часу кількість людей похилого віку була незначною навіть за найоптимістичнішими оцінками. Так, за даними сучасного психолога Я.С. Гамільтона, від найдавніших часів і до XVII століття приблизно 1 % людей досягав віку 65 років. На початок ХІХ століття цей показник виріс приблизно до 4 %. За соціальними прогнозами близько 70 % сьогоднішнього населення Західної Європи проживе більше ніж 65 років, а 30-40 % – більше ніж 80 років [16, с. 13]. Характерним є також те, що за останні 20 років у пострадянських країнах чисельність людей у віці 85 років і старше збільшилася більше ніж удвоє, в той час як загальна чисельність населення збільшується досить повільно. За словами російського науковця із соціальної роботи Є. Холостової, «можливість дожити до похилого віку стала масовою» [21, с. 6]. На жаль, соціальний статус людей похилого віку не завжди відповідає загальносвітовим нормам і стандартам. Обмежено вибір соціальних ролей і форм активності, доступних людям похилого віку; звужені рамки їхнього способу життя; вибір соціально санкціонованих можливостей у сферах життєзабезпечення, комунікації, рекреації має обмежений діапазон; особи літнього віку не завжди знаходять реальні стимули до подолання свого стану й активізації соціальної участі. До цього варто додати, що об’єктивні дані про стан здоров’я осіб літнього віку не дають достатніх підстав для оптимістичних прогнозів щодо можливостей людей похилого віку власними силами підтримувати свою самостійність протягом пізнього періоду життя [21]. Тож зрозуміло, що в практичній соціальній роботі турбота про літніх людей сьогодні займає одне з провідних місць, але самі старі люди часто сприймаються крізь призму суспільних стереотипів. Про ці стереотипи зазначають сучасні вітчизняні науковці Л. Тюптя та І. Іванова: «Їх часто вважають і мудрими, і несповна розуму, добродушними та буркотунами, завжди чимось невдоволеними, такими, що виявляють турботу про оточення, і байдужими та некомунікабельними» [17, с. 475]. Отже, перш ніж говорити про основні принципи роботи із літніми людьми, варто докладніше розглянути історичний розвиток суспільного світогляду на становище в суспільстві зазначеної категорії людей. Як засвідчують різні історичні джерела, соціальні проблеми старіння виникли разом із розвитком самого суспільства. Але картина становища старої людини в суспільстві час від часу змінювалася: вона то рухалася в напрямі покращення, то змінювалася повним спадом. Вивчаючи історичні форми відношення до старості, російський науковець А. Смолькін наводить наступні дані. Середня тривалість життя в первісному суспільстві становила 15-22 років, у Древньому світі – 20-30 років. Незначно збільшившись в епохи Середньовіччя та Відродження (25-30 років), у XVІІ-XVІІІ століттях, вона в цілому не перевищувала 40 років. До кінця XІ сторіччя середня тривалість життя вже становила 47-50 років і поступово зростала протягом усього XX ст. [13, с. 184-207]. І вже в 1990-ті роки «старіння населення» починає сприйматися як загроза соціуму. Але й у попередні епохи відношення до старості аж ніяк не було однозначним. З огляду на невелику чисельність палеолітичних локальних груп (20-25 чоловік) і незначну тривалість життя, старість, безумовно, була досить рідким явищем. Можна припустити, що до похилого віку у палеоліті доживали лише найбільш психологічно врівноважені та пристосовані до складної соціальної організації індивіди. Наявні палеолітичні знахідки дозволяють говорити про поважне ставлення до людей похилого віку в первісних колективах. Наприклад, напівсліпий, хворий на артрит, з висохлою рукою старий чоловік (стоянка Шанидар, Ірак) міг вижити тільки завдяки підтримці інших членів групи [12]. Мезолітичні племена (а також сучасні племена первісної периферії) у силу екологічної обстановки, що змінилася, були змушені вести переважно кочове життя, як правило, задовольняючись полюванням на нечисленну велику дичину з метою збереження природних ресурсів регіону. Небезпека перенаселення території племені змушувала колектив піклуватися як про обмеження народжуваності, так і про підтримку високої смертності (зокрема, практикувався й геронтицид [8]). У подальшому розвитку суспільства людина, що старішала, вважалася основним зберігачем знань і священних традицій первісної локальної групи. Це характерно для всіх неписемних суспільств. Знання старих, реалізовані більш молодими й сильними одноплемінниками, були одним з найважливіших факторів розвитку, гарантією оптимальної успішності первісної локальної групи. Рада старійшин – колегіальний орган, що складався зі старших чоловіків, основними функціями якого було зберігання й відтворення традицій і контроль над їхнім виконанням; узагалі ж функції старійшин були досить різноманітні. Зачатки влади старійшин приблизно з’являються вже в неандертальців [18].

Влада вождя, що не користується підтримкою старійшин, звичайно, була нестійка, зростала ймовірність його насильницького зсуву й/або вбивства; невипадково при призначенні вождя європейські колонізатори прагнули погодити своє рішення зі старійшинами. Іноді старійшина виконував функції військового лідера. Деякі автори схильні розглядати раду старійшин як інститут, що перешкоджає вождеві узурпувати владу [9]. Внутрішньо-сімейна ієрархія в древніх суспільствах відрізнялася набагато більшою твердістю, ніж у сучасних культурах. У Древньому Римі влада «батька» (pater) над сімейством була повною й довічною. Батько міг убити, продати в рабство або позбавити спадщини кожного з підвладних членів сімейства. Фактично все майно молодших членів належало батькові. Лише трикратний продаж у рабство виводив сина з-під влади батька. Ні похилий вік, ні висока посада підвладних йому членів родини, ні одруження, ні навіть божевілля не позбавляли «батька сімейства» його влади. Традиційно вважається, що на ранніх етапах історії тотальна влада батька в Древньому Римі перешкоджала дробленню земельного наділу, дозволяючи вести його обробку спільно, що забезпечувало найбільш ефективну обробку землі [19]. Нешанобливе відношення до батьків у багатьох культурах вважалося злочином і каралося за законом. У Вавилоні, наприклад, на утримання матері видавалося борошно, а не зерно, тому що розтирання зерна на зернотерці вимагало додаткових значних зусиль [5]. Об’єктом особливої уваги в Римській імперії були ветерани, яких держава забезпечувала земельними наділами, нерідко значними. Їм видавалася одноразова або регулярна грошова допомога. Крім того, їм дарувалося право безмитної торгівлі та інші пільги й привілеї, розмір яких залежав від звання перед виходом у відставку й терміну служби. Ветерани та їхні нащадкимогли розраховувати на одержання римського громадянства. В епоху Відродження евтаназія й суїцид у літньому віці починають виправдовуватися, на відміну від середньовічної Європи [22]. У Новий час в європейських урбанізованих культурах з руйнуванням громади система колективної підтримки непрацездатних занепадає. Поступово провідну роль у підтримці непрацездатних починає відігравати держава. Перший закон про відповідальність держави за немічних і незаможних старих був уведений в Англії в 1601 році (The poorlaw relіef act). Суспільна підтримка літніх на початку епохи була зведена до мінімуму. Внаслідок цього вже до XVІ-XVІІ століть старий став сприйматися як «руїна», людина, що вичерпала себе. У цілому до XVІІІ століття літні залишалися «чимось смішним», лише в XІХ ст. виникає образ респектабельного старця з найбагатшим досвідом життя [4]. З другої половини XІХ століття геронтологія починає оформлюватися в самостійну науку, з’являються перші серйозні статистичні дослідження зі старості. Із цього ж часу починає здійснюватися реальна соціальна турбота про непрацездатних. Одна з найбільш послідовних програм соціального страхування XІХ ст. була втілена в Німеччині Отто фон Бісмарком у 1880- ті роки. В цілому ж виплату пенсій і страхування від безробіття в XІХ ст. могли дозволити собі лише найбільш ефективні компанії (наприклад, залізничні). Незважаючи на існування різних благодійних організацій, старість для робітника в XІХ столітті була «дійсною катастрофою, приходу якої стійко очікували» [20]. Неоднозначними є дослідження вчених щодо російської традиції відношення до старості. Так у праці російського історика О. Панченка «Образ старості в російській селянській культурі» зазначається, що в селянській традиції старість сприймалася, насамперед, як період очікування смерті й підготовки до неї. У сучасній міській культурі тема смерті до певного ступеня є неприйнятою, а розмова зі старою людиною про те, що її очікує швидка й неминуча смерть, була б розцінена не етичною. В селі ж бесіди про прийдешню смерть, готування для себе «смертного одягу» становили важливу й невід’ємну частину субкультури літніх селян і селянок. У північноросійських селах навіть іще наприкінці XX – початку XXІ старі селянки охоче й за власною ініціативою демонструють етнографам і фольклористам «смеретні» сукні. У сільській культурі не існує розвиненого страху смерті: стара людина сприймає свій стан як закономірний період підготовки до переходу в інший світ. Смерть старої людини не вважається трагічною й сприймається як цілком природна й навіть пересічна подія. Образ старого чоловіка або старої жінки в сільській традиції сприймається щонайменше двояко: з одного боку, про літніх людей говорять як про таких, що «вижили з розуму», а за своїм статусом вони найчастіше прирівнюються до дітей (про це, зокрема, свідчить приказка «Що старий – те малий»). З іншого боку, старим чоловікам і жінкам нерідко приписується особлива мудрість щодо володіння магічними навичками й знаннями. Тобто людям похилого віку, як правило, відмовляється в інтелектуальній компетенції, але їм приписуються особливі знання щодо сфери релігії, магії, досвіду взаємодії із сакральним і потойбічним світом. Таким чином, соціальна й фізіологічна неповноцінність старих людей компенсується їхньою особливою роллю у взаєминах зі сферою «іншого» і надприродного. Адже навіть у сучасній реальній практиці лікування людей за допомогою замовлянь і різних магічних прийомів входить у прерогативу «бабусь-знахарок». В останні роки норми й інститути, характерні для сільської традиції XІ-XX століть, поступово зникають під впливом різноманітних форм урбаністичної культури. Це стосується і уявлень, пов’язаних зі старістю.

При вивченні історичного досвіду роботи з людьми похилого віку в російській та європейській традиціях не можна не звернутися до історичних форм допомоги та захисту зазначеної категорії людей в українській культурній традиції. Найдавніші згадки про родові обряди та шанування предків відносяться до періоду VI-X століть. Ці обряди були пов’язані із сакральними установками, до них зверталися через культові обряди, що в кінцевому результаті приводило до певного родового єднання. І в день поховань, і в дні поминань родичі жертвували якусь милостиню, «страву». Культ поминання пізніше закріпився у християнській практиці (поминання батьків). Вважалося, що померлі предки сприяли родючості та врожаю. Така форма допомоги (дару) вимагала «віддару», частування «дзядів». Характерною особливістю таких форм підтримки та групового єднання було те, що обов’язковими учасниками цих трапез були магічні посередники з потойбічного світу: жебраки, прочани, колядники, яким роздавали «страву» у вигляді млинців. Отже, у той період існували суспільні форми допомоги, пов’язані з культом смерті. До них належать громадська тризна, громадська милостиня, «страва», подаяння натуральними харчовими продуктами [4]. Що стосується відношення громади до старих людей, то, за даними українського дослідника А. Горілого, традицію піклування про слабких і немічних було закладено у так званий «період поганства». «Інститут старців» з’являється не одразу. Громада поступово визначала своє ставлення до людей, котрі не були активними учасниками трудового та колективного життя, причому старі й діти перебували в одній соціовіковій групі. Первісне ставлення до старих було таке саме, як і до дітей: і перших, і других ідентифікували як «чистих», тобто таких, що не живуть статевим життям. Звідси – спільність в одязі і ставленні до них громади. Так інфантицид (узаконене вбивство дитини) – характерне явище на ранніх етапах розвитку суспільних відносин (відомий як у західній, так і у вітчизняній історії) – існував і стосовно старих. «Відправлення на той світ» старезних і хворих мало різні форми: їх залишали самих у полі чи в лісі, у покинутій хаті, топили в річках, добивали довбнею. Пізніше, коли до визначення «старий» додається «старший, мудрий, головний», формуються ритуали поминання предків («Масничні діди»), і ритуал відправлення «на той світ» змінюється на культ «мудрої старості». Рівень інфантициду «старців» знижується, хоча дитячий інфантицид зберігався аж до XVIII ст. Форми підтримки старих були різні. Якщо на допомогу не приходила родина, то піклування про них брала на себе громада. Одним з варіантів підтримки людей похилого віку було спеціальне відведення їм земель рішенням громади, яке давало можливість заготівлі сіна. Якщо ж старці остаточно «виходили з ладу», вони доглядалися громадою. Літніх людей призначали на постій за чергою (на кілька діб) до різних членів громади, де вони отримували нічліг і харчування. Ця форма зберігалася до кінця XIX ст. До прийняття християнства існували на Русі й інші форми допомоги. Наприклад, варіантом відходу на «той світ» було добровільне залишення громади. Старі люди, що вже не могли працювати, селилися неподалік від громади, на цвинтарі, будували собі келії й жили за рахунок подаянь. Ця форма існувала аж до XVI ст. Хоч «старі та малі» належали до однієї соціовікової групи, форми допомоги й підтримки стосовно перших та інших не були однакові, але певна близькість тут усе ж таки простежується. Економічне підґрунтя дарообміну прослідковується у мотивах усиновлення всередині родової громади і виникнення інституту приймацтва у південних слов’ян. Приймали в родину сироту, зазвичай, літні люди, коли їм уже важко було доглядати за господарством або коли вони не мали спадкоємців. Прийнятий у родину повинен був вести господарство, шанувати нових батьків, а також зобов’язаний їх поховати [4]. Державні форми опіки старих громадян розвиваються під час перебування України у складі Російської імперії. Вони полягали у створенні спеціальних установ для убогих людей, а також старих скалічених воїнів. Згодом допомога старим стала вважатися не добродійністю, а громадським обов’язком, але повна «реабілітація» старості відбувається вже в другій половині XX століття, і сьогодні вона розуміється як «цінний для суспільства період життя» [15]. Змінився сам зміст слова «старість». Якщо раніше критерієм старості служила непрацездатність, то тепер – перехід через законодавчо оформлений формалізований віковий поріг, після якого людина має право на пенсійне забезпечення [10]. Для сучасної західної культури характерне «зникнення» старості – тепер це «людина в солідному віці», «дуже добре збережена» [15]. У США не вживається навіть саме слово «літній», його замінив термін «третій вік». Тут люди похилого віку добре виглядають, доглянуті, водять автомобілі, багато подорожують, відвідують спеціальні клуби для осіб «золотого віку» [2, с. 198]. Дуже цікавим є екскурс в історію інших культур. Так, на відміну від європейських поглядів, зовсім різниться відношення до літніх людей в індійській традиції, де стосовно старих людей існує образний вислів «вік, що трапився». Відповідно до давньоіндійських уявлень, індус проходить чотири життєві стадії (ашрами): учнівство (брахмачари), домогосподарство (грихастха), лісове пустельництво (ванапрастха) і мандрівництво (саньяси). Ця ідеальна схема мала на увазі, що «вік траплявся» після завершення перших двох стадій, і спонукала готуватися до неминучого кінця. При цьому головну роль відігравали зовнішні, а не внутрішні (біологічні) фактори: людина, яка виростила дітей, оженила їх та дочекалася онуків, вважалася готовою до останніх ашрамів. Справи перекладалися на плечі сина, а закріпивши свій статус народженням спадкоємця, невістка прибирала до рук домашнє господарство. Якщо до того ж у домогосподаря з’являлося сиве волосся, то вже не залишалося сумнівів у тому, що він повинен розлучитися з головною роллю в родині. Ранні шлюби й коротка тривалість життя призводили до того, що зазвичай «вік, що трапився» вже наставав у тих, хто наблизився до сорока років. І досі у бенгальських селах поява невістки в будинку автоматично змінює статус старших жінок, які з обслуговуючих перетворюються на тих, яких обслуговують [7]. 60-річчя вважається особливою датою тому, що в індійських уявленнях у цей день усі небесні тіла займають те саме положення, що й у момент народження людини. Шістдесятьма роками обчислюється середня тривалість життя. І практично у всіх індійських мовах існують ідіоми, котрі свідчать, що настання 60-річчя ототожнюється з фізичною й інтелектуальною деградацією; уявлення про цей вік пов’язується з явищами старечого маразму. Дієслово «сатхияна» (гінді, «ставати шістдесятирічним») уживається в значенні «дуріти»; а народне прислів’я гласить: «шістдесят стукнуло, розум заклинило, у руках палиця, за спиною дразлива дітвора» [3]. Перші геронтологічні дослідження в Індії, що почалися в 70-х роках ХХ століття, включали в «сивий сегмент» і 55-літніх. Індійських державних службовців в обов’язковому порядку відправляють на пенсію в 58 років, університетській професурі дозволяють викладати до 60-ти. Індійська письменниця Сара Лемб у праці «Білі сарі й солодкі манго: старіння, стать і тіло в Північній Індії» повідомляє, що в бенгальському селі жінки, ставши свекрухами у віці від 35 до 60 років, починають просування до «охолодження» й «сухості», тобто до старості [23]. Свекруха перестає носити яскраві вбрання й зрештою убирається в біле. Якщо в індійських селах іще зберігаються патріархальні родини, що складаються із представників декількох поколінь, то старі люди, хоч і без пошани, доживають свій вік у родинах. Міські сім’ї розпадаються на нуклеарні осередки, й старі, як правило, залишаються один на один зі своїми проблемами. Сучасна статистика засвідчує, що фінансово незалежними є тільки 34 % сільських й 29 % міських старих. Сьогодні в Індії проживає більше 82 млн осіб, яких статистичні й соціологічні дослідження визнають старими й називають «сивим сегментом». Тільки 5 % з них забезпечені пенсією за старістю. Очікується, що до 2025 року кількість індійських старих сягне 177 млн, а до 2050 року – 324 млн чол. [3]. Загальна ж чисельність жителів Індії до початку XXІ століття перевищила 1 млрд. Всупереч загальнонаціональному гаслу «Єдність у різноманітті (розмаїтості)», їх розділяють численні регіональні, етнічні, релігійні, соціальні й кастові бар’єри. Багаточисленні етнографічні дослідження східних країн дозволяють зробити висновок про умови життя старих людей у східній культурній традиції, яка суттєво відрізняється від двох попередніх, що були описані вище. Так російський дослідник І. Смірнов дає цікаві дані про культ старості, що склався в Китаї. Адже вже перші європейці, котрі відвідали цю країну в ХІІІ столітті, звернули увагу на незвичайну церемонність тамтешніх жителів. Незліченні поклони й взаємні компліменти супроводжували навіть випадкову вуличну зустріч. Особливо витончений церемоніал личило виконувати по відношенню до людей, поважних роками або положенням. Сьогодні знавці китайської культури засвідчують, що ця повага до старих людей та шанування старості увійшли в «плоть і кров» національної культури. У 1906 році російський академік, майбутній великий знавець Китаю В.М. Алексєєв писав у своїх спогадах: «Вранці приходить побалакати якась старуха. Човняр галантно довідується, скільки, їй років: «Мабуть, уже вісімдесят незабаром?» – Стара жінка, дуже улещена та задоволена цим зауваженням, скромно заявляє, що їй усього тільки п’ятдесят шість. – «Ну й щаслива ж ти, стара! Адже виглядаєш ти на всі вісімдесят!»... «Справа зрозуміла. У патріархальному Китаї вік завжди заслуговує поваги! Тому поняття «старий» і «шановний» виражаються в китайців одним словом – «лао». «А при династії Тан (VІ-X століття) жінка на ім’я Цзянь Ши-ши показала приклад шанобливості до свекрухи: коли стара баба не могла їсти, вона годувала її своїми грудьми». «У далекій давнині Лао Лай-цзи у віці шістдесяти років – його батьки на той час були вже дуже старими, щоб його вік не нагадував батькам про їхню старість, незважаючи на сивину, одягався в дитячі платтячка, грав і танцював, веселячи старих. А от восьмирічний У Мен літніми ночами роздягався, щоб його, а не батьків, кусали комарі» [1]. Навіть на інтуїтивному рівні відчувається фундаментальність принципів, що породили подібні стереотипи соціального поводження й культурні універсалії. Щоб з’ясувати їхні джерела, треба звернутися до стародавності, коли формувалися найважливіші етико-релігійні подання китайців. Сучасний дослідник І. Смірнов, досліджуючи етико-релігійні уявлення китайців, зазначає, що повновладно господарюючи в родині, батько мав право розпоряджатися не тільки всім майном, а навіть життями домочадців. Так само і син в ім’я батьків міг здійснити найтяжчу провину. Одне із учень Конфуція гласить, що син зобов’язаний покривати батька, який вчинив крадіжку. Учителеві заборонялося визнавати в суді свідчення дітей проти батьків. Син не мав права ні в чому суперечити батькові, навіть якщо той був злодієм [14]

Із часу перетворення норм конфуціанської етики в моральні принципи і в систему суспільних зобов’язань усе виховання й навчання дітей ґрунтувалося на ретельному вивченні найскладніших правил і церемоній, обов’язкових для будь-якого члена суспільства, незалежно від його віку. Із трьох років дитина по декілька годин проводила з учителем, заучуючи напам’ять складні тексти. Її дуже рано переставали сприймати як дитину (традиційним подарунком, який учень підносив учителеві, уперше з’явившись на заняття, була палиця). Дитячі витівки, зрозуміло, допускалися, старші навіть ставилися до них поблажливо, але вони вважалися явним відхиленням від чинного поводження, що вимагало у всьому наслідувати старших – у звичках, манерах, зовнішньому вигляді. Діти прагнули якомога швидше вирости, подорослішати. Молодших буквально обплутувала мережа найсуворіших зобов’язань і шанобливих церемоній у спілкуванні зі старшими. Крім зрозумілих обов’язків поступитися місцем або дорогою старому, зійти з колії при зустрічі зі старшим по чину тощо, на будь-яке питання старшого було прийнято відповідати не тільки принижено кланяючись, але й постійно згадуючи про своє незнання, невміння. Суворі церемоніальні правила забороняли молодшому проявляти будьякі емоції, кричати, сміятися, навіть дивитися в очі старшому. У Китаї люди, які дожили до поважного віку, користувалися загальною повагою, що граничила з поклонінням. При всій строгості поведінкових норм старі люди звільнялися від обов’язкового виконання церемоніалу. Або, скажімо, нікому не прийшло б у голову посміятися над поважним старцем, що продовжував навчатися чи навіть намагався скласти державні іспити на високий чин. Крім того, особливо успішних старців заохочували, даруючи їм імператорські милості [6]. Якщо говорити про відношення до старості в сучасному Китаї, то соціальні опитування показують, що молоді люди в більшості не заперечують проти збереження та відродження втрачених у суспільстві традиційних цінностей шанобливості й поваги до старих людей. Та варто згадати про демографічну ситуацію цієї країни. Адже суворі заходи щодо обмеження народжуваності привели до того, що в міських родинах рідко народжується більше однієї дитини, а отже, суворе традиційне виховання в даному випадку замінюється іншим явищем – дітоцентризмом. Таким чином, оглянувши історію розвитку відношення до старості, можна зробити висновок, що культурні традиції завжди переорієнтували погляди на людину похилого віку, а особливо на взаємини між старими людьми та рештою суспільства. Та все ж таки кінцевими сформованими нормами цих взаємин майже у всіх культурних традиціях визначилися рівність, свобода, справедливість, милосердя, доброта, допомога тощо. Звичайно, сьогодні важко уявити, яким буде становище літніх людей за межами нинішнього століття. Людство старішає, і це стає серйозною проблемою сьогодення. Це становище буде залежати від впливу безлічі факторів – економічного, політичного, культурного тощо. За даними ООН, у 2001 році населення світу досягло порядку 6,2 млрд людей, а вік кожного десятого землянина склав 60 років і більше. За прогнозами ООН, до 2025 року населення світу зросте порівняно з 1950 р. утричі, а чисельність людей похилого віку збільшиться в 6 разів, у той час як число старих людей (старше 80 років) збільшиться в 10 разів [21, с. 12-13]. Наслідки старіння суспільства є предметом вивчення багатьох фахівців і суспільних діячів сьогодення.

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО І СУЧАСНІСТЬ/ О. Задорожна**/ <http://papers.univ.kiev.ua/15/Main/articles/zadorozhna-o-taras-shevchenko-i-suchasnist_22586.pdf>

Для багатьох поколінь українців – і не тільки українців – Т. Шевченко означає так багато, що сама собою створюється ілюзія, ніби ми все про нього знаємо, все в ньому розуміємо, і він завжди з нами, в нас. Та це лише ілюзія. Шевченко як явище велике й вічне – невичерпний і нескінчений [12, 9]. Т. Шевченко – центральна постать українського літературного процесу ХІХ ст. Творчість поета утвердила в українській літературі загальнолюдські демократичні цінності та піднесла її до рівня передових літератур світу. Постать поета зростає в нашій свідомості і в очах культурного світу з року в рік. Твори Шевченка перекладені на десятки мов світу, його "Кобзар" щороку перевидається. Вся Україна шанує Т. Шевченка як свого найбільшого сина, як найбільшого оборонця свого народу, як найбільшого поета, як свій прапор і найбільший ідеал [10,115]. Він заклав основи не лише української літератури, а й літературної мови нашого народу. Вдихаючи у себе від колиски усі болі і прагнення свого поневоленого, талановитого народу, всі барви і звуки свого краю, він перелив їх у слова, крилаті вирази, поетичні фігури і мовні звороти. За образним висловом В. Стефаника, Шевченко українське слово перетопив на чисте золото української поезії [7, 232].

Одним з доказів величезного значення творчості письменника є виникнення в Україні окремої галузі науки – шевченкознавства, що досліджує життя і творчість Кобзаря в різних аспектах. Перші глибоко емоційні й захоплюючи відгуки на поезії Т. Шевченка читаємо в листах Г. Квітки-Основ'яненка та Є. Гребінки. Одним з найбільших прихильників творчості поета був відомий український письменник І. Франко. Він написав багато статей про творчість Т. Шевченка, перекладав його твори німецькою мовою. Про нього також писали Б. Грінченко, П. Свенцицький, М. Чалий, Л. Севінський, В. Вересаєв, Якуб Колас, Янка Купала, А. Церетелі, А. Гожалчинський, Еміль Дюран та інші. П. Куліш, який часом нападав на Шевченка за його російські поеми та оповідання, писав: "…Се вже був не кобзар, а національний пророк". А Іван Франко зазначив: "Я не знаю в світовій літературі поета, який би став таким послідовним, таким гарячим, таким свідомим оборонцем за права жінки на повне і людське життя" [7,117]. Л. Севінський в 1861 році написав: "Велика це людина – Тарас Шевченко, велика вже сама собою, ще вища величчю дум мільйонів, що знайшли свій вияв у натхненній його пісні…" [7, 119]. А видатний російський письменник В. Вересаєв сказав про Т. Шевченка: "Безстрашна революційність, запорозька жадоба волі, залізна впертість, зосереджений гнів і велика любов, славне минуле в боротьбі з гнобителями, лукавий гумор, незрівнянна музика української мови, запах квітучих вишневих садків, пірамідальні тополі над білими хатами – все це в поезії Шевченка. Любити Шевченка – любити Україну. Любити Україну – любити Шевченка" [7, 119]. Значення постаті Т. Шевченка для українського народу важко переоцінити. М. Жулинський сказав: "Шевченко – це митець, художник, який відкрив для української нації двері в безкінечність. Він є гарантом нашої вічності…" [9]. Це висловлювання можна екстраполювати на усе осмислення особистості і творчості Т. Шевченка – геніального поета, митця, художника, мислителя, непохитного борця за державну незалежність, політичну самостійність України. Великий Кобзар – символ чесності, правди, великої любові до Батьківщини та українського народу. Т. Шевченко є яскравим прикладом для наслідування нами та нашими нащадками. Т. Шевченка можна з впевненістю поставити в один ряд з такими відомими майстрами слова, як О. Пушкін, Л. Толстой, В. Шекспір, В. Гюго, О. де Бальзак тощо. Б. Грінченко сформулював інтуїтивно-точно: "Ми певні, що в українській літературі з'явиться ще багато діячів, рівних Шевченкові талантом, але не буде вже ні одного, рівного йому своїм значенням у справі нашого національного відродження: будуть великі письменники, але не буде вже пророків…" [2, 11]. Поет заповідав нащадкам любити свій народ, Батьківщину, плекати свою мову та культуру. Як зазначила пані О. Забужко у своїй першій лекції курсу "Історія літератури в авторах і текстах": "Шевченко у ХХІ столітті: спроба перезавантаження": "… цієї зими ми відчули, як важливо відчувати силове поле Шевченківської присутності. … шалено модерна поетика, наскільки вона інноваційна для свого часу, оскільки в ній запаковано колосальне інтонаційне багатство. Неймовірне інтонаційне багатство. В ХІХ ст. так не писали. Це поетика ХХ ст. Це те, чого так сьогодні потребує наш народ..." [3]. М. Грушевський писав: "Шевченкове століття, що ми поминаємо сього року, являється заразом ювілеєм українського відродження – святом, переглядом, обрахунком його розвою на протязі сього століття, так тісно зв'язаного з культом його національного поета" [10,59]. Сьогодні Шевченко нам потрібний відроджений, очищений від вульгаризаторських, однозначних характеристик, гуманізований і олюднений, такий, яким його сприймала народна свідомість [10, 60]. Розглянемо поезію Т. Шевченка "І мертвим, і живим…". Послання було написано у грудні 1845 року в с. В'юнищах. Поява послання "І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє" була викликана громадянським наміром поета змінити підневільне ставище України, а головне – пробудити в українців почуття національної гідності й честі та посилити їхню національну свідомість. Поет розумів, що для пробудження нації та її свідомості потрібні освічені люди. Тільки їхня пропагандистська робота могла змінити життя народу на краще та подолати кріпосну систему. Послання адресоване до всіх українців. Т. Шевченко розвинув ідеї, закладені у творах попередників, а саме зіставив минуле, сучасне та наше майбутнє. Він закликає нас, що в єдності народу сила нації. Темою послання "І мертвим, і живим" є сатира на знущання панів над кріпаками, сатира на рабське плазування українського панства перед реакційною іноземною наукою та культурою, сатира на соціальну зраду дворянами інтересів свого народу. Ідейне спрямування твору – докір і глибоко щирий заклик до освічених дворян припинити експлуатувати кріпаків, не цуратись рідної мови, рідної культури, а вивчати її, віддавати себе служінню народові [7,175]. Послання побудоване на внутрішній опозиції: з одного боку, поет дуже гостро, з усією силою сатиричного таланту картає земляків за їхні провини перед Україною, її народом, а з другого – намагається "по доброму" усовістити їх, звертається до їхніх гуманних і патріотичних почуттів з тим, щоб привернути до служіння знедоленій Батьківщині [6,191]. Аналіз головної проблеми послання був би неповним, якщо не вказати на її гостру актуальність. Мільйони сьогоднішніх "дітей" України перебувають на чужині, на "чужій роботі", працюють на благополуччя інших держав. Але є інша проблема – проблема тих, хто живе в Україні і не відчуває перед нею свого синівського обов'язку [6, 195]. Схаменіться, нелюди, Діти юродиві! Подивіться на рай тихий, На свою країну, Полюбіте щирим серцем Велику руїну, Розкуйтеся, братайтеся! У чужому краю Не шукайте, не питайте Того, що немає І на небі, а не тілько На чужому полі… [11, 289]. Поет засуджує лжепатріотизм, радить розібратися у подіях давнього часу, повернутися до свого коріння, розблющити очі, щоб побачити правду. Випереджаючи історичну науку свого часу, Шевченко бачив у минулому України не ілюзорну гармонію, а боротьбу антагоністичних соціальних сил, гноблення народу панівною верхівкою. Твір є шедевром ораторського стилю поета [5, 497]. До свого дружнього "посланія" "І мертвим, і живим, і ненародженим…" Шевченко подав епіграф із Соборного послання св. Апостола Йоана: "А ще кто речет, яко люблю Бога, а брата свого ненавидит, лож есть". Брата свого Т. Шевченко бачив і визначальним критерієм своєї любові до нього вважав правду. Ту правду, яку він повинен був йому говорити. І говорив. З гнівом і болем дорікав він своєму братові-українцю за те, що не навчається він, як треба, тому й мудрості своєї не має… [12, 58]. Саме це послання є яскравим прикладом того, що воно є сучасним, актуальним, повчальним для молодого покоління українців. В "Заповіті" (1845) поєднано звернення до народу з бунтівним закликом. Вірш написаний під час тяжкої хвороби поета. Написаний у формі монологу-звернення, який сповнений особистими переживаннями й настроями Т. Шевченка. Заповіт, як відомо, – це висловлення останньої волі людини щодо майна, сім'ї тощо. Заповіт же письменника, митця – це, як правило, ліричний твір, в якому той висловлює народові свої бажання особистого, громадського, суспільно-політичного характеру.

"Заповіт" – це "один з найпоетичніших маніфестів гуманізму і революційності" [7, 46]. Перші слова "Заповіту" вражають простотою, буденністю. Саме в цій простоті – глибина думки й образу. І Франко зауважив: "Поет веде нас неначе по ступенях, щораз вище, щоби показати нашій уяві широкий кругозір. Вже слово "поховайте" будить в нашій уяві образ гробу; одним змахом поет показав нам сей гріб як частину більшої цілості – високої могили; знов один змах, і ся могила уявляються одною точкою в більшій цілості, – безмежнім степу; ще один крок, і перед нашим духовним оком уся Україна, огріта любов'ю поета" [8, 210]. Силою поетичного слова поет підняв нас на таку височінь, звідки бачимо Україну від краю до краю, відчуваємо себе господарями цієї краси й величі та усвідомлюємо громадянську відповідальність за її долю [8, 211]. У "Заповіті", як стверджує Є. Нахлік, "… Шевченко, з одного боку, мислитель парадигмами Старого Заповіту, ставлячи земне щастя отчого краю та рідного народу понад власне спасіння у Богові, а з іншого – романтичними формулами, виявляючи богоборчу схильність – готовність не визнати або й проклясти Бога за Україну. Якщо середньовічна людина дбала про спасіння власної душі, то романтикові … не дає спокою думка про спасіння вітчизни" [5, 499]. Як умру, то поховайте Мене на могилі, Серед степу широкого, На Вкраїні милій… Як понесе з України У синєє море Кров ворожу… отоді я І лани, і гори – Все покину і полину До самого Бога… [11, 309]. На сьогодні "Заповіт" Т. Шевченка став неофіційним, духовним гімном українського народу. Поет закликав до безкомпромісної боротьби. Перекладений більш ніж на сто мов народів світу. "Великий Заповіт виконано до кінця, – писав О. Гаврилюк, – тепер залишається лише дивуватись, як можна було в таких коротких словах накреслити так певно й так непомильно образ майбутнього" [8, 211]. "Заповіт" поета, його заклик "Вставайте, кайдани порвіте" ось уже понад століття є вогненою зброєю багатьох борців за справедливість. Поезія "Минають дні, минають ночі" (1845) – це одкровення поета про свою долю.

Вірш входить до збірки "Три літа". Тема: роздуми письменника над важкою долею пригнобленого народу. У поезії Т. Шевченко засудив пасивність українського народу, який "спить на волі" і не прагне позбавити себе кайданів: Страшно впасти у кайдани, Умирать в неволі, А ще гірше – спати, спати, І спати на волі [13, 78 ]. Поет прагнув повноцінного життя, закликав до сили духу, яка в змозі подолати злу долю: Доле, де ти! Доле, де ти? Нема ніякої! Коли доброї жаль, Боже, То дай злої! злої! Не дай спати ходячому, Серцем замирати І гнилою колодою По світу валятись. А дай жити, серцем жити І людей любити… [13, 77–78 ]. На всіх етапах творчого шляху Т. Шевченко писав з думкою про долю народу і Батьківщину. Завдяки своїй мужності, благородству, чесності, Т. Шевченкові вдалося перемогти обставини. Як сказав В. Шевчук на урочистому Шевченківському вечорі в березні 1995 року: "… він, здається, не знав, що апостолом правди свого народу назвуть таки його, а все, що вийшло з-під пера та пензля, стане святим для людей Дніпра…" [1, 164]. Т. Шевченку належить виняткова роль у згуртуванні передових сил української нації, у розвитку й формуванні свідомості українського народу. Емоційна наснага його образів, широта і вільність його асоціативного мислення, проникливо-творче використання фольклорних мотивів, образів народної символіки, предметно-реалістична міць поезій Шевченка – всі ці риси, ці поетичні гени виявились плідними і для новітньої поезії ХХ сторіччя (О. Гончар) [11, 12]. Отже, Т. Шевченко – це гордість українського народу. Волею історії він ототожнений з Україною і разом з буттям рідної держави продовжується нею, вбираючи в себе нові дні й новий досвід народу, відгукуючись на нові болі та думи, стаючи до нових скрижалей долі. Він росте й розвивається в часі, в історії, і нам ще йти і йти до його осягнення. Ми на вічному шляху до Шевченка… [12, 9]. В дні перемог і в дні поразок, В щасливі дні і в дні сумні Іду з дитинства до Тараса, Несу думки свої земні.. (Ю. Рибчинський) Незважаючи на короткий життєвий шлях, Т. Шевченко залишив великий відбиток у літературі і художньому мистецтві. Твори поета не тільки не втратили своєї актуальності, а навпаки з часом набули нових кольорів й нового змісту. Як зазначила О. Забужко у книзі "Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу": "… історія немовби "наздогнала" Шевченків міф, на сьогодні – головний духовний набуток України його "програма" в наступному тисячолітті – залежить, не в останню чергу, від того, якою мірою він буде нами пізнаний і опанований [2, 142]. "Все йде, все минає"… Але він буде так довго безсмертний, як довго існуватиме Україна. Це ж бо він сказав своєму народові все, що йому треба знати, щоб увійти "в народів вольних коло", щоб досягти повної самостійності [4, 469]. З передмови М. Рильського до збірника "Народ про Шевченка": "Шевченко – народний поет не тільки тому що він виріс на ґрунті нашої пісні, нашої думи, яка, за його пророчим висловом, "не вмре", не загине", а й тому, що і його поезії, і його життєва доля, і його громадський подвиг міцно і назавжди ввійшли в народну свідомість" [7, 249]. "Давши людству краще з українського, він в той же час дав українському краще з вселюдського – в самому рівні і якості своєї думки, свого слова" [5, 522]. Шевченкова поезія давно стала найважливішим і нетлінним складником духовного єства українського народу. Шевченко – це не тільки те, що вивчають, а й те, чим живуть. У чому черпають сили і надії. У глибини майбутнього слав Шевченко свої непохитні заповіти синам рідної землі, і серед цих заповітів перший і останній: Свою Україну любіть, Любіть її… Во время люте, В останню тяжкую минуту За неї Господа моліть [12, 65].

**Медведєва І.В. Концепції культури в міжнародному бізнесі.** // <http://global-national.in.ua/archive/16-2017/13.pdf>.

Постановка проблеми. Одним із складників будь-якої національної культури є ділова культура, або бізнес-культура (культура ведення бізнесу). Національна ділова культура містить передусім норми і традиції ділової етики, нормативи і правила ділового етикету та протоколу. Вона впливає на характер ділових відносин із зарубіжними партнерами, на стиль ведення переговорів, стиль керівництва, систему мотивації, ставлення до законів, відносини з іншими людьми в організації і розвитку ділових контактів тощо. Існування різних національних ділових культур визначає необхідність дослідження та врахування особливостей ведення міжнародного бізнесу з різними культурами. Багато науковців другої половини XX століття розмірковували про природу основних проблем суспільства, які б допомогли виділити відмінні аспекти ділових культур. Вони намагалися класифікувати культури, виділити критерії, показники, виміри культур, за якими можна було б розмежувати відмінні характеристики, об’єднати культури у кластери тощо. У результаті в літературі існує кілька підходів до класифікації національних бізнес-культур – концепцій культури. Найбільш відомою концепцією культури у міжнародному бізнесі є структура сприйняття системи цінностей Гірта Хофстеде. Він визначив чотири найважливіші параметри ділової культури – співвідношення індивідуалізму та колективізму, дистанцію влади, співвідношення маскулізму та фемінізму, ставлення до невизначеності – і розрізняв країни з позиції сприйняття цих цінностей. Однак сучасними дослідниками виділено близько тридцяти показників ділової культури, які потребують детальнішого розгляду. Аналіз основних досліджень і публікацій. Г. Хофстеде описав свої висновки у працях «Наслідки культури» (Culture’s Consequences, 1980) та «Вимір національних культур у п’ятдесяти країнах та трьох регіонах» (Dimensions of national cultures in fifty countries and three regions, 1983). Теоретично дослідження Г. Хофстеде ґрунтувалися на ціннісних орієнтаціях і орієнтаціях на відносини, описаних відомим американським соціологом Талкотом Парсонсом у своїй роботі «До загальної теорії дії» (Towards a General Theory of Action, 1951). Тоді ж, але незалежно від досліджень Г. Хофстеде, проблемою організації та ідентифікації культур займався Е. Холл, який подав результати своїх досліджень у книзі «За межами культури» (Beyond culture, 1976). Широке визнання отримали культурні виміри Ф. Тромпенаарса та Ч. Хемпден-Тернера, опубліковані в роботі «Чотири типи корпоративної культури» (Riding The Waves of Culture: Understanding Diversity in Global Business, 1993). Також відомі роботи Ф. Клакхона і Ф. Стродбека, Д. Пінто, М. Дугласа, Р. Інглхарта, Г. Тріандіса, Р.Д. Льюіса, Р.Р. Гестеланда. Серед вітчизняних науковців питанням культури у міжнародному бізнесі займалися професор А.О. Старостіна (розділ «Культурні фактори» у книзі «Маркетингові дослідження національних і міжнародних ринків») та професор В.А. Вергун (розділ «Культура в системі міжнародного бізнесу» у підручнику «Міжнародний бізнес»). На багато проблемних питань з цієї теми дано відповіді у книзі «Міжнародний маркетинг» за редакцією М.І. Барановської, Ю.Г. Козака, С. Смичека. Загалом проблема впливу культури на міжнародний бізнес не повністю розкрита в сучасній літературі. Мета статті – виділити найбільш відомі в літературі концепції культури та узагальнити теоретичні засади класифікації ділових культур у міжнародному бізнесі. Виклад основного матеріалу дослідження. Теоретично дослідження Г. Хофстеде ґрунтувалися на ціннісних орієнтаціях і орієнтаціях на відносини, описаних відомим американським соціологом Талкотом Парсонсом. У своїй роботі «До загальної теорії дії» (Towards a General Theory of Action, 1951) Парсонс прагне розкрити різні види наших установок щодо навколишнього світу. Ця концепція відома в науці як «типові змінні соціальної дії» Т. Парсонса (1951 р.). Основу цієї системи мотиваційних показників становить аналіз способів орієнтації індивіда на іншого – на що (які властивості, принципи, критерії) він орієнтується, будуючи свої відносини з іншими (в ситуаціях, що вимагають вибору) [2, с. 154]. Ці способи подані як альтернативи (вибір між двома): – «Афективність – афективна нейтральність» (або «емоційність – емоційна нейтральність». Це ступінь, в якому люди прагнуть задоволення (негайно/стримано) [1, с. 141]. Підкоритися природному пориву або встояти перед спокусою [3, с. 162]. Використання індивідом у своїх діях щодо іншого емоційних (афективних) або раціональних (афективно нейтральних) критеріїв, оцінок [2, с. 155]. – «Універсалізм – партикуляризм». Це режими категоризації людей або об’єктів (загальні/специфічні) [1, с. 141]. Орієнтація індивіда в оцінці поведінки іншого на якесь загальне універсальне правило або на якісь партикулярні (приватні, відокремлені, неофіційні, суб’єктивно довільні) критерії, які є винятком із цих загальних правил [2, с. 154]. Співвідносити свої дії з загальнолюдськими нормами або наполягати на своєму праві ухилення від загальних стандартів [3, с. 162]. – «Дифузне – специфічне». Це типи реакції індивідуума на інших людей або об’єкти (цілісний/особливий). Прийняття індивідом на себе широких (дифузних) обов’язків у певній ситуації або виконання специфічних, спеціалізованих обов’язків [2, с. 155]. Зосередитися на головному або допускати розсіювання своєї уваги, енергії, сил [3, с. 162]. – «Приписування досягнень – реальні досягнення». Це поведінкові моделі людини або об’єктів позиції якостей, які їм приписуються. Орієнтація індивіда в оцінці поведінки іншого на досягнення, кваліфікацію, професіоналізм останнього або набуте ним від народження (стать, нація, вік, становище в сім’ї), набуте недосяжними шляхами – зв’язки, дружні відносини [2, с. 155]. Виходити з реальних результатів або допускати міфотворчість щодо них [3, с. 162]. – «Егоїзм – колективізм» (переслідувати тільки свої особисті інтереси або орієнтуватися на інтереси спільноти) [3, с. 162]. Орієнтація індивіда у своїх діях на особисту вигоду, особистий інтерес або на інтереси колективу, членом якого він є («орієнтація на себе – орієнтація на колектив»). Надалі, до речі, Т. Парсонс цю альтернативу виключив [2, с. 155]. Тоді ж, але незалежно від досліджень Г. Хофстеде, проблемою організації та ідентифікації культур займався Е. Холл. У результаті своїх досліджень Е. Холл класифікував культури по чотирьох критеріях, таких як контекст та інформаційні потоки, відношення до часу, відношення до простору. На думку Е. Холла, труднощі у здійсненні міжкультурної комунікації виникають не через мовний код або набір символів, а через контекст, який містить кілька значень [4, с. 86–87]. Залежно від того, наскільки важливий контекст для спілкування осіб однієї культури одна з одною, розрізняють висококонтекстні та низькоконтекстні культури. Висококонтекстна культура – культура, орієнтована на діалог, яка здобуває інформацію через встановлення професійних та особистих зв’язків. У висококонтекстуальних культурах багато сказано і визначено немовним контекстом – поведінкою, реакцією, зовнішнім виглядом, ієрархією, статусом. Представники висококонтекстуальних культур більш стримані в емоціях – для них нетипове відкрите вираження невдоволення або ненависті [4, с. 107–113]. Відмінні риси висококонтекстуальних культур – невиражена, прихована манера мови; важливо не те, що сказано, а те, яким чином це сказано; наявність у мові численних і багатозначних пауз; використання невербальних сигналів і символів; велике значення приділяється зоровому контакту; деталі, подробиці, надлишкова інформація зайві – учасникам бесіди все і так ясно; ухилення від конфлікту і з’ясування відносин/проблем; відсутність відкритого висловлення невдоволення пза будь-яких умов і результатів спілкування. До висококонтекстуальних культур відносять Південну і Західну Європу (Грецію, Італію, Португалію, Іспанію), Францію, Угорщину, Ірландію, Туреччину, країни Сходу (Китай, Філіппіни, Індію, Індонезію, Японію, Корею, Непал, Пакистан, Таїланд, В’єтнам), Латинську Америку (Бразилію), а також африканські країни. Висока контекстуальність була характерна для СРСР і збереглася в Росії. Англія, Австрія, Бельгія, Швейцарія займають проміжне положення [5, с. 100–101]. Низькоконтекстуальною є культурою, де переважає більш вільна мережа зв’язків у соціальному оточенні і менший обсяг інформації. Велике значення надається словам, а не контексту розмови – люди часто висловлюють свою думку і бажання словесно, не припускаючи, що це буде зрозуміло із ситуації спілкування. Представникам культур із низьким контекстом властиво говорити прямо, відкрито, по суті, називаючи речі своїми іменами, висловлюватися на обговорювану тему, не залишати своїх думок при собі [4, с. 107–113]. Основні ознаки культур із низьким контекстом – виклад суті справи простою мовою; пряма і виразна манера мови; формалізований обсяг інформації; маленька частка невербальних форм спілкування; чітка та ясна оцінка всіх обговорюваних тем і питань; вербальний, раціональний та експліцитно-комунікаційний процес; відсутність недомовленості; недомовленість розглядається як недостатня компетентність або слабка інформованість співрозмовника; відкрите вираження невдоволення. Класичним прикладом низькоконтекстуальної культури є США. Людина оцінюється тут майже винятково на основі власних вчинків і досягнень. Крім США до країн із низькоконтекстуальною культурою належать скандинавські країни (Швеція, Норвегія, Данія), Фінляндія, Голландія, Німеччина, Австралія, Англія, Ізраїль, Нова Зеландія, Швейцарія, Канада [5, с. 100–101]. Для порівняння властивості обох типів культур наведено у таблиці 1. Таблиця 1 Властивості двох типів культур Висококонтекстні культури Низькоконтекстні культури Стосунки між людьми тривалі і глибокі Стосунки між людьми короткотривалі та слабкі Комунікація прихована Комунікація відкрита Керівники відчувають персональну відповідальність за співробітників Відповідальність лежить часто на (бюрократичній) системі Домовленості та угоди укладаються в усній формі Домовленості та угоди укладаються в письмовій формі Чіткий поділ за приналежністю до групи Відсутність чіткого поділу за приналежністю до групи Поведінка, на яку наклала відбиток культура, важко і повільно змінюється Поведінка, на яку наклала відбиток культура, важко і повільно змінюється Джерело: [1, с. 144] Згідно з дослідженнями Е. Холла характер і результати процесу комунікації визначаються, крім всього, і ступенем інформованості його учасників. Ступінь інформованості залежить від щільності соціальних зв’язків та швидкості обміну інформацією між членами цієї мережі. Відповідно до цього всі культури можна класифікувати за ознакою «слабкої» та «сильної» контекстуальної залежності. Люди, які користуються щільною інформаційною мережею, належать до культури з «високим контекстом», а індивіди з більш вільною мережею зв’язків у своєму соціальному оточенні і з меншим обсягом обміну інформацією належать до культури з «низьким контекстом» [5, с. 99]. Також Е. Холл для класифікації культур використовував і такий фактор, як час. Він запропонував розмежування монохронних і поліхронних культур [6]. У країнах монохронної культури час жорстко регулює поведінку людей і відносини між ними. Дотримуватися монохронного сприйняття часу означає зосереджуватися на чомусь одному, робити тільки одну справу в кожен момент часу. Для людини виконання завдання важливіше, ніж відносини з людьми, які надають йому сприяння. У поліхромній же культурі увагу людей спрямовано відразу на кілька подій – людина вміє гнучко поводитися, роблячи відразу тричотири запланованих справи. Дружні стосунки ставляться вище намічених термінів, і особистісні відносини можуть брати верх над інтересами справи [5, с. 101–103]. За відношенням до простору Е. Холл розділяє культури на контактні і дистантні. У контактних культурах люди в процесі спілкування тримаються ближче один до одного. У дистантних, навпаки, люди тримаються один від одного на відстані [5, с. 103–104]. Широке визнання отримали культурні виміри Ф. Тромпенаарса і Ч. Хемпден-Тернера (1986–1994 рр.). Ця модель відмінностей національних культур має сім вимірів. Це п’ять вимірів, які стосуються відносин людей один із одним, один вимір – це відношення до часу, і один – до навколишнього середовища. Фонс Тромпенаарс і Чарльз Хемпден-Тернер пропонують класифікувати ділові національні культури за п’ятьма вимірами. Розглянемо виміри Фонс Тромпенаарса більш детально. Універсалізм – партикуляризм (загальне – конкретне). Згідно зі ступенем готовності дотримуватись законів або знаходити основу для їх порушення Ф. Тромпенаарс розділив культури на універсальні і партикуляристські (табл. 2). У культурах, де панують універсальні істини, традиційною є висока законослухняність. Універсалізм означає, що основні ідеї та традиції можна застосувати скрізь без модифікацій. Партикуляризм передбачає, що обставини диктують, як потрібно використовувати традиції [7, с. 82]. Універсалісти цінують абстрактні суспільні очікування, наприклад, закони або інші неписані, але усталені правила. Партикуляристи цінують взаємини з конкретними людьми, стосунки з людьми (наприклад, сім’єю) для них важливіші, ніж суспільні установки [1, с. 139–140]. Представникам культур із низьким значенням індексу універсалізму у веденні бізнесу з партнерами із країн з «універсалістською» культурою необхідно підготуватися до раціональної, професійної аргументації, а останнім необхідно врахувати, що особисті знайомства та пізнаваність – не пусте проведення часу в культурах, що враховують особливості ситуації.

Характерні риси універсалізму/ партикуляризму Універсалізм Партикуляризм Базується переважно на правилах, а не на відносинах Базується переважно на відносинах, а не на правилах Готовність до укладання юридичних контрактів Є тенденція до зміни юридичних контрактів Заслуговують довіри ті, хто дотримується слова або виконує контракт Заслуговують довіри ті, хто цінує зміну обставин Існує лише одна правда або реальність Існує кілька перспектив для кожного учасника Справа є справа Розвиток відносин Джерело: [8, с. 67] Список ділових культур універсальних істин очолюють Канада, США, Англія і скандинавські країни [7, с. 83]. Також до країн із високим значенням індексу універсалізму належать Австралія, Німеччина і Швеція [9, с. 49]. У країнах Азії і Латинської Америки, Південної і Західної Європи переважає ділова культура конкретних істин. На цьому ж полюсі – і країни СНД [7, с. 83]. Досягнення – походження (чого досяг – хто ти є). Цей вимір дає змогу визначити, яку роль у суспільстві відіграють влада і статус. У кожному суспільстві діють закони, що впливають на процес формування особистості незалежно від її бажання, часу народження, і такі, які дають їй змогу досягти певних переваг завдяки особистим зусиллям. Статус здобуває той, хто наполегливо працює або хто отримує його в спадок. Культури відрізняються тим, яким чином вони вирішують цю дилему. У країнах, орієнтованих на досягнення, статус визначається на основі вчинків і особистих якостей. Визначальними є здібності, талант, працелюбність, тобто людина сама відповідальна за свою долю, а соціальне середовище відіграє вторинну роль. У країнах, орієнтованих на походження, статус залежить від численних зовнішніх факторів (соціального середовища або соціального контексту діяльності людини), часто не пов’язаних зі вчинками і поведінкою (походження, належність до певної касти, елітна освіта, релігія, раса, спадщина) [7, с. 87–88].

У культурі приналежності, наприклад, вже сам факт довгої роботи в фірмі надає людині великої ваги. У таких культурах статус часто залежить від віку, освіти, кола родичів та знайомих тощо [9, с. 49]. До культур досягнень Ф. Тромпенаарс відніс Австрію, США, Великобританію, Швейцарію, Мексику, Німеччину. Лідерами в низьких значеннях цього індексу є Венесуела, Індонезія, Чилі, країни СНД [9, с. 49]. Економічно успішними є ті суспільства, в яких індивідуальні успіхи винагороджуються як матеріально, так і соціально [1, с. 140]. Рекомендації Ф. Тромпенаарса зі взаємодії представників цих типів культур такі. Діючи в країнах із культурою приналежності, необхідно вибирати для контактів із партнерами найбільш авторитетних особистостей, які мають високий статус завдяки віку, соціальним зв’язкам тощо. Для забезпечення сприятливого клімату в країні з культурою досягнень необхідно переконати партнерів, що ваша команда професійно компетентна (має релевантну інформацію, технічних експертів тощо) [10]. Індивідуалізм – колективізм (особа – колектив). Найчастіше у практиці використовується цей культурний вимір. Суть його полягає в тому, як індивід визначає свою позицію – вважає себе незалежною особистістю чи членом групи (табл. 3). Цей культурний вимір визначає конфлікт, який часто виникає між бажаннями й очікуваннями особи та інтересами соціальної групи, до якої вона відчуває приналежність [1, с. 140–141]. Це може бути профспілка, сім’я, нація, корпорація, релігія, професія або державний апарат [7, с. 83–84]. Таблиця 4 Характерні риси індивідуалізму/колективізму Індивідуалізм Колективізм Частіше використовується «я» замість «ми» Частіше використовується «ми» замість «я» Під час переговорів рішення приймається на місці представником організації Під час переговорів рішення передається делегатом до організації Досягнення здійснюються самостійно на основі особистої відповідальності Досягнення здійснює група, що передбачає спільну відповідальність Відпустки проводять парами або навіть наодинці Відпустки проводять у організованих групах або великою сім’єю Джерело: [7, с. 84] Згідно з дослідженнями Ф. Тромпенаарса, високе значення індексу індивідуалізму характерне для таких країн, як США, Чехословаччина, Мексика, Аргентина і країни СНД. Важлива проблема, пов’язана з цим індексом, – спосіб прийняття рішень. За високого індексу індивідуалізму рішення приймаються індивідуально, повноваження делегуються. У «колективних» культурах переважає групове прийняття рішень, створюються комітети, комісії тощо. Відповідно виникає проблема взаємодії культур, пов’язана з різною швидкістю прийняття рішень і їх вагомістю для організації, ступенем їх реалізації [9, с. 49]. Афективність – нейтральність (вираження емоцій – укриття емоцій). Йдеться про те, що всі люди виражають емоції, але цей вимір стосується різних способів їх вираження. В емоційних культурах вважають природним відкрито виражати емоції, в нейтральних культурах вважають, що емоції потрібно контролювати [7, с. 84]. Представники емоційних культур висловлюють свої почуття відкрито і природно. Вони часто шумні і балакучі [9, с. 49]. Ті особи, що належать до емоційно нейтральної культури, мають тенденцію до можливості надмірно контролювати свої почуття. У багатьох країнах, де діють нейтральні стандарти культури, не чекають вияву емоцій на роботі, бо тут мова йде про раціональні, спрямовані на вирішення проблем інтеракції [1, с. 141]. Цей вимір дає змогу з’ясувати таке важливе питання, чи потрібно виявляти емоції в ділових відносинах (табл. 4). Таблиця 4 Характерні риси нейтральних/афективних відносин Афективні Нейтральні Відображають миттєву реакцію вербально або невербально Непрозорий емоційний стан Виразні сигнали реагування за допомогою міміки або жестів Не так швидко виражають свої почуття Невимушений фізичний контакт Дискомфорт у фізичному контакті за межами приватного кола Легко підвищують голос Витончені у вербальному і невербальному спілкуванні Джерело: [7, с. 84-85] Американці мають схильність показувати емоції, японці живуть по принципу «тільки мертва риба має відкритий рот» [1, с. 141]. Італійці та південно-європейські нації загалом віддають перевагу прояву емоцій і не розмежовують їх. Шведи і данці – навпаки [7, с. 85]. Згідно з дослідженнями Тромпенаарса до представників емоційних культур належать також мексиканці, голландці, швейцарці [9, с. 49]. Специфічність – дифузність (високий контекст – низький контекст). Кожна людина по-різному виражає себе як особистість – від суспільного рівня до особистісного, приватного рівня. У специфічних культурах люди мають великий суспільний простір і менший особистісний. Вони відмежовують своє приватне життя від роботи, постійно оберігаючи його. У дифузних культурах особистісний простір, як правило, є більшим, тоді як суспільний є меншим і певною мірою ретельно оберігається (табл. 5). Діяльність у дифузних культурах потребує великих витрат часу. У специфічних ділових культурах діяльність розподіляють на «комерцію» і «роботу», і вона відмежовується від приватного життя. У дифузних культурах усе пов’язано між собою. Діловому партнерові може бути цікаво, де його колега ходив у школу, хто його друзі, що він думає про життя, політику, мистецтво, літературу і музику. Це спілкування не вважається тратою часу, бо дає змогу визначити характер особи і сформувати дружні стосунки. Налагодження стосунків між діловими партнерами є не менш важливою діяльністю, ніж виконання визначеного завдання [7, с. 86]. На основі досліджень Ф. Тромпенаарса і Ч. Хемпден-Тернера до країн зі спеціальною культурою відносять Великобританію, США Швейцарію. А у Венесуелі, КНР та Іспанії переважає дифузна культура [9, с. 49]. Таблиця 5 Характерні риси специфічних/дифузних відносин Специфічні (більш «відкрите» суспільне коло, «закрите» приватне) Дифузні (більш «відкрите» приватне коло) Проявляються прямо, відкрито і екстравертно Проявляються непрямо, закрито або інтровертно Висока мобільність Низька мобільність Розмежовує трудову діяльність і приватне життя Трудова діяльність і приватне життя тісно взаємопов’язані Різні підходи у спілкуванні відповідно до обставин Усталеність у спілкуванні, особливо у використанні титулів (звань) Джерело: [7, с. 87] Крім п’яти зазначених вимірів, важливими факторами, що диференціюють культури, Ф. Тромпенаарс визначив орієнтацію у часі та ставлення до навколишнього середовища. Розуміння часу і ставлення до нього. Ф. Тромпенаарс відзначає наявність двох підходів – послідовного і синхронного. За першим підходом час тече від минулого до майбутнього, кожен момент часу унікальний і неповторний, потік часу однорідний. Синхронний підхід заснований на концепції тимчасових циклів – все рано чи пізно повторюється, завжди є шанс закінчити справу. У культурах, у яких панує послідовний підхід, люди прагнуть робити одну справу у кожний проміжок часу, точно дотримуються призначеного часу ділових зустрічей, вважають за краще строго слідувати розробленим планом. Представники культур із синхронним підходом, як правило, роблять кілька справ одночасно, час ділових зустрічей призначається приблизно і може бути змінений залежно від обставин. Розпорядок дня визначається соціальними відносинами – представники цих культур можуть перервати справу, яку вони роблять, для того щоб привітати знайомого, який прийшов у цей момент в офіс, і поспілкуватися з ним. Іншим моментом, який диференціює культури і пов’язаний з часом, є орієнтація на минуле/теперішнє або на майбутнє. У США, Італії та Німеччині майбутнє важливіше минулого і сьогодення, а у Венесуелі, Індонезії та Іспанії люди більшою мірою орієнтуються на те, що є. У Франції ж усі три тимчасових періоди приблизно однаково важливі у прийнятті ділових рішень [10]. За ставленням до навколишнього середовища Ф. Тромпенаарс ділить культури на внутрішньо і зовнішньо керовані. Представники першого типу культур вірять у можливість контролю одержуваних результатів. Люди, що належать до другого типу культур, вважають, що події йдуть своєю чергою і до цього можна тільки пристосовуватися.

На думку Ф. Тромпенаарса, взаємодіючи з представниками культур, у яких панує уявлення про можливості управління зовнішнім середовищем, необхідно жорстко добиватися своїх цілей, даючи час від часу вигравати і опонентові. Маючи ж справу з представниками більш фаталістичного типу культур, необхідно бути наполегливим і ввічливим, підтримувати хороші стосунки з партнерами, намагатися вигравати разом, а програвати порізно [10]. Модель Флоренса Клакхона і Фреда Стродбека (1949 р.) містить такі параметри, як ставлення до природи, ставлення до часу, внутрішня природа людини, орієнтація діяльності, спрямованість відповідальності, концепція зростання. Згідно з цією моделлю природа людини мінлива або визначена, що зумовлено її спадковістю або соціальним статусом. Людина може бути переконана, що самостійно формує своє життя або що воно наперед визначено. У «суспільствах довіри» (людська суть – добро) і в «суспільствах недовіри» (людська суть – зло) по різному відповідають на ці питання [1, с. 141–142]. Д. Пінто у 1999 році запропонував поділ культур на F- та G-культури. Традиційні колективістські F-культури обмежують прийняття рішень і дії правилами поведінки. У сучасних індивідуалістичних G-культурах діють етичні норми (розвинуті країни). Вони шанують культ молодості, роблять невелику різницю між роллю жінки і чоловіка в суспільстві. Змішаною формою є латиноамериканські країни і країни з великою кількістю емігрантів [1, с. 144]. Концепція культури британського антрополога Мері Дуглас (модель Group/Grid, 1973) розрізняє чотири типи культур залежно від того, з якою інтенсивністю норми групи пов’язують окремих індивідів (group) і в якій мірі особи можуть вільно формувати свої стосунки з іншим членами групи (grid), такі як ієрархічна (бюрократична), індивідуалістична (слабке об’єднання окремих людей в соціальні групи), егалітарна (сильне об’єднання окремих людей в соціальні групи) і фаталістична (ізольована) [1, с. 144–145]. Модель Р. Інглхарта виходить із того, якою мірою культури схожі з релігійної, соціальної, економічної і політичної позиції. Згідно з цією моделлю різні культури розрізняються, по-перше, по тому, чому вони надають більше значення – «виживанню» чи «благополуччю», а по-друге, наслідують традиційні авторитети (релігія, сім’я) чи раціонально-правові (ощадливість, політика). Відповідно культурними вимірами Р. Інглхарта є традиція, раціональна секуляризація, виживання, благополуччя [1, с. 149, 151].

Класифікація ділових культур Гаррі Тріандіса передбачає використання таких параметрів ділової культури, як «простота – складність», «відкритість – закритість», «індивідуалізм – колективізм» за типом обробки інформації (сприйняття відправника інформації, саме сприйняття, перевага асоціативного способу зв’язування інформації) [1, с. 152]. Класифікація Річарда Д. Льюіса, який виділяє моноактивні, поліактивні та реактивні культури, пропонує оцінку ділової культури за такими параметрами, як ставлення до часу, статус, лідерство. Річард Р. Гестеланд виділив сорок моделей поведінки людей, що здійснюють міжнародні переговори, які об’єднав у 8 груп [1, с. 153]. Висновки. У результаті дослідження наявних у літературі підходів до класифікації національних бізнес-культур – концепцій культури – було виявлено, що крім найбільш відомої концепції культури у міжнародному бізнесі Гірта Хофстеде також існують такі концепції, як альтернативи Т. Парсонса, класифікація Е. Холл, культурні виміри Ф. Тромпенаарса і Ч. Хемпден-Тернера. Було узагальнено їхні теоретичні основи, а у подальших дослідженнях планується дослідження ефективності використання цих концепцій у практиці міжнародного бізнесу.

1. **РЕАЛІТІ-ШОУ: ВСЕРЕДИНІ ЗОБРАЖЕННЯ/ ГРАБАРЧУК ОЛЬГА МИКОЛАЇВНА// КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДУМКА. 2018. №14. С. – 87 – 92.**

Як об’єкт досліджень для вчених різних сфер знань, у тому числі для філософів, соціологів, культурологів, телебачення виступає практично з самого початку свого існування. Будучи за суттю відображенням масової культури, телебачення визначає її саму в більшій мірі, ніж будь-який інший її феномен. До появи інтернету другого покоління з його соціальними мережами телебачення було чільною силою у формуванні громадської думки, починаючи з 60-х років минулого століття, успішно конкуруючи з газетною журналістикою.

Питання медіакультури, її впливу, особливості розвитку і складові елементи детально описані й вивчені в роботах таких вчених, як М. Маклюен, Д. Белл, Ф. Бродель, М. Кастельс, Р. Мертон, Е. Тоффлер та інші. Розуміння телебачення як форми екранної культури в контексті постмодерністського бачення світу можна знайти в роботах Дж. Батлера, Р. Барта, Ж. Бодріяра, Ф.Гваттарі, Ж. Дельоза, Т. Дана, Ж. Дерріда, Ж. Ф. Ліотара. М. Маклюен і Г. Маркузе осмислили телебачення як феномен сучасної цивілізації. У роботах М. Келліта А. Моль телебачення представлене як своєрідна форма комунікації зі своїми особливостями, законами й правилами в межах загальної концепції соціальної комунікації. Перелік ідей і прізвищ можна продовжувати, але основна думка буде така, що телебачення як об’єкт наукового аналізу дуже добре вивчене.

Однак телебачення як феномен сучасної української культури, виявляючи специфічні характеристики, схильне до вельми слабкого осмислення, разом з дуже цікавим феноменом телевізійного мистецтва — реаліті-шоу, яке зайняло значне місце серед телевізійної продукції світу й України також. Даний термін властивий для позначення своєрідного жанру телевізійного мистецтва, основною характеристикою якого є максимально наближені до життя умови. І якщо в Україні та інших пострадянських країнах використовують словосполучення “реаліті-шоу”, то в країнах Західної Європи та Північної Америки використовують термін “реальне телебачення”.

Існування реаліті-шоу укладається в межі сучасної масової культури побуту й розваг, яка обслуговує естетичні потреби більшості. Як мета і як наслідок, реаліті-шоу мають величезну популярність у глядачів. З’явилися вони досить давно — у середині минулого століття. Спочатку це були своєрідні розіграші, у яких учасників ставили в різні ексцентричні ситуації та без їх відома знімали реакцію на приховану камеру. На даний момент ефект “прихованої камери” часто моделюється в сюжетах, які мають чіткий сценарій і розподіл ролей. Відмінною особливістю реаліті-телебачення є використання непрофесійних акторів, фактично взятих з вулиці, але які також пройшли відбір, необхідний для оптимального використання учасників у перспективі досягнення обраної режисерами ідеї шоу.

Незважаючи на свою очевидну популярність, реаліті-шоу як своєрідний жанр телемистецтва, що відображає стан культури й суспільства й має проекції до прояснення естетичної спрямованості його споживача, а також як органічна частина цієї культури, що визначає подальший розвиток її і людини в ній, не є достатньо вивченим. Безумовно, наявні роботи, у яких або побіжно, або безпосередньо торкаються теми реаліті-шоу. Цікавим у цьому плані є розробка Жукова С. Г. [3] а також дослідження Д. Матісон [4].

Однак загальною характеристикою робіт можна визначити тенденцію аналізувати даний феномен телевізійної продукції в перспективі його впливу на глядача або як частину культури, з її особливостями, з прихованими і явними смисламита сферою впливу. Але реаліті-шоу, як було зазначено раніше, за своєю структурою припускає участь звичайних людей у ситуаціях максимально наближених до життєвих умов. Не завжди ці умови звичайні, радше вони несуть відбиток певної своєрідності. Також і учасники підбираються спеціально. Однак, для кожного з них ситуація реаліті-шоу є ситуацією присутності всередині неї. І виникає закономірне питання — чим є реаліті-шоу для цих людей? Тенденція створення телевізійного реалітіжанру є закономірною атрибуцією масової культури [3].Також і прагнення брати участь у даних заходах має свої особливості, закономірності, цінності й смисли.

На жаль, українськими дослідниками дана тема не є достатньо опрацьованою, хоча існує величезна популярність у глядачів різноманітних реаліті-шоу українського телебачення. У цьому напрямку також є необхідність виявити закономірності, характерні для культурного поля України.

У зв’язку з цим метою нашого дослідження є розуміння реаліті-шоу в перспективі їх популярності для учасників передач. Об’єктом дослідження є реаліті-шоу як жанр телевізійної продукції та феномен сучасної культури. Предметом дослідження є тенденції масової культури, що мають проекції на суб’єктність учасників, які визначають їх прагнення до участі.

Різновидів реаліті-шоу існує кілька. Слід зауважити, що участь уреаліті-шоу передбачає матеріальну винагороду, приховувану від глядачів або оголошену, декларовану як мета всього заходу. Тому участь у реаліті-шоу може бути продиктована цілком прозаїчними причинами матеріального збагачення.

Поява реаліті-шоу пов’язана з інсценованими ситуаціями без попередньої згоди учасників, у ході яких людина виявляється в екстремальних або просто незвичайних, часто смішних умовах. Найперша передача реального телебачення йшла під назвою “Прихована камера”, починаючи з 1947 року на американських телеекранах, у якій звичайних людей розігрували по-різному. На українських екранах на даний момент виходить подібне шоу “Вас замовили” в межах передачі “Вечірній Київ” від студії “Квартал”. Відмінною особливістю цього контенту є те, що розігрують публічних людей. До теми нашого дослідження цей різновид реалітішоу відноситься досить опосередковано, оскільки розіграш відбувається без відома учасників, без їхньої попередньої згоди. Однак передбачається наявність згоди на показ розіграшу, що робить шоу цікавим і в полі нашої роботи.

Видове різноманіття реаліті-шоу вкрай вражає. Їх дійсно величезна кількість, яку систематизувати або класифікувати досить складно. Однак, ми зробимо спробу це зробити, використовуючи виключно український контент, для з’ясування питань, пов’язаних з культурними реаліями, у яких ми перебуваємо.

Про реаліті-шоу-розіграші ми вже згадували. Це окрема категорія, яку необхідно виділити під час аналізу українського контенту реаліті-шоу, вона є дуже нечисленною.

Переважна більшість реаліті-шоу створено як різного роду конкурси або змагання, переможець очікувано отримує приз, найчастіше це гроші.

Популярними є передачі, задля створення яких використаний професійний конкурс або конкурс творчості, часто як необхідність освоїти будьяку сферу діяльності або підняти свій професійний рівень, або показати його. Таким чином, перегляд подібних передач несе навчальне навантаження як для учасників, так і для глядачів, що спостерігають процес конкурсу-навчання з екранів телевізорів. До таких українських шоу приналежні “Голос Країни”, “Україна має талант”, “Танцюють всі!”, “МайстерШеф”, “Караоке на майдані”, “Супермодель по-українськи”, “Битва екстрасенсів”, “Кращий ресторан”, “Битва салонів”та інші.

Були створені реаліті-шоу на основі освітнього конкурсу “Виграй мільйон”, “Угадай ящик” поза професійних умінь, але які передбачають використання ерудиції, загальних інтелектуальних здібностей учасників.

Дивним феноменом у переліку реаліті-шоу на основі конкурсів стоять гумористичні передачі, такі як “Розсміши коміка”, “Розсміши коміка: діти”, “Ліга сміху”.

Окремо стоять реаліті-шоу-конкурси, в основі яких є ідея підглядання. Іноді їх вирізняють під загальною назвою “Великий брат” за аналогією до подібного шоу й за іменем героя роману Джорджа Оруелла “1984”, що є критикою тоталітарного режиму. У творі Великий брат (в інших перекладах Старший брат) є одноосібним правителем країни. Після виходу роману ім’я стає загальним для позначень тенденцій контролю, стеження або будь-якого іншого способу порушення прав і свободи особистості, аж до заснування премії Великого брата за подібні порушення. Тому назва шоу підглядання “Великий брат” говорить сама за себе. Це місце, де кожен має бути готовий до втрати свободи та гідності.

Закритий простір, тісне спілкування учасників один з одним провокує оголення непривабливих сторін людської натури, що особливо привертає увагу глядачів як щось веселе й гідне перегляду. По суті це соціальні експерименти, хоча передбачувана свобода самовираження учасників, насамперед, знаходиться під невсипущим контролем сценаристів, які формують купівельну цінність шоу. Одним з останніх українських шоу такого формату є “100 в 1” — зразок масової культури, яка обслуговує примітивні естетичні смаки обивателя, апелюючи та одночасно розвиваючи патологічні форми поведінки, такі, наприклад, як вуаєризм. Добре знайоме реаліті-шоу на основі професійного конкурсу — навчання разом з шоу підглядання, яке виходило на екрани в різний час у багатьох країнах під різними назвами. В Україні ми знаємо цей проект як “Фабрика зірок”.

Існують реаліті-шоу змін чи трансформацій, які можуть бути створені як конкурси, а можуть відображати послідовно якісь історії одну за одною. Також їх можна розділити на два види, залежно від того, на що або кого звернута увага в передачі. Перший вид — це шоу, в межах яких відбуваються зміни з людиною або кількома людьми, які є учасниками передачі — “Я соромлюся свого тіла”, “Від пацанки до панянки”, “Поверніть мені красу”

Другий вид — це шоу, у яких змінам піддають предмети побуту, наприклад машини (“Тачка на прокачку” спочатку американська передача, яка стала міжнародною, але не має українського відповідника), або ремонтно-будівельні передачі (“Квадратний метр”, “Корисна площа”).

Поєднує ці два види шоу-трансформацій українська передача “Дешево і сердито”, у межах якої за невеликі матеріальні витрати нас переконують у можливості змінити як власний вигляд або гардероб, так і зробити ремонт в квартирі, гаражі або поліпшити авто, що вельми актуально для більшості звичайних жителів України.

Ще одним різновидом реаліті-шоу є передачі, у яких перед учасниками ставляться завдання виживання в екстремальних умовах. Наприклад, російське шоу виживання “Останній герой” або шотландське шоу-соціальний експеримент з побудови ізольованого суспільства “Едем”. Цікаво, українське телебачення не створювало подібних передач. Можливо, це обумовлене тим, що подібні шоу вимагають дуже потужних фінансових витрат та пов’язані з цілком реальним ризиком для життя учасників. Однак, не слід не враховувати особли вості українського менталітету, який диктує швидше орієнтацію на відносини, ніж на досягнення. Українська культура багато в чому феміністична, що породжує більше інтерес не до дій, а до сенсу, значення їх. Якби докласти теорію психологічних типів К. Г. Юнга до розуміння різних культур, то вона мала б характеристики етико-інтуїтивного екстраверта.

Але існує багато українських реаліті-шоу з романтичною спрямованістю, у яких людей знайомлять, одружують, ставлять під сумнів їх відносини, досліджують феномен любові й закоханості: “Половинки”, “Любов на мільйон”, “Холостяк”, “Проект Любов”, “Одруження наосліп”,“Наречена для тата”, “Давай одружимося”,“Любов на виживання”,“Серця трьох”,“Любов з першого погляду”, “Герої і коханці”,“ЛавЛавCAR”.

Величезну популярність набули передачі реального телебачення, пов’язані з ревізійними заходами в різних суспільних закладах українського сервісу (кафе, ресторани, готелі, магазини) — “Ревізор”, “Пристрасті за ревізором”, “Ревізор: магазини”, “Інспектор Фреймут”. Також до українських реаліті-шоу приналежні травел-шоу “Світами за скарбами”, “Світ навиворіт”, “Орел і решка” і шоу життєвих ситуацій — “Хата на тата”, “Міняю жінку”, “Київ удень та вночі”, “Панянка-селянка”,“ Щастя з пробірки”. У свій час на українському телебаченні йшли покази російських судових реаліті-шоу, в даний час знімають українську передачу подібного формату “Судіть самі!”.

Таким чином, ми виділили кілька різних типів реаліті-телебачення, у яких ідея конкурсу використана в тих чи інших варіантах в основному для створення певної інтриги або напруги, що сприяє затребуваності в глядача даної передачі. Конкурси використані в шоу навчання, професійних змаганнях, також у шоу підглядання, трансформації, виживання, у романтичних і гумористичних. Травелпередачі, ревізії, шоу життєвих ситуацій і судові, в основному, не передбачають конкурсну основу. Аналіз усього розмаїття реаліті-шоу показує, що є певні види передач, створювані в різних кількостях на українському телебаченні. Як ми зазначали раніше, шоу виживання не представлені в українському контенті, романтичні й шоу трансформацій найбільш поширені й користуються популярністю. Дані характеристики не відрізняють українське те лебачення будь-яким особливим чином від світових тенденцій у цій сфері. Шоу підглядання завжди й усюди були популярними, але не є поширеними на українському телебаченні, особливо в порівнянні з романтичними реаліті або шоу трансформації. Що, своєю чергою, навіює думку про орієнтацію українців виключно на романтичні стосунки й потенції власної зміни, трансформації “з бридкого каченяти на прекрасного лебедя”. Це стосується глобальної теми західної культури про відразу до себе, якщо сказати м’якше, власного неприйняття, про фантазії стосовно чарівного перетворення, а також ідеалізації Іншого, що дарує прийняття, підтримку й такий необхідний сучасному нарцису референт.

Безперечно, специфіка реаліті-шоу особливо гостро проглядається в передачах типу “Великий брат”. Саме в шоу підглядання відбувається трансляція звичайного життя людини в особливих умовах. Декларована автентична реальність насправді є лише дією напоказ, яка підтверджує тезу Ж.Бодріяра стосовно прагнень сучасної людини “стати зображенням” [2].

Реаліті — це те місце, де стикаються образ і його референт, кадр і реальність, екран і повсякденність, де, за словами Д. Матісона, присутня “онтологічна напруженість, тобто напруженість, конфлікт у розумінні того, що означає бути тим, ким ми є насправді” [4, 151].

Реаліті-шоу, як і блоги повсякденності (особливо вони!) — це закономірна реакція західної культури й людини в ній на втрату референта в умовах гіперреальності, де знак і референт змінили свій статус, анігілюючи у взаємному потязі один до одного, трансформуючись у лавину зображень, мерехтіння на екранах, де на перебій пропонують свого референта (цього разу однозначно реального) тим, що в принципі бути ним не може.

Присутність же всередині реаліті-шоу для учасника обертається пеклом остаточної втрати того, що означає. Серед тих, хто потрапив на реальне телебачення, більшість прагнуть туди через саме пошук автентичності. Це все той же привид референта, надії заповнити порожнечу нарцистичної суб’єктивності. Але присутність замінено на холодний неживий образ, за допомогою якого телебачення намагається реанімувати реальність, створюючи в результаті її симулякр, непоправно увергаючи учасника в оргію зображення, поза можливістю відшукати референта, наповнити себе автентичним змістом, оскільки ситуація реалітішоу передбачає лише апофеоз видимого, а краще сказати — побаченого.

Ж. Бодрійяр пише: “На цій стадії зображення є не що інше, як візуальний інструмент — носій загальної видимості, залучений до Інтегральної Реальності, стає-реальним і стає-видимим за всяку ціну: усе повинне бути побачене, усе повинне бути видимим, і зображення є частиною цієї видимості. Де банальність зображення зустрічається з банальністю життя — як у всіх цих програмах типу “реаліті-ТВ”, “Великий Брат”, “LoftStory” тощо — там починається загальна видимість, у якій усе на виду, і ви розумієте, що вже нема чого приховувати. Перетворити себе в зображення — означає оголити своє повсякденне життя, свої бажання і свої можливості. Чи не залишити жодного секрету. Ніколи не втомлюватися виражати себе, говорити, спілкуватися” [1]. І якщо продовжити цю думку — тільки дана позиція самооголення поза дистанцією між приватним і публічним, здається, може привести до осягнення або набуття самості.

Реаліті передбачає обговорення того, що ми бачимо на екранах, оцінювання глядачами того, що відбувається. Начебто мало одного вбивства реальності — необхідно зробити це безліч разів, вибудовуючи поверхи одного над іншим породжених телебаченням симулякрів. Як пише Матісон, певною мірою вторячи Маклюену й іншим дослідникам телемистецтва, домінування слів на даний період змінилося пануванням зображень [4, 152]. І якщо вербальні форми передачі інформації припускали послідовність і структуру, то візуальні скасовують ці умовності. Відбувається одночасний потік візуальних і аудіальних образів без розмежування на розвагу й інформацію, раціональність якої не займає більше привілейованого становища у відношенні до розважального блоку.

Реаліті-шоу в цьому плані є апогеєм синкретизму телебачення. Крок в бік, який зробила західна культура за останні 100 років від пере важно раціонального осягнення світу до магічносинкретичного сприйняття і розуміння, відчутний, насамперед, у роботі жанру реального телебачення. Ідея про руйнування ієрархічності культури, її структури підтверджується аналізом реалітіпередач. З одного боку, реаліті-шоу (особливо це стосується шоу підглядання) пропонують увазі глядача звичайну реальність. Створюється враження потоку буднів. Однак, цілком очевидно, що це ретельно відредаговане відео, що створює певну атмосферу, необхідну для підтримки популярності телепередачі. Реальне телебачення не просто створює нову реальність, але, піддавшись домінантним сенсам і вимогам, впливає на уми більшості. Власне, це одна з функцій масової культури як такої — створення продукту, який задовольняє первинні смаки більшості, одночасно формуючи необхідну громадську думку або настрій.

Таким чином, проаналізувавши простір українського реального телебачення, ми виділили кілька типів реаліті-шоу за двома критеріями. Перший критерій — наявність конкурсу або його відсутність у структурі передачі. Другий — це конкретна наповненість контенту, тобто його зміст. Другого типу реаліті-шоу підрозділяються на шоу-розіграші, підглядання, трансформації, виживання, романтичні, життєвих ситуацій, подорожі, ревізії та судові. За цього деякі з них побудовані на конкурсній основі: реаліті підглядання, трансформації, виживання і романтичні. Окремо стоять професійні та інтелектуальні конкурси. Популярність реаліті-телебачення укладається в межі приналежності його до масової культури, зрозумілої й близькою для більшості, орієнтованої у своїх інтересах на розваги. Це продукт не тільки задоволення потреб, а й формування громадської думки. Це втілений пошук втраченого референта в умовах гіперреальності не тільки для глядача, який шляхом спостереження за шоу відповідає на питання “хто я?”, також для учасників у їхньому прагненні заповнити порожнечу референції.

1. **НАЦІОНАЛЬНА САМОСВІДОМІСТЬ У КОНТЕКСТІ МУЛЬТИКУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В УКРАЇНІ / Єрескова Тетяна Володимирівна та ін..// Культурологічна думка. 2018. №14. С- 60-66.**

Мультикультуралізм уважається однією з найбільш неоднозначних соціальних стратегій, адже передбачає й потребує плюралістичної моделі соціальної взаємодії в межах полікультурних соціумів. Це викликано тим, що культурний плюралізм є достатньо стійким атрибутом сучасних держав, а проблема діалогу культур з області теоретичного осмислення переходить до області практичного вирішення та пов’язана зі збільшенням інтересу до проблеми мультикультуралізму в науковопубліцистичному дискурсі. Дослідники мультикультурних практик, безперечно, праві, стверджуючи, що мультикультуралізм полегшує взаємну комунікацію між етнонаціональними спільнотами, обмін цінностями й культурними надбаннями, а також зачіпає латентні локальні особливості, повсякденне життя людей [1–2]. Протягом останнього часу науковці, які вивчають глобалізаційні зміни все більше схиляються до того, що сьогодні у світі відбувається тісне переплетення глобалізаційних та неглобалізаційних процесів, які не варто відокремлювати чи протиставляти [3–4], що призводить до можливих альтернативних проектів майбутнього розвитку для окремих країн із вибором ними позитивних неглобалізаційних змін [5]. Саме тому мультикультуралізм усе частіше сприймають, як загрозу розпаду стійких соціальних зв’язків та культурних традицій, перетворюють на символ ціннісної дезорганізації сучасних суспільств, які, більшою мірою, концентруються довкола власних регіональних стрижнів [4, 12]. У цих умовах сучасне українське суспільство потребує ідей, які зможуть забезпечити формування стабільного, цілісного соціуму в умовах можливого “постглобалізаційного” світу. Одну з таких ідей, на наш погляд, можна знайти в розумінні мультикультуралізму як засобу національного єднання в поліетнічному суспільстві.

У сучасних соціально-гуманітарних науках на сьогоднішній день стала усталеною певна трирівневість розуміння мультикультуралізму як соціального процесу: – демографічний, суть якого полягає в описанні змін демографічних, етнокультурних параметрів національних спільнот під впливом ендогенних (міграція) та екзогенних (імміграція) чинників. Мультикультуралізм у даному випадку розуміють як політику інтеграції іммігрантів в “інше” суспільство; – політичний, орієнтований на практичне застосування принципів мультикультуралізму як ідеології, політики, що розглядає права культурних, національних меншин. У цьому випадку мультикультуралізм — це політична програма, спрямована на гармонізацію відносин між державою та етнічними, культурними меншинами, а також на регулювання взаємин усередині цих меншин; – ідеологічний, у межах якого обговорюються концепції національних ідеологій [6]. З огляду на українські реалії, звернення до мультикультуралізму, більшою мірою, відбувається саме на політичному та ідеологічному рівнях, ніж до його проявів у соціальному середовищі на рівні повсякденних практик. І це є цілком виправданим та зрозумілим. Адже усвідомлення приналежності людей до певної етнонаціональної спільноти в поліетнічному соціумі неминуче доповнюється, по-перше, розумінням ставлення інших етнонаціональних спільнот до власної і, по-друге, усвідомленням приналежності всіх етнонаціональних спільнот до загальнолюдського співтовариства. Проте невід’ємною характеристикою розвитку сучасної України стає й прагнення затвердити власну культуру на особистісному, груповому, регіональному рівнях через систему національних форм і інституцій. Але якщо однією з основних цілей сьогодення є збереження єдності держави, то в цьому випадку лише національних зв’язків, що склалися, очевидно недостатньо. Нерозуміння важливості формування в суспільстві мультикультурних практик, неефективне використання їх як засобу регулювання етнонаціональних відносин у полі етнічному соціумі негативно позначається на вирішенні практичних завдань національного розвитку в Україні. Саме тому проблема формування й використання мультикультурних практик на рівні пересічних членів соціуму є важливою, оскільки цей процес сприяє затвердженню свідомої громадянської позиції в умовах існування в державі різних етнонаціональних спільнот, мов і культур.

Кажучи про застосування людиною мультикультурних практик, необхідно враховувати і її національну самосвідомість, тобто власне усвідомлення приналежності до певної нації, виявлення інтересів, цінностей, орієнтирів і настанов стосовно інших етнонаціональних спільнот, що проживають у межах однієї держави [6]. Вплив національної самосвідомості громадян на мультикультурні практики витікає з сучасного розуміння нації, яка вирізняється не як родове етнокультурне співтовариство, а як “нація громадян” (за Ю. Габермасом) [7], і в цьому випадку значну роль починає відігравати необхідність регулювання мультикультурними практиками етнонаціональних відносин, що склалися між членами багатонаціонального співтовариства.

Виходячи з цього, сьогодні існує нагальна потреба проаналізувати конкретні соціальні явища й процеси в соціокультурному просторі України, які визначають можливі шляхи суспільних мультикультурних практик. Дослідження та врахування стану (рівня) сформованості національної самосвідомості членів соціуму виступають саме такими явищами й розглядаються нами як складова соціокультурної трансформації сучасного українського суспільства. Для розуміння значення національної самосвідомості людини щодо сприйняття та застосування нею мультикультурних практик необхідно звернутися до основних моментів її виникнення, формування та впливу на сприйняття соціальної реальності. Основними джерелами розвитку національної самосвідомості виступають, по-перше, поліетнічна структура суспільства (наявність різних етнонаціональних спільнот у межах одного територіального утворення є постійним стимулом задля формування національної самосвідомості). По-друге, актуалізація національної ідентифікації на рівні ідеології (визначення важливості етнонаціональної належності до певної спільноти) й, по-третє, новації в суспільній свідомості (незважаючи на те що в суспільній свідомості перевага віддається заснуванню на традиціях, сталих соціальних нормах, останні десятиліття дали достатньо прикладів істотного оновлення погляду на суспільну свідомість узагалі й національну самосвідомість зокрема).

Національна самосвідомість, певним чином, “відповідає” за глибину (етапи) проникнення людини в сутність соціальної дійсності.

Перший етап — це накопичення й переробка інформації про соціальну реальність. Взаємозв’язок цих двох елементів у процесі відображення людиною соціальної реальності знаходить своє втілення в міфологемах, які містять когнітивні й емоційні компоненти ціннісних орієнтацій людини. Це несистематизовані погляди, уявлення, настрої, відчуття, звичаї і традиції, норми поведінки, які властиві різним соціальним верствам населення. Як правило, ці соціальні стереотипи слабо пов’язані з реальною поведінкою людини.

Другий етап — відображення соціальної реальності на підставі набуття дійсних елементів знання в процесі повсякденної практичної життєдіяльності людей. Саме на цьому етапі відбувається поєднання індивідуальних і масових компонентів суспільної свідомості. Прояви національної самосвідомості знаходяться на “поверхні”, достатньо чітко усвідомлюються людиною й, зазвичай, легко визначаються (фіксуються) під час проведення, наприклад, опитувань громадської думки.

Третього рівня сприйняття соціальної реальності людина досягає тоді, коли вона здатна самостійно розкривати закономірні зв’язки й сутність процесів, які відбуваються в соціальній реальності. Тобто, коли людина не тільки усвідомлює свою належність до певного соціально-етнічного співтовариства, але й усвідомлює місце та роль своєї нації в системі суспільних відносин, розуміє національні інтереси, взаємини своєї нації з іншими соціальноетнічними спільнотами.

Зрозуміло, що кожний етап і спосіб регуляції соціальної дійсності нарощується над попередніми, але не відміняє їх, а доповнює й ускладнює всю систему відображення соціальної реальності

На нашу думку, доцільно сприймати національну самосвідомість, як особливий соціальний феномен, що проявляється не лише в усвідомленні певним колом людей своєї належності до окремої нації, а й через заснування на власній суспільній практиці формує прагнення спільного майбутнього для представників різних етнонаціональних спільнот у межах єдиного поліетнічного соціуму.

У національну самосвідомість входять як усвідомлювані, так і неусвідомлювані настанови, засвоєні людиною в процесі соціалізації. Вона має природні та набуті основи. З одного боку, людина − істота етнічна (є носієм певної раси, національності, народності), тобто вона з самого початку належить до певної групи людей. З іншого боку, щоб повною мірою виявилася феноменологічна природа національної самосвідомості людини, вона повинна жити в суспільстві, певним чином орієнтованому своїми суспільними настановами та культурними цінностями, які часом суголосні, не співвідносяться або вступають у суперечність із заданою “етнічною програмою” людини.

Основними структурними елементами національної самосвідомості вважають: – усвідомлення людьми своєї етнічної належності, яка відображає спільність їхнього походження, яке реалізується не тільки у формі усвідомлення спорідненості, але й у формі усвідомлення спільності історичного минулого впродовж багатьох поколінь [8]; – мова, культурні звички і форми поведінки людини; – специфічні елементи матеріальної й духовної культури (звичаї, обряди, традиції, народне мистецтво, релігія тощо); – національне почуття, що відображає емоційне ставлення до цінностей свого народу й реагування на ту чи іншу подію або явище.

За Г.-А. Лінднером, виникнення і формування національної самосвідомості може проходити за двома принципами: за етнічним, заснованим на дійсній або уявній кровній спорідненості (люди, що належать до однієї нації, рівним чином уважають себе кровними родичами, наприклад, німецька кров, слов’янська кров, як аналогія, “блакитна кров” дворянства); за територіальним принципом, що може розповсюджуватися на спільноту, регіон, державу [9, 31]. Саме в цьому річищі ми розглянемо ті особливості національної самосвідомості, які впливають на сприйняття мультикультурних практик.

Просоченість національної самосвідомості історизмом. У періоди суспільних трансформацій, коли сьогодення не зовсім детерміноване своїм минулим, унаслідок чого виникає деяка невідповідність між минулим та майбутнім, етнонаціональні спільноти, як правило, звертаються до свого минулого. Національні уявлення й відчуття нових поколінь формуються як на підставі безпосередніх уявлень і досвіду кожної особи, так і в результаті освоєння вже наявних національних уявлень і національної психології всього народу [10]. Ідеться про традиції (стійкі способи дії людей, що історично склалися), звичаї (традиційно сталі правила суспільної поведінки), соціальні звички (певний спосіб реагування людей на суспільні явища й події). Це досить доречний крок, бо саме там залишаються перевірені та надійні життєві орієнтири. Світовий досвід свідчить, що національна самосвідомість є одним з найважливіших чинників соціальних перетворень у суспільстві.

Національна самосвідомість засновується на міфах. Її головне підґрунтя — ідея або міф, що мають консолідуючу силу, зокрема про загальну культуру, походження, історію тощо. Г. Лебон відзначав, що міф (особливо науковий) вербує нових прихильників, переконує їх, мобілізує на колективні дії. Національна міфологема базується, як правило, на головних атрибутах, за якими можна визначити етнічну спільноту: групова власна назва; міф про загальних предків; загальна соціальна пам’ять; один або більше визначальні елементи загальної культури; зв’язок з конкретним рідним краєм; відчуття солідарності в значної частини населення. Національна міфологема — це відносно прості взаємовідносини людини з зовнішнім соціальним середовищем, бо виникають як безпосереднє сприйняття світу, як спосіб його бачення, що не піддається сумніву з боку самосвідомості й має матеріальну силу, оскільки реально впливає на життя людей, визначаючи їхні цінності та вчинки. Соціальна реальність за таких умов сприймається як здійснення певних міфологем. Національна самосвідомість залежна змінна, що зростає або слабшає відповідно до зовнішніх соціально-економічних та політичних обставин.

Національна самосвідомість має потужний інтегруючий потенціал, бо вона є своєрідною формою солідарності людей для формулювання узгоджених позицій у перебігу вирішення соціальних і культурних завдань. Особливо це спрацьовує в умовах суспільних трансформацій, де національна самосвідомість може виступати як чинник консолідації людських ресурсів у суспільстві. Таким чином, через національну самосвідомість може відбуватися регуляція соціальної системи, встановлення, зокрема, меж індивідуальної й соці альної свободи особистості, міри її конформності, ступеня девіантності, рівня толерантності й ригоризму (суворості, жорсткості). Виходячи з названих істотних рис, доцільно диференціювати можливі прояви національної самосвідомості членів поліетнічного соціуму як реакції на сприйняття мультикультурних практик.

На нашу думку, під час утвердження (запровадження) на рівні повсякденних практик засад (проявів) мультикультуралізму, національна самосвідомість може виконувати три основні функції, а саме: регулятивну, пізнавальну, пристосувальну.

Регулятивна функція національної самосвідомості здійснюється засобом переважного впливу специфіки мислення людей певної нації на характер сприйняття й оцінки соціальної дійсності. Пізнавальна функція національної самосвідомості здійснюється за умови наявності специфічних пізнавальних та інтелектуальних властивостей людей певної нації, що відрізняються від аналогічних якостей у представників інших національних спільнот.

Пізнавальна функція національної самосвідомості проявляється через ставлення індивіда до національної історії, мови, системи цінностей, що склалися протягом життя багатьох поколінь.

Пристосувальна функція національної самосвідомості здійснюється задля того, щоб сприяти або перешкоджати звиканню людей певної етнонаціональної належності до соціальної дійсності. Таким чином забезпечується входження особистості у світ національних і духовних цінностей, норм, настанов, звичок, що в комплексі утворюють структуру відносин, вимог, очікувань, правил соціального життя, які служать підставою поведінки та які індивід, якщо він хоче комфортно існувати в певному соціумі, повинен засвоїти.

На наш погляд, найбільш значущою для ефективного формування мультикультурних практик є регулятивна функція національної самосвідомості, оскільки саме вона впливає на характер, усвідомлення та сприйняття соціальної дійсності, на вчинки й поведінку представників кожної соціальноетнічної спільноти.

На основі цих функцій ми можемо сформулювати основні завдання національної самосвідомості в контексті засад мультикультуралізму:

– трансляції між поколіннями найбільш сталих духовних, світоглядних і культурних цінностей відповідного соціуму, що зумовлюють кореневі підста ви його специфічного менталітету. А також доцільно говорити про відтворення духовної спадщини соціуму загалом, ідентифікація якого ґрунтується не стільки на етнонаціональних ознаках, скільки на приналежності до єдиного громадянства відповідної країни;

– збагаченню індивідуальних і суспільних ментальних властивостей певного соціуму загальнолюдськими культурними цінностями. Цей процес не пов’язаний з нівелюванням самобутності того або іншого соціуму, його розчиненням у будь-яких загальнолюдських цінностях. Навпаки, йдеться про природну гармонію диференціації й інтеграції, про безумовне збереження самобутності будь-якого соціуму й створення найбільш сприятливих умов для його розвитку;

– корекції й перетворення у необхідних випадках тих ціннісних, життєвих орієнтирів, що як на особовому рівні, так і на рівні суспільства в цілому визначають найбільш вірогідну поведінку й вчинки людей, спрямовують і концентрують їхню енергію на досягнення поставленої мети. Національна самосвідомість додає членам поліетнічного соціуму відчуття сумісної участі у створенні умов безпеки й добробуту. Виходячи з того, що сучасне українське суспільство є нестабільним, існує можливість різних варіантів (шляхів) зміни культурного контексту соціальної реальності.

Приймаючи до уваги й те, що під час соціальних невизначеностей самосвідомість людини відображає цілком певні соціальні перетворення, ми вважаємо доцільним вказати можливі реакції членів українського соціуму на посилення мультикультурних практик у суспільстві та визначити обумовлені ними прояви національної самосвідомості [10].

Перший варіант — перехід до відверто націоналістичного режиму. Ми вважаємо, що цей шлях у “чистому” вигляді навряд чи вірогідний для нинішнього українського соціуму. Проте сьогодні спостерігається поява певних “маркерів”, які свідчать про можливий і такий, достатньо серйозний за своїми наслідками, поворот у розвитку українського соціуму, що, на нашу думку, пов’язано зі становленням в Україні (після 2014 р.) відкритого, рефлексивного соціуму і, відповідно, новою роллю людини як самоорганізованого актора, якому належить мати справу з інституціональними ризиками, проблемами адаптації власної самоідентифікації до розривів сучасного суспільного розвитку, певною біполярністю сприйняття соціальної реальності членами сучасного українського соціуму [11]. Це яскраво простежується на прикладі достатньо затребуваного сьогодні “маркера” — національна гордість. З одного боку, соціально-економічне становище населення в країні не сприяє проявам глибокого почуття національної гордості, з іншого, політична ситуація в країні обумовлює формування певних “ідеологічних” тенденцій у проявах національної гордості як культурної форми національної самосвідомості [12].

Національна гордість є складовою національної самосвідомості людини й достатньо важливим компонентом, який впливає на сприйняття мультикультурних практик. Під національною гордістю ми розуміємо самовизначення українського “ми” й водночас усвідомлену реальну приналежність кожної особистості до громадянсько-національного суспільства та до структури національної держави. На формування та прояв почуття національної гордості сучасного українця (громадянина України) впливають деякі особливості. Перш за все, це наявні “політичні” прийняття поняття “національна гордість”, що спровокували появу цілої низки негативних, деформованих стереотипів щодо розуміння поняття “національна гордість”, які впливають на стосунки між людьми однієї етнонаціональної належності й різних етнічних спільнот (як у середині країни, так і за її межами). Ці стереотипи дуже живучі, і сьогодні ними керується ще значна частина населення. По-друге, почуття національної гордості здебільшого проявляється як емоційний стан. У сучасних українців почуття національної гордості активізується періодично, залежно або від досягнень України, які мають позитивний резонанс у зовнішньому світі або під тиском зовнішньої загрози. По-третє, зведення почуття національної гордості тільки до етнічної гордості, фіксування уваги лише на ознаках власної етнонаціональної спільноти. По-четверте, “регіональність” національної гордості, а саме наявні теорії “шаленого” почуття національної гордості представників західних регіонів України й повної індеферентності до всього українського, національного представників південно-східних регіонів. Зрозуміло, що перевага таких проявів національної гордості заважає не лише розвитку мультикультурних процесів, а й процесам консолідації українського суспільства.

Другий варіант, так звана “нейтральна” тенденція, характеризується малою соціальною активністю й аномічністю більшості членів соціуму, більшою орієнтацією людей на індивідуальні інтереси. У цьому випадку мультикультурні практики сприймаються як механізм дезінтеграції, причиною неврегульованості й невизначеності процесів заміщення “старих” соціокультурних цінностей і норм “новими”. Вірогідність проявів таких реакцій на мультикультурні процеси в українському суспільстві достатньо великі, оскільки для певних соціальних груп означає повернення до звичного способу життя.

Третій варіант — посилення інтегруючих характеристик природи національної самосвідомості. Запровадження мультикультурних практик сприятиме актуалізації та акцентуації на розумінні ролі, місця й значення України у світі, розуміння труднощів і перспектив розвитку країни з урахуванням унікальності, особливості держави, бажання спільного майбутнього в її межах. Означені нами можливі варіанти сприйняття мультикультурних практик обумовлюють різні контексти національної самосвідомості членів соціуму, що різною мірою впливають на процеси консолідації в суспільстві.

Виходячи з вищесказаного, з достатньою впевненістю ми бачимо три можливі варіації проявів національної самосвідомості членами українського соціуму в контексті посилення мультикультурних практик, а саме:

1. Повернення до обмеження громадянських прав і свобод особистості, прагнення до державної і соціокультурної самодостатності (у гіпертрофованому розумінні). Національній самосвідомості в цьому випадку відводиться суто обслуговуюча функція закріплення “ідеологічних” пріоритетів і гасел, нав’язування “правильних” національних і державних цінностей.

2. Звернення в бік усе більшої націоналістичної орієнтації. Національна самосвідомість у цьому випадку закріплює в членів соціуму відчуття національної амбітності, віри у власну винятковість з неминучим пошуком ворогів, боротьбою з інакомисленням, що в умовах полінаціональної та етнічно неоднорідної української держави, не кажучи про відносини з рештою світу, призведе до згубних наслідків.

3. Цілеспрямована орієнтація на демократичні цінності, що супроводжується не тільки декларативними, але й реальними кроками на шляху до все більш широкої демократизації суспільного життя, до правового, громадянського суспільства, інтеграції з іншими соціальними системами, народами й державами. Роль національної самосвідомості в цьому випадку значно підвищується. Особливого значення набуває питання про дійсно демократичні цінності соціуму, їхню адекватну інтерпретацію кожним членом цього соціуму.

Резюмуючи наші роздуми, констатуємо, що національна самосвідомість може виступати своєрідним “викликом” для формування та розвитку мультикультурних практик членів сучасного українського суспільства, адже може проявлятися або через віддане відношення до певної етнонаціональної групи (гордість приналежності до певної етнічної спільноти); або через властивості характеристики етноцентризму (у світі немає людей кращих, ніж представники мого етносу); або через властивості етнорадикалізму (значущість ступеню впливу тієї чи іншої етнічної групи на ухвалення державних рішень); і насамкінець, через властивості й характеристики толерантності (визнання значущості всіх етнонаціональних груп у соціальному просторі країни).

Проте національна самосвідомість покликана розвивати національне і, перш за все, сутнісне, раціональне в ньому (врахування й паритет інтересів усіх, міжкультурна згода і співтворчість) і долати природу суто етнонаціонального. Саме ці “важелі” управління етнонаціональними відносинами в середині країни, забезпечують гармонійне входження особистості, спільноти, країни в міжкультурний простір.

Мультикультуралізм, як сприйняття, засвоєння й адаптація іншого культурного досвіду, може бути стимулом виникнення нових ідеологічно-культурних форм у масовій свідомості. Підстави розглядати національну самосвідомість у контексті мультикультурних практик викликає та обставина, що за рахунок нових комунікаційних технологій інтенсифікуються та прискорюються процеси взаємообміну між локальними культурами, ускладнюючи момент переробки та вибору інформації, її осмислення, систематизацію та своєрідну “інтеріоризацію” — з одного боку. З іншого — об’єм неструктурованого інокультурного досвіду (у випадку України європейського, американського, російського тощо), який загрожує розтворити у своєму потоці “особливе”, “національне”, “своє”. Іншими словами, рух до діалогу культур нерідко супроводжується певними “викликами” щодо можливості збереження власної культури в цих умовах, що може свідчити про відсутність або слабку впевненість у її життєстійкості. Саме в такій ситуації феномен національної самосвідомості може гармонійно поєднати (нівелювати) вищеозначені розбіжності.

1. **ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД ВИКОРИСТАННЯ ГРАНТОВИХ МЕХАНІЗМІВ ПІДТРИМКИ КУЛЬТУРИ У СВІТЛІ ІНСТИТУЦІЙНИХ РЕФОРМ ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ /** Гончаренко Надія Кузьмівна// КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДУМКА. 2018. №14. С. 131 – 138.

В Україні впродовж багатьох років не вщухають дискусії про осучаснення, реформування державної культурної політики, зокрема, про створення гнучких і дієвих інструментів фінансової підтримки культурно-мистецької діяльності.

Для ефективного реформування культурної сфери варто вивчати й застосовувати досвід Польщі — країни, що мала подібну структуру організації соціально-економічного й культурного життя. Тож метою цієї статті є огляд функціонування інституцій, що фінансують культурну діяльність, та джерела наповнення фондів, за рахунок яких здійснюється фінансова підтримка культурно-мистецьких проектів. Завданням статті є порівняння українського досвіду реформування культурної сфери та створення нових інституцій (включно із розгортанням діяльності Українського культурного Фонду) із польським досвідом.

Передовсім слід зауважити, що успадковані від СРСР підходи планової економіки до фінансування культури виявилися неефективними в нових суспільних та економічних обставинах політичної свободи та ринкової економіки, а інерційність державних інституцій стала перешкодою для швидких змін. Попри істотні зміни, що відбулися впродовж останніх 27 років, у сфері культури загалом та в культурній політиці зокрема, залишається низка невирішених проблем, пов’язаних із підходами до механізмів фінансування культурної діяльності, підтримки недержавних інституцій культури та самоорганізаційних культурних ініціатив громадськості.

Серед найвагоміших проблем: зосередження бюджетного фінансування в державно-комунальному секторі, з якого випливає фактична нерівноправність державних і недержавних культурних організацій; нерозвиненість і слабке використання грантових конкурсів для підтримки культур і мистецтва. Основними причинами, через які ці проблеми залишаються невирішеними є успадковане з часів СРСР підозріливе ставлення до “недержавного” сектора культури, небажання ділитися бюджетними коштами “з ким попало” (адже їх ледь вистачає на забезпечення потреб державних інституцій), настанова, що найкращі, варті фінансування мистецькі сили зосереджені в державних колективах, зловживання та брак якісного контролю й оцінювання результатів проектів у чинних грантових програмах.

Ці проблеми, серед іншого, були окреслені й проаналізовані в перших концептуальних документах, спрямованих на розроблення новітніх засад культурної політики в Україні. Ще в січні 1995 року радники міністра культури І. Дзюби О. Гриценко та М. Стріха оприлюднили проект “Основних положень Концепції державної культурної політики України”, у якому констатувалося: “Слід розпочинати процес реформування культурної сфери, який має включати: …реорганізацію державних та регіональних інституцій, які донині “керували культурою”, аби спрямувати їхню діяльність на рейки підтримки культури як такої; …максимальне заохочення виникненню й змiцненню мережi недержавних, незалежних культурно-мистецьких органiзацiй, які забезпечуватимуть здоровий розвиток культури через багатоманіття творчих, господарчих, правових форм існування, множинність каналів її підтримки суспільством i державою” [3].

Унаслідок тривалих дискусій у 2005 році прийнято Закон України “Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007 роки”. У “Концепції” серед цілей та пріоритетних завдань культурної політики фігурували й такі: “3) зміна методів управління у галузі культури, зокрема переорієнтація органів державної влади та місцевого самоврядування з виконання певних функцій на досягнення поставлених цілей… 4) створення ефективної моделі фінансового та матеріально-технічного забезпечення культурного розвитку” [5]. Однак чекати на створення нових інституцій та запровадження множинних каналів фінансування культури довелося довго.

У 2007 році необхідність реформування системи державної культурної політики та запровадження нових підходів до управління культурною галуззю та фінансування культури констатували й експерти Ради Європи: “Основна проблема національної культурної політики в Україні — це успадкування моделей, інфраструктури, практик, які за часи незалежності зазнали певних реформ та змін і дозволили трохи відійти від минулого, але які вже не відповідають призначенню в країні, яка модернізується і є частиною Європи” [8, 46].

Стрімкі суспільно-політичні зміни й у Європі, і в Україні, спонукають науковців, ведучи мову про європейський досвід культурної політики та підтримки культурного розвитку, не лише порівнювати вітчизняні реформістські зусилля з європейським, зокрема польським, досвідом та побудованими на його основі “рецептами”, а й оцінювати наскільки вони адекватні для сучасної України та її культури.

Польський досвід у реформуванні сфери культури привертав до себе увагу українських аналітиків [1; 2; 4; 7], але розгляд питань інституційного забезпечення нових механізмів фінансування культури був радше винятком [15].

Реформування системи державної (публічної) підтримки культури в Польщі розпочалося ще в 1990-і роки [16; 18]. Реформи охоплювали децентралізацію управління та фінансування закладів культури, впровадження ринкових засад в окремі галузі культури (кіно, книговидання, аудіо-, відеоіндустрії); створення нових культурних інституцій, що мали здійснювати по-новому культурну політику в окремих галузях, як-от: Інститут книжки, Польський Інститут кіномистецтва та інші [17].

У його сучасному вигляді Міністерство культури і національної спадщини (МКіНС) Республіки Польща є наслідком реорганізації системи вищих органів виконавчої влади, що відбувалася у 2010 році. Раніше, упродовж 1990-х та 2000-х років, Міністерство кілька разів міняло свою назву та сферу компетенції [10].

Сьогодні Міністерство культури і національної спадщини Польщі у своїй діяльності, підтримувальній та регуляторній, охоплює такі галузі: усі види культури і мистецтва, кінематографія, національна спадщина, популяризація польської культури за кордоном (спільно зі структурами МЗС), підтримка й популяризація польської мови, культурно- мистецька освіта, ЗМІ (спільно з Національною Радою у справах Радіомовленя і Телебачення), а також здійснення деяких допомогових операційних програм ЄС, що частково стосуються сфери культури та культурної спадщини (наприклад, програми “Інфраструктура і навколишнє середовище” та “Людський капітал”) [11].

Видатки на культуру з державного бюджету Польщі (через МКіНС) постійно збільшуються. У 2014 році на сферу культури було спрямовано 2,982 мільярди зл., з них понад 1,5 млрд. зл. — на “культуру, мистецтво і охорону культурної спадщини”, понад 1,3 млрд. — на “культурно-мистецьку освіту та естетичне виховання”, понад 80 млн. зл. складають адміністративні видатки та видатки на охорону. За підсумками 2017 року видатки на культури становили вже 4,8 млрд. зл. [14].

Згідно зі ст. 12 “Закону про організацію і ведення культурної діяльності”, засновник закладу культури (для державних закладів — МКіНС) має забезпечувати фінансування, завдяки якому цей заклад провадить культурну діяльність, а також — для утримання об’єктів, у яких ця діяльність ведеться. Для закладів культури в Польщі запроваджене бюджетне фінансування двох типів: базова дотація (dotacja podmiotowa) на поточну статутну діяльність та цільова дотація (грант), за конкурсом чи без нього [14].

Окрім коштів державного бюджету, через МКіНС здійснюється фінансування конкурсних грантів з фондів Євросоюзу та Європейської Економічної Зони.

Зокрема, на проекти, що здійснюються за участі фондів ЄС, у 2014 році було залучено 457 млн. зл., з них 399 млн. — кошти ЄС, 58 млн. — кошти польського бюджету, у тому числі: – за Операційною програмою “Інфраструктура і навколишнє середовище” — 320 млн., – за Операційною програмою “Людський капітал” — 0,3 млн., – фінансового механізму Європейської Економічної Зони — 105 млн., – норвезького фінансового механізму — 14 млн. злотих [21].

За останні роки обсяги фінансування за цими програмами суттєво збільшилися: за операційною програмою “Інфраструктура і навколишнє середовище” передбачено реалізацію “Плану діяльності культурної сфери на 2017–2018 рр.”, у якому з загальної суми 5,7 млн. зл. кошти ЄС складають 4,8 млн. зл. Упродовж 2014–2020 рр. також діють нові програми, що уможливлює отримання коштів для культурної сфери із фондів ЄС, наприклад програма Креативна Європа (де загальне фінансування європейських культурних проектів складає 1,46 млрд. євро).

Окрім базових дотацій, призначених для утримання закладів культури і мистецтва, близько 15% видатків Міністерства культури і національної спадщини Польщі становлять Програми Міністра культури і національної спадщини. Це — щорічні грантові програми, за якими на конкурсній основі надаються гранти для здійснення конкретних проектів у різних сферах культури, мистецтва, освітньої діяльності [20].

Щороку Міністр культури ініціює низку Програм Міністра на наступний рік, спрямованість яких відповідає пріоритетним напрямкам діяльності Міністерства. Кілька грантових конкурсів за окремими напрямами об’єднані кожною Програмою Міністра. Скажімо, у 2015 році були започатковані 8 Програм Міністра: “Мистецькі події”; “Колекції”; “Промоція літератури і читання”; “Освіта”; “Обсерваторія культури”; “Культурна спадщина”; “Розвиток інфраструктури культури” [19]. А впродовж 2017 року, окрім тривання попередніх, діяли такі Програми Міністра: “Мистецькі події для дітей і молоді”, “Національні колекції сучасного мистецтва”, “Регіональні колекції сучасного мистецтва”, “Музейні колекції”, “Народна і традиційна культура”, “Промоція польської культури за кордоном”, “Інфраструктура мистецької освіти”. Загалом упродовж 2017 року було реалізовано 38 Програм Міністра на загальну суму понад 362,7 млн. зл. [20].

Самоорганізація культурних осередків та їхня співпраця з органами влади істотно впливає на розвиток культури. Скажімо, одним із пріоритетних напрямів співпраці є “Державно-громадське партнерство” — конкурс проектів, який адмініструє Інститут Книжки (державна інституція, підпорядкована Міністерству), а його бюджет складає щороку близько 1 млн. зл. Мета цього конкурсу — підтримка “активної суспільної ролі публічної бібліотеки як важливої інституції культури у місцевій громаді, посилення ролі публічної бібліотеки як об’єднавчого осередку в житті громади” [13].

Проекти, що подаються на фінансування в межах цьо го пріоритету, мають обов’язково охоплювати такі завдання: організація волонтерської діяльності на користь бібліотеки; проведення на базі біблотеки впродовж року щонайменше 6 заходів, що активно залучають місцеву громаду; проведення одного заходу (“свято бібліотеки”), що популяризуватиме бібліотеку в місцевій громаді. Кошти на фінансування грантових програм, а також деяких національних культурних інституцій у Польщі до 2015 року акумулювалися у двох фондах, що наповнювалися за рахунок цільових зборів: Фонду промоції творчості та Фонду промоції культури. Заснований 1994 року Фонд промоції творчості наповнювався за рахунок збору від реалізації об’єктів авторського права, з яких не сплачуються роялті (видання літературної класики, мистецьких альбомів, музичних альбомів з творами класиків), у розмірі 5 % від виручки. Щорічні надходження до цього фонду складали близько 1 млн. зл.

Надання грантів та стипендій з Фонду промоції творчості відбувалося на підставі спільного рішення Міністра культури та Комісії з розгляду заявок на допомогу з Фонду промоції творчості. З акумульованих у цьому Фонді коштів надавалися гранти на видавничі проекти, а також — стипендії митцям та матеріальна допомога. Окрім того, цей фонд забезпечував грантову підтримку для дофінансування видань, повністю або частково покриваючи вартість видань, значущих для польської культури і науки (художні твори, мистецькі альбоми, мистецтвознавчі праці тощо), а також видань для людей з вадами зору.

Подавати заявки на видавничі гранти від Фонду промоції творчості могли неурядові та релігійні організації, видавництва, мистецькі ВНЗ. Стипендії для митців, які надавав Фонд промоції творчості уможливлювали реалізацію їхніх творчих задумів і призначалися за підсумками конкурсу за такими напрямами: “Література”, “Образотворче мистецтво”, “Музика”, “Танець”, “Театр”, “Кінематографія”, “Охорона пам’яток” “Народна творчість”. Фонд промоції творчості надавав три типи стипендій: річні, піврічні та квартальні в розмірі 3 тис. зл. на місяць. Обсяг коштів, пепедбачених на виплату стипендій у 2014 році склав 324 тис. зл. Восени 2015 року Фонд промоції творчості було ліквідовано у зв’язку зі змінами законодавства щодо авторського права.

Тож від 2016 року основним джерелом коштів для фінансування культурних проектів є утворений 2005 року Фонд промоції культури. Основним джерелом наповнення цього цільового державного Фонду є збір з ведення азартних ігор (спортивного тоталізатора, лотерей), а основним розпорядником коштів Фонду — Міністр культури і національної спадщини. Збір від оподаткування азартних ігор становить вагому частку бюджету Міністерства культури: за 2003–2013 роки він склав 1,3 млрд. зл. Упродовж 2017 року з коштів Фонду профінансовано культурних проектів на 198,7 млн. зл. [22, 66].

Фонд спрямовує кошти на підтримку й польських, і міжнародних мистецьких акцій (фестивалів, конкурсів тощо); літературної творчості; видання малотиражних літературних та культурологічних; часописів; заходів з популяризації читання й польської мови; проектів з охорони культурної спадщини; проектів з поліпшення доступу до культурних послуг для осіб з інвалідністю; а також проектів, здійснюваних молодими митцями. У 2017 році найвагомішим виявилося фінансування Програми Міністра “Охорона культурної спадщини” — 112,1 млн. зл., з них 111,3 млн. зл. надійшло з Фонду промоції культури [22, 64]. Істотну частку коштів Фонд промоції культури спрямовує на фінансування Польського Інституту кіномистецтва (у 2014 році — 7,7 млн. зл., у 2017 році — 6,1 млн. зл.) [22, 63].

Окрім Міністерства культури і національної спадщини, ще кілька державних культурних інституцій національного рівня надають значну грантову підтримку на здійснення культурно-мистецьких проектів, наприклад — Інститут Адама Міцкевича (ІАМ), що популяризує польську культуру за кордоном. Зокрема, в 2011 році бюджет ІАМ був рекордно великим — 49,9 млн. злотих, з чого 18,4 млн. зл. було спрямовано на реалізацію культурномистецького складника програми головування Польщі в Євросоюзі; бюджет 2012 року складав 40,14 млн. зл., 2013 року — 42,75 млн. зл., а 2018 року — 35,47 млн. зл. [12]. Усе різноманіття форм та можливостей грантової підтримки в Польщі дозволяє практично кожному, хто активно працює в царині культури і мистецтва, знайти джерело фінансування та реалізувати свої творчі плани. Адже грантові механізми засто совуються до різних об’єктів підтримки (усіх видів мистецтв, бібліотечної справи, охорони пам’яток та музейної справи, культурних індустрій, культурномистецької освіти та професійної підготовки митців), а суб’єктами здійснення проектів можуть бути й провідні національні заклади культури, і провінційні осередки культури, і незалежні творчі колективи, й окремі митці.

Запровадити аналогічний сучасний механізм державної підтримки культури “європейського типу” мало на меті створення Українського культурного фонду (УКФ). Ця установа задумувалася як вітчизняний відповідник інституцій, що існують у багатьох країнах Європи, мають автономний статус (тип напівавтономної неурядової публічної інституції) й закріплені законом джерела фінансування (як-от: цільовий податок з реклами — в Угорщині, збір з азартних ігор — в Естонії тощо) та надають підтримку культурно-мистецьким проектам у формі конкурсних грантів.

Закон України № 1976-VIII “Про Український культурний фонд” [6] ухвалено 23 березня 2017 року. Однак створений згідно з цим законом УКФ мав бути не цілком схожий на європейські аналоги.

Стаття 1 визначала статус УКФ так: “Український культурний фонд є бюджетною установою, що виконує передбачені цим Законом спеціальні функції щодо сприяння національно-культурному розвиткові України. Діяльність Українського культурного фонду спрямовується та координується центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв” (тобто Мінкультури — Н.Г.).

У Статті 3 йдеться про завдання УКФ: “Основними завданнями Українського культурного фонду є: – сприяння реалізації державної політики у сферах культури та мистецтв, розвиткові сучасних напрямів культурної і мистецької діяльності, виробленню конкурентоспроможного на світовому ринку вітчизняного (національного) культурного продукту; – експертний відбір, фінансування та моніторинг виконання проектів, реалізація яких забезпечується за підтримки Українського культурного фонду” [6]. У цій Статті також визначено, що “пріоритетні напрями здійснення Українським культурним фондом підтримки розвитку вітчизняної культури і мистецтв” визначаються ним “за погодженням центрального органу виконавчої влади…” Стаття 5 визначає, що Міністерство культури призначає Голову Фонду, вибираючи його з-поміж трьох кандидатур, запропонованих Правлінням Фонду. В Законі сказано, що проекти для підтримки визначають експертні ради УКФ, але напрями цієї підтримки мають узгоджуватися з Міністерством культури. Контроль роботи УКФ з боку держави забезпечується також способом формування його Наглядової ради. Відповідно до Статті 6, із 9 членів ради п’ятеро фактично призначаються виконавчою владою: “Наглядова рада Фонду складається з дев’яти осіб — двох осіб, визначених Президентом України, двох осіб, визначених центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв, двох осіб — представників закладів культури, двох осіб — представників громадських об’єднань та Голови Фонду” [6].

Головним джерелом фінансування УКФ визначено кошти Державного бюджету, а не цільові надходження від якогось збору, акцизу чи лотереї. Відповідно до Статті 13 Закону: “Джерелами формування коштів Українського культурного фонду є: кошти державного бюджету; добровільні внески фізичних і юридичних осіб, у тому числі нерезидентів України; інші джерела, не заборонені законодавством…” [6].

Формування структури і колективу Фонду тривало протягом першої половини 2018 року. А вже на початку літа 2018 року Фонд оголосив перший конкурс культурно-мистецьких проектів, що мають бути реалізовані до кінця року, адже бюджетне фінансування і звітування в Україні прив’язане до річного циклу. Беручи за взірець конкурсні процедури, що їх використовують аналогічні польські інституції, та діючи в рамках чинного законодавства, свою роботу УКФ розпочав з докладного інформування потенційних отримувачів грантів. 11 червня 2018 року в Музеї книги й друкарства відбулася презентація конкурсів культурно-мистецьких проектів, під час якої присутніх ознайомили з типами конкурсів, обсягами грантів, бюджетом, графіком проведення конкурсів у 2018 році, а також пояснили завдання й пріоритети конкурсів. Учасники презентації змогли дізнатися про підходи до оцінювання проектних заявок та критерії призначення фінансування. Учасники презентації отримали відповіді на запитання, хто може брати участь у конкурсах, які документи слід готувати для конкурсу, якою є процедура подання документів, які умови фінансування. На презентації також обговорювали питання про планування бюджету, про допустимі та недопустимі витрати упродовж реалізації проекту. Для конкурсу проектів 2018 року Фонд передбачив, що будь-який проект повинен відповідати одному з трьох типів: “індивідуальні проекти” (може мати лише одного заявника); “проекти національної співпраці” (один заявник і один партнер з різних областей України) — 80% фінансування від УКФ + 20 % співфінансування від виконавців; “проекти міжнародної співпраці” (передбачає заявника з України і одного партнера з-за кордону). Передбачалося, що лише проекти першого типу повністю (100%) фінансуватимуться Фондом; для проектів другого типу заявники мали знайти 20% коштів, а 80 % — мав надати УКФ; натомість для міжнародних проектів УКФ мав забезпечити 50% фінансування, інші 50 % — закордонні партнери [9].

Можливість стати учасниками конкурсу й отримати державне фінансування була надана: органам місцевого самоврядування; фізичним особам-підприємцям; юридичним особам усіх форм власності, що зареєстровані на території України не менше, ніж два роки до початку конкурсу; об’єднаним територіальним громадам, у тому числі новоствореним. Фонд визначив вісім секторів культури (візуальне мистецтво; аудіальне мистецтво; аудіовізуальне мистецтво; дизайн та мода; перформативне та сценічне мистецтво; культурна спадщина; література та видавнича справа; культурні та креативні індустрії) та дванадцять пріоритетних напрямів, у межах яких фінансуватимуться культурно-мистецькі проекти [9]. На початку серпня 2018 року Фонд оприлюднив кількість поданих заявок (загалом 716, з них індивідуальних проектів — 593, національного партнерства — 100, міжнародного партнерства — 23), а також інформацію про типи заявників, що подали свої проекти [9].

Цей перелік демонструє, що бажання реалізувати свої проекти в культурно-мистецькій сфері мають чимало різноманітних громадських організацій, закладів культури, мистецьких осередків, а також державних чи комунальних закладів культури, яким недостатньо гарантованого бюджетного фінансування й вони готові змагатися за додаткові кошти: громадські об’єднання — 197; фізичні особи-підприємці — 134; комунальні організації — 113; товариства з обмеженою відповідальністю — 94; органи місцевого самоврядування — 64; державні установи — 47; благодійні організації — 39; приватні підприємства — 12; науково-дослідні інститути — 7; асоціації — 3; підприємства об’єднань громадян — 3; торговельно-промислові палати — 1; ОСББ — 1; профспілки — 1. Технічний етап відбору (коректне заповнення) пройшли 522 проектні заявки. Наступним був етап змістовного оцінювання експертами Фонду за критеріями обґрунтованості, методології, належної кваліфікації виконавців. Загалом, за результатами конкурсу, УКФ оголосив переможців і відібрав для фінансування 298 проектів на загальну суму майже 149 млн. грн., з яких 241 індивідуальний проект (83 млн. грн), 42 проекти національного партнерства (46 млн. грн) та 15 проектів міжнародного партнерства (19 млн. грн) [9].

Найбільше переможців виявилося в секторі “аудіовізуальне мистецтво” — 77 проектів; друге місце (62) посіли проекти в секторі “культурна спадщина”; а третє (по 42) поділили між собою перформативне мистецтво і культурні індустрії. Найменше грантів здобули заявники в секторі “дизайн і мода” — лише 8 проектів. Золота середина — в секторах “література і видавнича справа” (30 проектів) та “візуальне мистецтво” (20 проектів). У секторі “аудіальне мистецтво” — 17 проектівпереможців [9]. Цікавим виявився розподіл переможців за пріоритетними напрямами: найбільшу кількість (67 грантів) здобули проекти, підтримані на етапі їх концептуалізації; друге місце (33 гранти) — “аналітична і дослідницька діяльність у сфері культури і мистецтв”; “впровадження інновацій і цифрових технологій у культурі” посіло третє місце (31 грант), а “підтримка розвитку молодих митців” — четверте (29 грантів). Найменше переможців виявилося за напрямами “забезпечення всебічного розвитку і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на всій території України” (10 грантів) і “сприяння збереженню культурного розмаїття” (6 грантів). Заявники з Києва та Київської області здобули найбільше (130) грантів, а з Вінницької та Херсонської — найменше (7).

Деякі заявники брали участь у двох чи навіть трьох конкурсах (індивідуальному, національного партнерства й міжнародному) та отримали гранти на реалізацію двох проектів. Наприклад, приватне видавництво “Родовід” здобуло два гранти: на видавничий проект “Наш герб. Українські символи від княжих часів до сьогодення” та міжнародний видавничо-виставковий проект “Теура. Софія Яблонська”. Державна установа (підпорядкована Міністерству культури) Український центр культурних досліджень теж отримала кошти на реалізацію двох проектів: “Джерелознавчі студії з історії культурної дипломатії України: Світовий тріумф “Щедрика” — 100 років культурної дипломатії України” та “Створення віртуального музею нематеріальної культурної спадщини України”. А громадська організація “Всеукраїнський демократичний форум” звернулася за підтримкою й здобула її для реалізації трьох проектів: підготовка сценарію художнього фільму “Вінценз”, зйомки фільму про Ольгерта Бочковського та розроблення концепції центру Станіслава Вінценза [9].

Отже, проведення Українським культурним фондом у 2018 році свого першого грантового конкурсу уможливило здійснення кількох сотень культурно-мистецьких проектів по всій Україні, а деяких — за кордоном; сприяло постановці нових опер і драматичних вистав, проведенню музичних фестивалів, художніх виставок, виданню книжок українських авторів та перекладів з інших мов, оцифруванню музейних колекцій, забезпеченню доступу вразливих груп населення до культурних надбань. Охопивши різні сфери культурного життя й різні типи заявників, конкурс УКФ продемонстрував великий суспільний запит на такого роду діяльність і форму державної підтримки культури, а також — готовність як державних і комунальних закладів культури, так і громадських осередків та окремих діячів культури й мистецтва до самоорганізації та змагання за кошти для втілення своїх ідей і проектів. Якщо порівнювати перші результати діяльності УКФ з діяльністю аналогічних польських інституцій-грантодавців, можемо вказати на такі відмінності між ними.

У Польщі накопичений значно більший досвід співпраці грантодавців із державними й недержавними організаціями, установами, громадськими культурними осередками, що здобувають кошти для реалізації проектів на конкурсній основі. Там наявне законодавчо гарантоване, незалежне від щорічного бюджетного процесу, надходження коштів для наповнення фондів підтримки культури, з яких фінансуються проектипереможці конкурсів, а також — стабільне призначення державою значних бюджетних коштів на потреби культурної сфери. Існує значна фінансова підтримка польських культурних проектів Європейським Союзом через програми “Інфраструктура і навколишнє середовище”, “Людський капітал”, “Креативна Європа”. Натомість в Україні єдиним гарантованим джерелом фінансування, яким може оперувати УКФ, є кошти державного бюджету, оскільки не створено інституції, що акумулювала б надходження від азартних ігор тощо. Стосовно програм ЄС, то з 1 січня 2016 року українські заявники можуть брати участь у конкурсах програми “Креативна Європа”, але ця участь обмежується кількома напрямами: художній переклад, розвиток і поширення аудіовізуальних творів.

У Польщі з різними секторами культури працюють спеціалізовані інституції, як-от: Інститут книжки, Інститут Адама Міцкевича, Національний інститут Фредерика Шопена, Національний інститут спадщини, Національна Фільмотека, Інститут театру та інші — що дозволяє ефективніше працювати з фахівцями, визначати пріоритети, досягати якісних результатів. Натомість в Україні таких інституцій на разі лише дві — УКФ та Інститут книжки, але другий ще не розпочав грантові програми.

Водночас нещодавно створений Український культурний Фонд, хоч і не має багаторічного досвіду функціонування, але, взявши за основу своєї діяльності конкурсні процедури, розроблені й випробувані європейськими колегами, доволі швидко й ефективно організував конкурси й допоміг реалізувати сотні культурно-мистецьких проектів, що охоплюють найрізноманітніші форми творчого самовираження. Отже, поступове запровадження позитивного європейського досвіду у фінансуванні культурної діяльності, удосконалення законодавчої бази, дозволятиме залучати до реалізації цікавих культурних проектів і державні, і недержавні культурні середовища, сприятиме ефективнішому витрачанню бюджетних коштів.

1. **НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК ПОЛЕ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ. МІЖНАРОДНИЙ ОГЛЯД / ДЕМ’ЯН ВАЛЕНТИНА ВОЛОДИМИРІВНА// КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ДУМКА. 2018. №14. – 161 – 168.**

Постановка проблеми. Україна ратифікувала Конвенцію ЮНЕСКО “Про охорону нематеріальної культурної спадщини” 2008 року, а отже, фактом приєднання до Конвенції поклала на себе певні зобов’язання щодо формування політики в цій сфері, відповідно до статті 13 пункту а) Конвенції: “Прийняття спільної політики, спрямованої на підвищення ролі нематеріальної культурної спадщини в суспільстві та включення охорони цієї спадщини до програм планування” [1]. Відповідно до визначених зобов’язань, кожна країна-учасниця Конвенції 2003 року розробляє національну політику, втілену в спеціальних програмах, планах розвитку, заходах. В окремих державах така політика закріплена в національних законах “про нематеріальну культурну спадщину” чи в кодексах законів про спадщину. У встановлений термін кожна країна-учасниця Конвенції 2003 р. звітує про заходи, вжиті нею для побудови та зміцнення національного потенціалу збереження нематеріальної культурної спадщини, інтеграції НКС у культурну політику держави.

Чимало країн створили добре розвинуту систему, що не тільки охоплює державних службовців і фахівців з питань культури, але й членів неурядових і громадських організацій та громад. Кожна держава, впроваджуючи Конвенцію 2003 року, працює в різних напрямах, враховуючи свої відмінності, пов’язані з політичною системою, соціальними реаліями, географічними та екологічними факторами й іншими обставинами.

У багатьох країнах політика у сфері нематеріальної культурної спадщини випливала з аналізу та осмислення основних понять, таких як “охорона”, “дослідження”. Саме тому огляд досвіду тих держав, що мають сильну культурну політику, зокрема в царині нематеріальної культурної спадщини, є на сьогодні дуже актуальним, оскільки може підказати важливі напрями, на які слід звернути увагу в напрацюванні власної політики у сфері НКС, зважаючи на основні положення Конвенції 2003 року, а саме: підвищення обізнаності та популяризація НКС, освітні програми, дослідницькі програми, визнання та підтримка нематеріальної культурної спадщини. Метою статті є огляд культурної політики у сфері нематеріальної культурної спадщини окремих країн-учасниць Конвенції ЮНЕСКО 2003 року “Про охорону нематеріальної культурної спадщини” на основі їхніх періодичних доповідей про імплементацію Конвенції, розміщених на сайті ЮНЕСКО протягом останніх 5 років, а також національних електронних ресурсів, що розкривають основні тенденції формування політики у сфері НКС.

В огляді аналізуватимуться, переважно, кілька аспектів, а саме: національне законодавство, наявні освітні та дослідницькі програми. Вибір країн пояснюється тим, що вони мають не лише національну політику щодо охорони нематеріальної культурної спадщини, а й досить потужні регіональні/земельні програми. Виклад основного матеріалу. Станом на травень 2018 року до Конвенції про охорону НКС приєдналося 178 країн. Відповідно до умов ЮНЕСКО, країни поділено на V груп за географічним принципом, V-а група має ще дві підгрупи й, відповідно, є найчисельнішою. Україна входить до ІІ групи. У статті 29 Конвенції 2003 року визначено, що держави-учасниці подають до Комітету ЮНЕСКО з питань НКС періодичні доповіді про законодавчі, регулятивні та інші заходи, спрямовані на охорону нематеріальної культурної спадщини на їхніх територіях. Для огляду культурної політики у сфері НКС ми обрали такі країни, як Іспанія, Франція та Італія. Періодичні доповіді передбачають всебічний “звіт” держави про роботу, яка проводиться у сфері НКС. Країни-учасниці Конвенції, відповідно до пункту b. ст.13 Конвенції “прийняття спільної політики, спрямованої на підвищення ролі не матеріальної культурної спадщини в суспільстві та включення охорони цієї спадщини до програм планування”[1], розробляють національну політику та плани заходів, які затверджуються на державному рівні. У нашому огляді, як було вище зазначено, представлені країни, що мають також регіональну політику зі збереження та розвитку нематеріальної культурної спадщини.

Іспанія однією з перших ратифікувала Конвенцію 2003 року, тому її досвід є цікавим і, певною мірою, новаторським, хоча б у тому, що тут розроблено не лише національне законодавство у сфері НКС, а й місцеве. У 2011 році уряд Іспанії затвердив План, що став результатом дворічної роботи експертів у цій галузі. Національний план охорони нематеріальної культурної спадщини чітко структурований, в основі його лежить аналіз наявної ситуації, де означено цілі, пріоритети та описано ризики, що можуть унеможливити виконання поставлених завдань чи уповільнити їхню реалізацію. Основними цілями визначено: встановлення спільної та узгодженої теоретичної бази для реалізації політики у сфері НКС; розробка та узгодження документів (проектів документів), які були б спільними на національному рівні й стосувалися, передусім, питань ідентифікації, документації, поширення знань і просування елементів НКС; підвищення рівня обізнаності населення та досягнення інституційного визнання в межах культурної політики; а також розробка заходів, які полегшили б взаємодію між урядовими організаціями національного рівня та місцевою владою. Тобто, Національний план складається з кількох розділів і передбачає встановлення спільної методологічної основи, якою слід керуватися всім гравцям — державним адміністраціям, приватним організаціям, незалежним громадським організаціям та суспільству в цілому.

Національний план робить наголос на програмах дослідження та документації. Слід зазначити, що в Плані передбачено взаємозв’язок з матеріальними проявами нематеріальної культурної спадщини, а саме: “Програма збереження матеріальних основ НКС”/ “Programa de conservación de los soportes materiales del PCI”. Це надзвичайно цікавий і важливий пункт, який супроводжується поясненням, що матеріальні прояви НКС, рухомі чи нерухомі, відіграють не менш важливу роль, оскільки “без матеріальної підтримки нематеріальний прояв втратить більшу частину документального вне ску в контекстуалізацію нематеріальної культурної спадщини” [2]. Та програма спрямована на передачу, просування й розповсюдження нематеріальної культурної спадщини [2]. У Національному плані чітко прописані ризики, що можуть зашкодити його реалізації чи уповільнити виконання тих чи інших програм: “… якщо культурні політики збереження та охорони не узгоджуються щодо елементів” прояву НКС, які є більш цінними або менш захищеними від змін [2]. Перелік ризиків, згідно з Планом, може регулярно переглядатися та узгоджуватися. Серед основних ризиків — наведемо їх повністю, оскільки саме такі небезпеки та ризики притаманні й Україні — визначено: – Скам’яніння або параліч нематеріальних проявів під впливом зовнішніх факторів як наслідок політики консервації. – Втрата самобутності через політику глобалізації. – Незаконне привласнення НКС секторами, що не мають на це законних прав. Існує два типи ризику за умови незаконного привласнення НКС: а) ризики від зовнішніх гравців, не членів громади, що створюють копії; б) зовнішні ризики, пов’язані з політикою охорони та збереження, що не визнають діяльність законних носіїв. – Модифікація характеру НКС через невідповідні дії з поширення та просування. – Труднощі в розвитку та передачі. – Нескоординовані дії між управліннями культури й носіями традиції. Створено міждисциплінарну комісію з технічного моніторингу, до складу якої входять працівники центрального уряду, представники регіональних урядів та зовнішні експерти для координування та моніторингу заходів, здійснених у межах Плану. Документ має десятирічний період реалізації з переглядом та коригуванням досягнутих цілей через п’ять років. Відповідно до державного устрою, Іспанія поділяється на 17 автономних округів і 2 автономні міста. Розподіл повноважень між державою та автономними округами щодо широкомасштабної теми культури, яка охоплює, зокрема, історичну спадщину (частиною якої є нематеріальна культурна спадщина) та музеї, визначено статтями 148 і 149 Конституції Іспанії. Тому правильно тут буде казати про спільну відповідальність за культуру. Щодо нематеріальної культурної спадщини, то існує поділ на дві рівноцінні частини: до повноважень держави належить охорона та розвиток спадщини, усі решта повноважень передані місцевим органам влади. На державному рівні до сфери відповідальності Міністерства освіти, культури та спорту Королівства Іспанії, Генерального директорату з образотворчого мистецтва, культурних цінностей, архівів та бібліотек при Державному секретаріаті з питань культури належить питання національної нематеріальної культурної спадщини.

Найголовнішим інструментом охорони нематеріальної культурної спадщини є створення списків/переліків/інвентарів — кожна держава, згідно з положеннями Конвенції ЮНЕСКО 2003 року, самостійно визначає кількість і рівень таких списків. В Іспанії існують різні форми інвентаризації з метою виявлення та збереження нематеріальних культурних цінностей. Зважаючи на той факт, що кожна з іспанських провінцій має свої історичні та культурні відмінності, було прийняте рішення, що доцільніше проводити систематизацію НКС через регіональні органи. Існують дві системи реєстрації, що втілилося у двох інвентарях. Це так званий загальний список, куди заносять усі прояви національної нематеріальної культурної спадщини різних регіонів (Андалусія, Каталонія, Мадрид, Мурсія, Канарські острови); цей перелік дає можливість усебічно осягнути нематеріальну культурну спадщину країни. Інші списки відображають окремі аспекти нематеріальної культурної спадщини, притаманні певній місцевості (Арагон, Кастилія-Леон).

У травні 2015 року в Іспанії схвалено закон “Про нематеріальну культурну спадщину”1 . Метою цього закону, як зазначено в тексті документу, є “регулювання діяльності в межах узятих на себе державою повноважень відносно активів, які складають нематеріальну культурну спадщину, у відповідних сферах своєї компетенції” [3]. Якщо, відповідно до ст. 2 Конвенції ЮНЕСКО 2003 року, нематеріальна культурна спадщина проявляється в “a) усних традиціях та формах вираження, зокрема в мові як носії нематеріальної культурної спадщини; b) виконавському мистецтві; c) звичаях, обрядах, святкуваннях; d) знаннях та практиці, що стосуються природи та всесвіту; e) традиційних ремеслах”[1], то закон Іспанії дещо розширює цей перелік (що, зазначимо, дозволено Конвенцією в межах національного підходу) і охоплює такі прояви, як “гастрономія, кулінарні вироби та продукти харчування; специфічне використання природних ландшафтів; форми колективної соціалізації та організації” [3]. У законі чітко розмежовані повноваження між урядом та регіоном. Закон базується на основних демократичних принципах, а саме: дотриманні цінностей та основних прав людини, принципі рівності, недискримінації, гендерній рівності, провідній ролі громад та носіїв НКС, що будується на визнанні та взаємоповазі, участі спільнот у передачі та поширені знань. НКС має бути доступною для широкого кола, однак без шкоди для самої НКС. Робота має базуватися на принципі відкритості, взаємоповаги, взаємопорозуміння, співпраці між центральною владою та автономіями з метою формування політики у сфері НКС, яка визнається живою спадщиною, постійно відтворюваною громадами, спільнотами, окремими носіями. Закон встановлює, що розвиток туризму не повинен завдавати шкоди чи спотворювати НКС. Нематеріальна культурна спадщина потрапляє під дію положень про захист культурних цінностей, а також під дію положень про гарантування прав свободи самовираження та свободи пересування. Окрему статтю закону присвячено положенню про захист матеріальних проявів нематеріальної культурної спадщини, вона гарантує: “Рухоме майно та простір, пов'язані з розвитком НКС, можуть бути предметом охоронних заходів, відповідно до законів про містобудування та землекористування” [3]. Закон чітко розмежовує повноваження між урядом та автономіями в таких питаннях, як охорона, популяризація, розвиток та просування. Оскільки одним із предметів нашого огляду є освітня політика у сфері НКС чи наявні освітні програми, слід зазначити, що в ст. 7 вказаного іспанського закону прописано чіткі заходи щодо освіти в НКС, де, зокрема, сказано, що, не порушуючи та поважаючи автономію університетів, уряд та автономні округи спільно з Радою університетів докладатимуть зусилля з “а) розробки та надання офіційних ступенів бакалавра, що передбачає навчання, спеціально орієнтоване на набуття компетенції й навичок, пов’язаних з охороною, управлінням, передачею, поширенням і пропагандою нематеріальної культурної спадщини” [3].

Закон є дуже структурованим і торкається всіх напрямків нематеріальної культурної спадщини. Окрема стаття закону стосується саме Національного плану, який є практичним інструментом співробітництва між усіма гілками влади, хоч, як зазначено вище, Національний план ухвалений задовго до прийняття закону. Закон, по суті, підтверджує правомірність і дію Національного плану. Таким чином, можемо казати про такі основні характеристики іспанської політики у сфері охорони нематеріальної культурної спадщини, як узгодженість дій за децентралізованого підходу, чіткий розподіл зобов'язань і повноважень, відповідальність усіх рівнів, спрямована на гарантування і захист прав носіїв НКС, продумана й матеріально підтримувана державою освітня й комунікаційна політика на всіх рівнях у сфері НКС. Іншою країною, що може бути цікавою нам у плані практичного досвіду в цій сфері, є Франція. Як сказано в періодичному звіті країни, Франція приєдналася до Конвенції ЮНЕСКО 2003 року за особливих обставин. Тут і раніше існував тривалий та успішний досвід етнологічних досліджень. А 1980 року в Міністерстві культури Франції створено окремий департамент, що відповідає за етнологічні дослідження. 1994 року у Франції започатковано програму “живих людських скарбів”, подібно до існуючої з 1950 року японської системи.

У травні того самого року запроваджено звання майстра мистецтв, що надається Радою ремесл. Іншими словами, Франція ніби не просто приєдналася до Конвенції ЮНЕСКО, а влила в неї свій досвід. Крім того, сфера нематеріальної культурної спадщини у Франції спирається на тривалу та динамічну асоціативну систему, яка гармонійно поєднує практичні дослідження та культурні практики в нематеріальній культурній спадщині з практиками поширення знань. Існують ґрунтовні дослідження в цій царині, згадаймо хоча б дослідження П’єра Бурдьє “Практичний ґлузд” та багато інших. Вочевидь, одним із центрів, що найкраще демонструє таке поєднання, є загальновідомий Musée du quai Branly — Jacques Chirac (Музей на набережній Бранлі в Парижі, створений за ініціативою президента Франції Жака Ширака 2006 року), хоч покликаний він, як визначено в його місії, продемонструвати важливість мистецтв та цивілізацій Африки, Азії, Океанії та Америки, на перехресті численних культурних, релігійних та історичних впливів. У цьому осередку науково-мистецького діалогу культурну програму складають виставки, шоу, конференції, семінари, проекти.

Основні пріоритети відповідної політики у сфері НКС, визначені відповідальним органом за імплементацію Конвенції ЮНЕСКО, міністерством культури — це розробка і наповнення інвентаря як інструменту, що забезпечує визнання, посилення та охорону нематеріальної культурної спадщини, регулярні подання до списків ЮНЕСКО. Окремо в пріоритетах наголошено, що особливої уваги потребують дослідження нематеріальної культурної спадщини на рівні наукової експертизи як частини культурної політики. Інвентар нематеріальної культурної спадщини у Франції ведеться та оновлюється міністерством культури (Головним управлінням спадщини). Занесення до Національного інвентаря відбувається, перш за все, шляхом опитувань, що проводяться за участі громад, у партнерстві з дослідницькими організаціями та культурними асоціаціями. Також це може бути обговорення безпосередньо з носіями традицій.

Значна роль приділяється розвитку мереж та роботі з органами місцевого самоврядування, що відіграють дедалі більшу роль у реалізації Конвенції ЮНЕСКО 2003 р., а саме в досягненні основних цілей створення інвентаря та розвитку місцевої культурної політики через нематеріальну культурну спадщину. Іншими словами, формування інвентаря НКС на місцевому та національному рівнях стає безпосереднім інструментом впливу на розвиток культурної політики та демократії. Відповідно до ст. 13 Конвенції ЮНЕСКО 2003 року, до завдань окремої держави-учасниці належить “визначення або створення одного чи більше ніж одного компетентного органу з охорони нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території” [1]. У Франції 2010 року було створено неурядову організацію, що отримала акредитацію ЮНЕСКО — Інститут світових культур, з метою охорони нематеріальної культурної спадщини. У складі цієї організації засновано Французький центр нематеріальної культурної спадщини (CFPCI), що не є автономним об'єднанням і не має статусу юридичної особи. Відповідно до ст. 12 Конвенції, “кожна держава-учасниця з урахуванням своєї ситуації складає один чи більше ніж один перелік нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території” [1].

Саме цю функцію — складання інвентаря — покладено на Центр нематеріальної культурної спадщини. Крім того, Центр виконує завдання з інформування всіх можливих гравців про внутрішню політику держави в питаннях НКС, працює над поглибленням знань про НКС, організовує та проводить наукові дослідження, семінари, конференції. Центр здійснює моніторинг елементів, які слід занести до переліків, які вже містяться в переліках чи які подаються до списків ЮНЕСКО. Місія Інституту світових культур — Центру нематеріальної культурної спадщини Франції, як записано в положенні про нього, полягає в тому, щоб досліджувати, радитись і проводити тренінги. Це свого роду наукова лабораторія, яка від часу свого заснування “активно сприяє збагаченню знань про різні форми нематеріальної культурної спадщини та їх походження через наукові праці, публікації, симпозіуми та партнерські проекти з професіоналами та академічними колами. Сьогодні ця лабораторія є визнаною складовою французького культурного ландшафту, маючи винятковий досвід у дослідженні та консультуванні з усіх питань, що стосуються унікальної спадщини. Завдяки програмі “Культурна освіта” та своїй інформаційно-промоційній діяльності вона сприяє доступу молодих людей до розмаїття культур і культурної спадщини” [5].

Наукові дослідження завжди були сильною стороною французької гуманітарної сфери. Завдяки тісній співпраці між різними гравцями у Франції сформовано “унікальне середовище” у сфері нематеріальної культурної спадщини, частиною якого є політика освіти в цій царині. Так історично склалося, що багато курсів у різних учбових закладах Франції присвячені етнології та антропології культури. Водночас, починаючи з 2012 року, з’являються спеціальні програми з нематеріальної культурної спадщини; так, в Університеті Франсуа Рабле в Турі існує магістерська програма, присвячена НКС Франції, основу якої складає формування навичок з інвентаризації та популяризації НКС: виконавської майстерності (музика, театр), професійної та технічної майстерності, художніх та архітектурних культурних цінностей. Страсбурзький університет пропонує спеціалізацію “Нематеріальна культурна спадщина” також на рівні магістра в межах програми “Антропологія та етнологія”, крім магістерської програми, тут існує ще й докторантура за напрямом НКС. На додачу до названих університетських курсів, що безпосередньо стосуються НКС, університети пропонують також спеціальне навчання в межах інших курсів. Скажімо, спеціальні курси проводяться в Університеті Пікардії Жуля Верна (магістр у галузі нематеріальної культурної спадщини та культурної спадщини), Університеті Ренн 2, Паризькому університеті 10 Nanterre (етно-хореологія), в Університеті Пау та Пейс де л‘Адур та Університеті Парижа 1 Пантеон Сорбонна (магістр у галузі спадщини).

На сьогодні Міністерство культури та комунікацій Франції, зокрема Головне управління спадщини підтримує ряд мультидисциплінарних досліджень з питань НКС; це такі програми, як “Osmose” — проект, спрямований на розробку інтегрованого методу застосування національних і міжнародних законів та розуміння нематеріальної культурної спадщини на національному й місцевому рівнях; проект “WikiPatrimoine. Спільне управління культурною спадщиною в Інтернеті” — спрямований на вивчення та заохочення нових форм спільного онлайн-управління культурною спадщиною; “Обсерваторія цифрових мереж гравців НКС у Франції” — проект, спрямований на поліпшення комунікації у великій та складній мережі установ, асоціацій та окремих осіб, які діють у групах або навіть індивідуально, щодня виробляють та передають культурні практики. Усі згадані проекти залучають сучасні технології, а отже, молодь, і сприяють, насамперед, тому, що охорона НКС будується за принципом “знизу вгору”, як це визначено в Конвенції ЮНЕСКО 2003 року.

Італія ратифікувала Конвенцію в 2007 році, а вже наступного, 2008 року, до Кодексу культурної та ландшафтної спадщини були внесені зміни — п. 7. bis, у якому сказано: “Вияви колективної культурної ідентичності, передбачені конвенціями ЮНЕСКО з охорони нематеріальної культурної спадщини й охорони та заохочення культурного різноманіття, прийняті, відповідно, в Парижі 3 листопада 2003 року та 20 жовтня 2005 року, підпадають під положення цього Кодексу, якщо представлені матеріальними свідченнями, а також дотримуються умов Кодексу та умови застосування статті 10” [6]. У 2007 році низка італійських регіонів ухвалила своє законодавство, що стосується нематеріальної культурної спадщини — це Ломбардія, Умбрія, Молізе. Під час процесу імплементації Конвенції ЮНЕСКО 2003 року та інституалізації обов’язків в Італії відбувся розподіл обов’язків між різними департаментами в різних міністерствах — Міністерстві культурної спадщини, культурної діяльності та туризму, Міністерстві закордонних справ, Міністерстві сільського господарства, харчової та лісової політики, Міністерстві освіти, Міністерстві навколишнього середовища та охорони земель і моря, а також між університетами та науковими установами. Крім того, до прав місцевих адміністрацій належить повноваження щодо роботи з ідентифікації та інвентаризації елементів НКС, семінари з питань НКС, освітні програми, робота з громадами.

Досвід міжсекторної і міжвідомчої взаємодії у сфері нематеріальної культурної спадщини в Італії є, мабуть, одним із найефективніших і заслуговує на особливу увагу. Італія має багаторічний досвід у сфері охорони та популяризації НКС. Якщо перший крок був спрямований на вдосконалення законодавчої, інституційної та організаційної діяльності, то наступним, надзвичайно важливим кроком став процес інвентаризації. В Італії прийнято дві форми інвентаризації: інвентаризація, що містить низку елементів у стислому, а часом більш описовому вигляді, та інший, що використовується в тих переліках, які мають дуже детальну структуру та відповідають науково закодованому методу опису. На національному рівні за інвентаризацію відповідає Міністерство культурної спадщини, культурної діяльності та туризму, це, зокрема, “Національний каталог італійської культурної спадщини” [7], наповнення і ведення якого покладено на Центральний інститут каталогізації та документації, що юридично регулює Кодекс культурної та ландшафтної спадщини, та Комплексний інвентар потенційної нематеріальної культурної спадщини [7]. Існують також місцеві системи інвентаризації, що складаються з різних баз даних, створених відповідно до регіональних законів, та управляються регіональними та місцевими органами влади; наприклад, “Реєстр нематеріальної спадщини Сицилії”, разом з таким реєстром у регіоні Сицилія затверджено й регіональну програму з охорони нематеріальної культурної спадщини: “Завдяки Реєстру нематеріальної культурної спадщини регіону Сицилія будуть впроваджені необхідні заходи ідентифікації та реєстрації культурної спадщини, сприяючи її охороні, особливо елементів, що пе ребувають під загрозою зникнення чи змін, та її адекватному розвитку завдяки Регіональній програмі з охорони нематеріальної культурної спадщини” [8].

Кожне відомство, залучене до імплементації Конвенції ЮНЕСКО (Міністерство культурної спадщини, культурної діяльності та туризму, Міністерство закордонних справ, Міністерство сільського господарства, харчової промисловості та лісового господарства, Міністерство освіти, університетів та досліджень, Міністерство з питань навколишнього середовища та охорони земель і моря), здійснює різні заходи для її реалізації, підтримуючи нематеріальну та матеріальну спадщину і пов’язані з нею громади та групи. Загальна політика Італії з охорони, розвитку та просування нематеріальної культурної спадщини здійснюється шляхом виконання програм і заходів, що проводить Міністерство культурної спадщини, культурної діяльності та туризму через свою мережу національних служб та управлінь. Ця мережа співпрацює з центрами досліджень та документації, установами культури, неурядовими організаціями та фондами з метою впровадження методології досліджень та юридичних, технічних, адміністративних, фінансових інструментів; крім того, це покращує знання та оцінку місцевих традицій, результатів і заходів, що входять до визначення нематеріальної культурної спадщини. Що стосується навчання та підготовки фахівців у сфері НКС, то існують спеціалізовані курси етнології й антропології, які пропонують університети Рима, Мілана та Перуджі; кілька науково-дослідних інститутів працюють у тісному контакті з громадами. Існують також італійські професійні асоціації антропологів, деякі з яких акредитовані ЮНЕСКО як громадські об’єднання, що відіграють важливу роль в інформуванні, вдосконаленні та координації робо ти антропологів, які беруть участь у питаннях НКС.

Висновки. Розглядаючи національну політику різних держав, бачимо, що охорона нематеріальної культурної спадщини стала не просто важливим напрямом, а невід’ємною і зачасту визначальною складовою культурної політики держав-учасниць Конвенції ЮНЕСКО 2003 року. Наведений вище огляд свідчить про те, що нематеріальна культурна спадщина є полем діяльності та взаємодії, яке важко обмежити тільки визначенням “культура”, тут потрібна ширша й більш тісна міжгалузева співпраця. Так, можемо відзначити, що питання нематеріальної культурної спадщини органічно вплетені в загальнодержавну політику аналізованих нами країн у таких напрямах, як екологія, соціальний розвиток, сільське господарство, та ін., але разом з тим слід зауважити, що такий принцип потребує узгодженої та злагодженої співпраці, яка має зацікавити всіх гравців.

На сьогодні, зважаючи на багато обставин і політичних програм державного розвитку в Україні, цікавим досвідом формування культурної політики для нас є передача політичних повноважень з питань нематеріальної культурної спадщини у регіони, коли за центральними органами влади залишається загальна координація, а решта прав передано місцевій владі та громадянському суспільству, тобто, розробка політики у сфері НКС, на зразок Іспанії, де ефективно втілено принцип вертикальної та горизонтальної децентралізації. Успішно розроблена політика у сфері нематеріальної культурної спадщини може слугувати своєрідним “клеєм” для зміцнення соціальної єдності, сприяти стабільному розвитку, бути важливим ресурсом економічного зростання місцевих громад. Окремої уваги заслуговує політика передачі знань та освіти, зокрема, відносно спеціальностей, яких потребує сучасне суспільство.

1. **Культурний дитячий феномен громадянина-споживача у дитячих медіа-ресурсах/ Гаєвська Тетяна Іллівна// Культурологічна думка. 2018. №13. – С. 85 – 94.**

Анотація. У статті досліджується дитячий феномен громадянина-споживача. Мета статті — проаналізувати культурний дитячий феномен громадянина-споживача в дитячих медіа-ресурсах. У нашому дослідженні увага зосереджена переважно на Сполучених Штатах. Історично склалося, що домінування американського бізнесу призвело до появи ідеологічно зарядженої тези про культурний імперіалізм, який, як правило, пов’язаний з одностороннім домінуванням американської культури над усіма іншими світовими культурами. Насправді ж культури стійкі й розвиваються самостійно. Але існує дещо ще більш важливе для теорії й практики: глобальна культура — це не американська культура, незважаючи на непропорційно велику частку американського бізнесу в індустріях культури. Це означає, що пласт глобальної культури, який сформувався навколо споживацтва та брендингу, засвоює культурні продукти найрізноманітнішого походження та доставляє їх в індивідуалізовані блоки, щоб максимально збільшити свою комунікативну потужність на кожному з цільових ринків. У результаті світова індустрія розваг, яка підтримує рекламу й, одночасно, сама по собі підтримується завдяки їй, є основним каналом для створення споживчої брендової культури.

Розважальна індустрія Сполучених Штатів, про що свідчить дитяча мережа Nickelodeon, є одним із небагатьох гравців у цій галузі, але не єдиним. Глобальна індустрія розваг поширює не тільки американську культуру, але й будь-який культурний продукт, який добре продається як на глобальному рівні, так і в його кастомізованій (“за запитом”), культурно-специфічній формі. Глобальні медіамережі новин у всьому їх різноманітті прагнуть до створення цієї комунікативної публічної сфери, яка об’єднує країни й культури в єдиному цілодобовому просторі глобальних інформаційних потоків, як показала С. Бенет-Вейзер у своєму дослідженні дитячої мережі Nickelodeon. Ключові слова: дитячий феномен, громадянин-споживач, глобальна мережа, глобальна споживча культура, виховання, медіаресурси, дитяча мережа Nickelodeon. Актуальність дослідження пов’язана із загальною кризою суспільства, у якому більшість “не знає за якими зірками жити” (X. Ортега-і-Гассет), і це “незнання” передається новим поколінням. Особливо вразливим у цих умовах є духовне життя дітей, тобто життя тієї частини суспільства, яка визначає майбутнє.

Мобільний зв’язок і всебічна комп’ютеризація, разом із публічними контрактами, немислимі раніше, уже починають змінювати способи спілкування, поведінки, трудової та творчої діяльності, конкуренції, купівлі-продажу, а також управління. Сучасні медіа-ресурси стали найважливішим інститутом культурної спадкоємності. З появою нанотехнологій і конвергенції мікроелектроніки та біологічних процесів і матеріалів кордони між людським життям і життям машини розмиваються, оскільки мережі розширюють можливості їх взаємодії із внутрішнього Я на всю сферу людської діяльності, виходячи за межі часу і простору.

Мета статті — проаналізувати культурний дитячий феномен громадянина-споживача в дитячих медіа-ресурсах. У нашому дослідженні увага зосереджена переважно на Сполучених Штатах, тому що з часів Другої світової війни саме цьому державному утворенню належить провідна роль у формуванні медіа-ресурсів. Таким чином, спостерігається тенденція до того, що сильні сторони й недоліки спочатку виявляються в Сполучених Штатах, а вже потім поширюються по всьому світові. Аналіз специфіки, значення медіа-ресурсів та їх впливу на супільство досить широко представлений у роботах як зарубіжних (А. Базен, Р. Барт, Д. Белл, Ж. Бодрійар, Ф. Кітлер, Н. Луман, М. Кастельс, Д. Рашкофф, Р. Харріс, Д. Брайант, С. Томпсон), так і українських (Ю. Богуцький, В. Демещенко, Н. Корабльова, В. Судакова, Г. Чміль) дослідників. У філософсько-культурологічному дослідженні вчених Г. Чміль та Н. Корабльової зауважується, що “сучасна дійсність у своїй підставі як буття сущого перетворилася на потік інформації, головним носієм якої є електронні, цифрові медіа, які і формують медіа-реальність або медіа-індустрію, медіа-культуру” [12, 59].

Одним із найважливіших досягнень технологічної науки, особливо кінця ХХ — початку ХХІ століття, як зазначає Н. Жукова, є доступність інформації завдяки медіа [3, 72]. Погоджуючись із дослідницею, що “...медіатекст є постійним джерелом впливу, що формує знання про світ та роль у ньому людини. Так, зокрема, сучасні діти раніше дізнаються про світ дорослих, який, завдяки медіа, уже не є для них таємницею. Та й для дорослих мас-медіа є важливим джерелом національної та культурної соціалізації. Отже, медіа створюють аналог дійсності, що сприймається більшістю (середньостатистичною людиною) як реально існуюча, а відтак, як така, що виконує функцію “канону поведінки»” [3, 77].

Дослідження В. Судакової показують, що в цілому проблематика медійності за допомогою сучасних електронних технологій формує публічну сферу, простір публічності, який набуває якостей одночасно виробника, споживача, замовника інформаційного продукту [10, 17]. Дійсно, як стверджує В.Демещенко, завдяки інтерактивності мережі Інтернет змінилася форма комунікації між суб’єктами, а саме: поступово зникають “посередники” такого спілкування, які одночасно і є “виробниками” інформаційного продукту, поступаючись місцем його “споживачам реципієнтам”, які можуть долучитися до регулювання потоків інформації, більше того, такий вид комунікації набуває творчого характеру, з’явилося навіть таке поняття, як “суспільна журналістика” [2, 126]. Що стосується наукових та публіцистичних робіт у межах теми “Телебачення для дітей”, то основний масив спеціальних праць з вивчення припадає на радянський період, коли виробництво телепрограм, призначених для дітей, мало системний характер [5; 8; 9].

Після 1991 року держава все більше відступала з соціальної та культурної сфер життя суспільства. На зміну радянським цінностям прийшли ринкові, і задавати тон на телебаченні, у тому числі й на дитячому, стала комерційна ефективність і політична доцільність. Діяльність державних органів, які в радянську епоху здійснювали освітньо-виховну політику, суперечила імперативам реального життя суспільства. Соціальний контроль за життєдіяльністю дітей, їх моральним розвитком і поведінкою був значною мірою послаблений. Дитяче телебачення, що існувало як структурний підрозділ освітньо-виховної системи, було відправлене у вільне плавання [13]. Детальний аналіз дитячого телебачення був зроблений у фундаментальній праці І. Пенчук “Телебачення для дітей в Україні: інформаційноемоційний і змістовно-тематичний потенціал” [6]. У дисертаційному дослідженні І.Пенчук послідовно, усебічно виклала передумови появи, історію становлення та розвитку телебачення для дітей в Україні, починаючи від виходу в ефір перших експериментальних передач у 1939 р. і до 2011 р. Автор ка проаналізувала міжнародний досвід у створенні телевізійної продукції таких країн, як Австралія, Великобританія, Індія, Німеччина, Франція, США, Японія, країн Африки та Латинської Америки. Але, на жаль, сучасні вітчизняні дослідження з проблематики культурного дитячого феномену громадянина-споживача у дитячих медіа-ресурсах порівняно із зарубіжними є недостатніми. Формування глобальних мультимедійних бізнес-мереж стало можливим завдяки державній практиці та інституційним змінам, спричиненим ринковою політикою, яка поширилася по всьому світу з 1980-х років [4, 75]. Медіа-ресурси вже повністю захоплені корпоративними інтересами. Їх метою є не тільки продавати товари та зміцнювати споживчу культуру, а й створити політичну культуру, яка прирівнює корпоративні інтереси в суспільній свідомості до загальнолюдської. За словами американського експерта з питань розвитку бізнесу Пола Хокена, “на нашу свідомість впливають нав’язливі засоби масової інформації, що знаходяться на службі в корпоративних спонсорів, які поставили собі за мету перебудовувати реальність таким чином, щоб глядачі повністю забули про світ навколо них” [16, 132]. Кожен ранок від півмільйона до одного мільйона людей у різних кутках світу, прокидаючись, вмикають комп’ютер, залишаючи реальний світ, щоб з головою зануритися в найприбутковішу комп’ютерну гру — гру в гроші [15, 1]. Коли комп’ютери працюють у режимі реального часу, вони вступають у світ кіберпростору, побудованого з чисел. У ньому створені складні правила, у яких репрезентуються гроші, що перетворюються на нескінченну різноманітність форм, кожна з яких має свої характерні ризики й репродуктивні властивості. Не залишається осторонь і дитяча аудиторія. Медіа-ресурси Сполучених Штатів з кінця Другої світової війни поставили за мету викликати в аудиторії жагу до споживацтва продуктів. Світ по той бік телеекрану став фантастичною виставкою автомобілів, побутових електроприладів, життєвих стилів та соціальних поглядів, що розпалюють “святкове” багаття консьюмеризму. Створення всесвітнього національного медіа було ще більш успішним, ніж очікувалось під час задуму виробниками ринку. І вже на початку 60-х років у медіа був створений новий світ зі своїми правилами й законами. Зростаючи, діти заглиблювалися в медіасвіт, витрачаючи на нього більше часу, ніж на реальний. Медіа-сфера стає новим середовищем для них. Уся увага суспільства спрямовується на нове середовище, надаючи йому величезної внутрішньої цінності. Американський медіавед Д. Рашкофф констатує, що медіа- сфера стала поводитися як живий організм — система не менш складна, масштабна й самодостатня, ніж сама природа. Як і будь-який біологічний об’єкт, вона прагнула рости. “Харчуючись” доларами тих, кому все ще здавалося, ніби вони будують замкнуту споживчу культуру, медіа розширилися до меж тієї приголомшливої всесвітньої павутини, якою ми насолоджуємося сьогодні. Мережеві та незалежні медіа породили супутникові об’єднання, кабельне телебачення, телефонний маркетинг, комп’ютерні мережі, відеоплеєри й домашні “торгові клуби”, наші медіа-мережі могли досягти й торкнутися кожного [7, 16]. Нова медіа-культура замінила дітям батьків, які залишалися вдома на самоті, а радіо — для одиноких і розлучених стало кращим другом.

Маркетологи зрозуміли, скільки людей втягнуто у взаємодію із медіа, і почали “розкручувати” їх як найважливіший товар. Ринкові виробники усвідомили, скільки людей втягнуто у взаємодію із медіа — настала ера реклами для медіа як найважливішого товару. Найновішими й кращими товарами стали телевізори та інші медійні товари. Телевізійні рекламні ролики немедійних товарів — таких, як автомобілі та дезодоранти — могли конкурувати один з одним тільки шляхом уведення у відеоряд телевізорів-усерединіінших-телевізорів. Основний акцент у засобах масової інформації перемістився безпосередньо на медіа. Це призвело до того, що в певний момент рівновага влади в медіа була порушена назавжди. Виробники ринку стали заручниками інтересів медіа. Як і будь-який живий організм, медіа прагнули до комунікації зі своїм природнім середовищем — усіма тими людьми, для яких вони стали супутниками, батьками або друзями. Перший контакт між медіа та своїми творцями зробила компанія під назвою “Одіссея”. У 1970-х роках ця компанія випустила першу ігрову телеприcтавку під назвою “Понг”. Доктор Тімоті Лірі — культова фігура 60-х і 70-х років, названий шанувальниками “психоделічним гуру”, психолог (доктор наук), письменник, актор — прославився своїми радикальними теоріями в області психології та експериментами з ЛСД, спрямованими на зміну свідомості. Уважався експертом з впливу нових технологій на людську свідомість, привітав винахід “Понга” як важливий поворотний пункт у розвитку сучасної культури, зокрема революції відеоігор: “Понг” — була першою дитячою грою, яка дозволяла переміщувати об’єкти на екрані телевізора. Движок в “Понгу” — це майже справжній курсор, так що персональний комп’ютер можна сміливо вважати прямим спадкоємцем цієї гри. Виникнення феномена “Nintendo” було не менш важливою подією, ніж винахід друкарського верстата Гутенберга. Виникло нове покоління дітей, які, зростаючи, знали, що можна впливати на дії, які відбуваються на екрані. “Матір з батьком, діти “бебі-буму” (“Бебі-бум” — букв., “Бум немовлят”, різке збільшення народжуваності в перше десятиліття після Другої світової війни), стовбичать на другому поверсі у вітальні й пасивно дивляться новини або “прайм-таймові” програми — точно так само, як в дитинстві вони пасивно дивилися діснеївські мультики. А поверхом нижче, у дитячій кімнаті, їхні діти активно змінюють “картинку” на екрані. “Чим вони там займаються?” — “Вони вперилися в своє довбане “Нінтендо”! Замість того, щоб сидіти тут і дивитися освітні телепрограми!” Та не може бути ніяких “освітніх телепрограм”! Це справжній оксиморон. Здатність змінювати “картинку” на екрані — ось справжня могутність!” [7, 17]. Адаптуючись до вимог ринку дитячих товарів творці споживчої культури, не підозрюючи, наділили могутністю ті самі маси, якими намагалися маніпулювати. Творці ринку були зацікавлені у продажу своїх товарів і прийняли філософію “Дамо дітям того, чого вони хочуть”.

Створивши ринок дитячих товарів, вони зародили дитячу культуру, яка мала свої специфічні потреби та запити. Вони створили те, що зараз називається “Поколінням Ікс” — перше покоління американців, повністю втягнутих у симбіотичні взаємини з медіа. Народжені після 1960-го року іксери, представники “Покоління Ікс”, були названі так на честь роману Дуга Коупленда “Покоління Ікс” (своєю чергою, названого так на честь групи Біллі Айдола) — книги про дітей, чиї життя склалися не зовсім так, як їм обіцяли, “Зграя Бренді” або навіть “Сімейство Партрідж”. Вони виробили своє ставлення до медійних презентацій навколишнього світу. Природня здатність змінювати “картинку” на екрані в них конкретизувалася в неповазі до “святинь” ідеології поп-культури. Вони з ігровою легкістю отримують, засвоюють та маніпулюють медіа. Їхнє ставлення до медіа активне за своєю природою. Ставлення батьків до “Нінтендо” здебільшого зневажливе, як на їх думку, за беззмістовність та безглуздість. Але завдяки цій грі в іксерів з’являється шанс використовувати потенціал реальної, але опосередкованої медіа інтерактивності, яка буде доступна їм, коли вони стануть тинейджерами й досягнуть технологічної зрілості. “Нінтендо” навчив їх користуватися медійним обладнанням. Наступним етапом для них буде участь у комп’ютерних конференціях та виготовленні відео, що дозволить їм взаємодіяти з іншими людьми. Комп’ютерні мережі й комп’ютерні конференції вже замінили “суспільні вітальні” й шкільні дискотеки для багатьох молодих американців, які бажають спілкуватися там, де за ними не будуть спостерігати їхні батьки. І навіть сімейні пікніки здаються неповноцінними без відеокамери й можливості зняти сюжет для “Найсмішніших американських домашніх відео”. Поява інтерактивної технології збільшує здатність вступати в контакт з медіа.

Для успішної торгівлі корпорації вдаються до послуг соціологів для вивчення попиту, що надасть можливість проаналізувати ринок. Проводячи опитування, корпорації визнали, що потрібно розширювати вікову категорію і йти до найменших споживачів, бо “якщо ви чекаєте, поки дітям виповниться вісімнадцять років, щоб продати їм свій товар, ви, швидше за все, не зумієте завербувати їх в якості споживачів вашої продукції” [7, 96]. Дитячий маркетинг став найперспективнішою тенденцією у світі реклами. Діти у віці до семи років особливо уразливі для реклами, у цьому віці вони не здатні відрізняти жадібність прибутку від доброго наміру. Дослідження, які були проведені в 1970-ті роки в США, встановили, що на питання, кому діти повірять більше: батькам, які щось стверджують, чи телевізійному герою (навіть мультиплікаційному, такому, як Тигр Тоні — талісман бренду Frosted Flakes), який стверджує зворотнє, більшість опитаних маленьких дітей сказали, що більше повірять телевізійному героєві [7, 96]. Таким чином, для корпорацій відкрився новий віковий сегмент. Для вдалого просунення продуктів потрібна й нова стратегія. Метою такої стратегії є виховати майбутнього громадянина-споживача.

У 1996 році в Діснейленді була проведена конференція з маркетингу під назвою “Дитяча сила 96”. На цій конференції виступив комерційний директор “Макдоналдза” з основною доповіддю — “Послаблення батьківських заборон”, таким чином визначивши основну ідею конференції — оголошення війни батькам. На конференції маркетологи відкрито визнали батьків як перешкоду у своїх планах, для того щоб можна було, висловлюючись термінами, якими користуються маркетологи, “узяти дітей у полон, привласнити їх і затаврувати”. А для цього необхідно нейтралізувати спроби батьків захистити своїх дітей від комерційного тиску. Кожен доповідач розвивав зазначену стратегію: зображати батьків дурнями й несучасними, яким не вистачає розуму, щоб зрозуміти, що їх дітям потрібні товари, пропоновані рекламодавцями. Цей спосіб нейтралізував батьківський вплив, звільнивши шлях до душі й тіла дітей. Ще одна теза, яка пролунала на конференції від консультанта із маркетингу Пола Курніта: “Антигромадська поведінка в гонитві за якимось товаром — це добре”. П. Курніт натякнув на те, що кращий спосіб для рекламодавців досягти контакту з дітьми — це спровокувати їх на грубу або й навіть на агресивну поведінку, що приведе до бунту проти сімейної дисципліни [7, 99]. Отже, дітям з цього часу пропонують агресивну рекламу, а так як реклама на той момент уже стала нормою для наслідування рекламних зразків, то й агресія вже стає нормою. І в цій тезі криється загроза: якщо груба, агресивна поведінка стає для дітей нормою, то якого ж рівня повинна буде досягти їх агресія, щоб вони насправді відчули себе бунтівниками? Сьогодні нам відомі випадки виходу такої агресії по всьому світу. На жаль, ця проблема існує і в Україні.

Таким чином, з цього часу вперше в історії людства складається ситуація так, що діти отримують інформацію не від сім’ї, школи, церкви, а від тих, чиєю метою є продаж. Середньостатистична дванадцятирічна дитина в Сполучених Штатах постійно піддається атаці комерційних рекламних повідомлень. І тільки близько півтори години на тиждень вона проводить час, розмовляючи зі своїми батьками про що-небудь важливе [7, 97]. Маркетологи ефективно використовують дітей у тиску на батьків, змушуючи їх робити дорогі покупки, починаючи від розкішних автомобілів, курортів і не обмежуючись заміськими будинками. Навіть готельні комплекси стали використовувати дітей у рекламних цілях: розсилаючи рекламні брошури готелів, у яких вони зупинялися з батьками. Мета таких заходів у тому, щоб діти набридати батькам, благаючи їх повернутися туди. Цікавим є той факт, що сама ідея дитячих телевізійних програм виникла саме тому, що рекламодавці шукали способи використовувати новий електронний засіб масової інформації для продажу своїх товарів. Перші телевізійні мультфільми були створені спеціально заради реклами солодких пластівців. Реклама, спрямована на дітей, — це зовсім нове явище. Ще в 1912 році з’явилися коробки з пластівцями “Cracker Jack” всередині з іграшкою. Це змушувало дітей просити батьків купити їх [7, 98]. Сучасні діти набагато більше, ніж їхні батьки свого часу, піддаються рекламі. Але, напевне, набагато важливіше те, що між сучасною рекламою та рекламою попереднього покоління існує велика різниця. У попередній рекламі батьки зображалися як стовпи мудрості, вони добре знали, що краще для їхніх дітей. Діти, зі свого боку, були сповнені подиву й невинності, і палко бажали зробити приємне мамі й батькові. Існували, звичайно, стереотипи, пов’язані зі статтю дитини: дівчата мріяли про ляльок, а хлопчики — про ковбоїв та індіанців, але підняти дитину на бунт проти своїх батьків — не входило тоді в плани рекламодавців [7, 98].

Зазначимо, що глобальна інтеграція вертикальної промисловості полегшує доставку брендів через безліч каналів, що підтримують один одного. Крім того, еволюція новин в інформаційно-розважальні програми розширила сферу споживацтва, включаючи соціальну та політичну, змішуючи світові події та місцеву політику з театралізованими звітами про погоду й демонстрацією споживчих товарів і послуг. Економічна демократія часто набуває екранного характеру і, як один з варіантів агону, відображає наявні ризики, які вивільняються за допомогою шоузації, ініціює активізацію політичних процесів з їх чіткою спрямованістю, розподілом ролей (є свої режисери, диригент, сцена, провокатори, обвинувачі, адвокати) [1, 53]. Дитячу мережу Nickelodeon можна визначити, як джерело значної частини цього глобального культурного виробництва та дистрибуції. Nickelodeon — глобальний бренд, що належить одному з найбільших медіа-гігантів світу Viacom, залучаючи 3,9 млрд. дол. США в материнську компанію [14].

Сьогодні в усьому світі політичний вибір представлений як споживчий, оскільки політики з’являються в популярних медіа-програмах, щоб заявити про себе і просунути свою кандидатуру серед інших кандидатів (продуктів, як одну з “улюблених речей”). Наслідком цього явища є націоналізація споживчого вибору й корпоративних брендів. Особливо після подій 9/11 продукти рекламуються за допомогою патріотичної стратегії, наприклад, дитяча мережа Nickelodeon позиціонує себе як нація. Американська дослідниця Сара Бенет-Вейзер у період з 1985 по 2005 роки аналізувала дитячу мережу Nickelodeon. Під час дослідження мережі С. Бенет-Вейзер консультувалася з професіоналами в галузі медіа індустрії, брала інтерв’ю у дітей, що були споживачами продукту дитячої мережі, а також опрацювала висвітлення мережі у пресі. Спиралася на наукові дослідження науковців, що вивчають зростаючі зв’язки між політичним громадянством і споживацтвом, таких як Джудіт Левін, американська журналістка й громадянська діячка, Тобі Міллер, міждисциплінарний соціолог British/ Australian-American, автор книг, статей з медіа, консультант з телебачення й радіопередач. У своєму досліджені вона розглядає засоби, за допомогою яких дитяча мережа інтерполює своїх глядачів як громадян-споживачів. Вона стверджує, що, незважаючи на комерціалізацію, Nickelodeon фактично створює середовище, у якому “народжуються громадяни-споживачі” [14, 5].

Бенет-Вейзер пропонує переглянути традиційні уявлення про громадянство. Вона аргументовано заявляє щодо необхідності переосмислення категорій політичного громадянства та споживацтва, пояснюючи, що вони невід’ємні від практики споживання. У 1990 році Nickelodeon запустив кампанію “Nickelodeon нація”. У рамках цієї кампанії була розроблена бізнес-стратегія: підготовлені випуски новин для дітей, у яких розглядалися політичні та соціальні проблеми, проведені вибори “Президента” (“Kids Pick the President”), після чого мережа оголосила себе Нацією “Nickelodeon Nation”. З цього часу Nickelodeon почав використовувати лінію тегів: “Ми обіцяємо прихильність дітям” [14, 95]. Nickelodeon визначає й надає громадянство дітям-споживачам у термінах “прав” і “розширення прав і можливостей”. Розглядаючи дитину в трикратному статусі дитини-споживача — як теперішніх покупців, потенційних покупців і потенційних покупців уже сімейних покупок. З погляду ринку, ця стратегія виявилася досить прибутковою. “Розширення прав і можливостей” стало ключовим терміном у цьому брендинговому дискурсі, який інтерполював аудиторію як громадянську. Ця версія громадянства визначається не політичними діями, а правилами споживання, як зазначає БенетВейзер, — “уповноважена” дитина прирівнюється до “підкованого споживача” [14, 76]. Хоча може здатися суперечливим твердження, що вибір “правильної” мережі й придбання товару Nickelodeon наділяється громадянством. Радше такий покупець відчуває себе частиною споживчої культури. Бенет-Вейзер відзначає, що політичне громадянство має розглядатися з економічної або споживчої точки зору. Те, що люди розуміють політичну риторику, часто пояснюється їх самобутністю. Споживання для багатьох у США часто розглядається як свого роду ознака культурного громадянства, особливо серед іммігрантів. У той час, як традиційно доступ до публічної сфери обмежувався власниками (не кажучи вже про місця, які відкриті тільки для білих чоловіків). У підсумку, вона стверджує, що “розбіжності між “реальною” національною ідентичністю та споживчою національною ідентичністю, у кращому випадку, ілюзорні” [14, 96].

Ще одне питання, яке аналізує Бенет-Вейзер, це неоднозначне ставлення Nickelodeon до питання культури влади для дівчат. Аналіз проводився за допомогою поєднання дебатів на тему фемінізму Nickelodeon та гендерних питань, презентованих у медіа. Для прикладу дослідниця аналізує шоу “Tween”, де головна героїня Клариса (Clarissa Explains It All) очима яскравого, відвертого підлітка розповідає про своє уявлення життя і світу. Клариса “ламається” з традиційною жіночністю, затверджується за допомогою розумного монологу, який промовляє прямо в камеру, і розумно критикує традиційні концепції жіночності, популярності та інших міфологій, які впливають на життя дівчат. Бенет-Вейзер стверджує: “Як і сам постфемінізм, авторитет персонажа Клариси відображає суперечливу версію громадянства, і тільки “розширення прав і можливостей” через позиціонування себе, дає молодим дівчатам доступ до статусу громадянинаспоживача” [14, 129]. Бенет-Вейзер, теоретизуючи, уважає, що такі уявлення вказують на суперечливу феміністську позицію, яка створюється для аудиторії різних культурних громадян.

Бенет-Вейзер критично ставиться до прогресивної форми подання сильних та незалежних дівчат, але вона вважає, що разом із такими важливими питаннями потрібно звертати увагу й на проблеми дівчат у їхньому повсякденному житті. Бенет-Вейзер стверджує, що Nickelodeon успішно побудував увесь свій імідж навколо терміна “розширення прав і можливостей”, оскільки він зачіпає соціально-політичну силу, представлену з погляду жіночої суб’єктивності. Дослідниця приходить до висновку, що Nickelodeon, розробляючи культуру для дівчат, одночасно використовує її в своїх цілях. Бенет-Вейзер не сперечається про “чистий” міфічний політичний проект, швидше вона наполягає на врахуванні цього моменту в епоху пізнього капіталізму. Не можна позбавити влади дівчину тільки тому, що вона орієнтована на медіа, але й не можна виокремити торгівлю з політики. Наступне питання, яке досліджує Бенет-Вейзер, це питання расової дискримінації в мережі Nickelodeon, розглядаючи його в контексті історії телебачення. Бенет-Вейзер пояснює, що расові питання не є проблемою для громадян Nickelodeon, тому що в даному випадку мультикультуралізм представлений як культурний товар, який відвертає увагу від постійної расової несправедливості сучасного суспільства. Раса, як і стать, стає ще одним “безпечним питанням”. Nickelodeon прагне позначити себе як “націю”, створюючи навколо себе власну аудиторію глядачів у якості споживачів. Бенет-Вейзер пояснює, що внутрішнє протиріччя в межах споживчого громадянства полягає в тому, що прихильність споживачів до різноманітності малює багатокультурну картину [14, 146].

Дитячий канал Nickelodeon успішно реалізує політику ідентичності. На думку Бенет-Вейзер, канал побічно зачіпає гей-аудиторію. Бенет-Вейзер стверджує, що “Нік” “призначений не тільки для дітей”. Оскільки у своєму програмуванні мережа використовує двохспрямовану адресу, щоб розширити охоплення аудиторії та задіяти різну аудиторію, у тому числі й дорослу. Nickelodeon завдяки іронічному гумору приваблює дорослих, звертаючись до їх бажання бути молодими і йти в ногу з останніми тенденціями.

Найбільш успішним проектом цієї стратегії БенетВейзер уважає надзвичайно популярне анімаційне шоу SpongeBob SquarePants. Бенет-Вейзер похвалила за тонкі й не настільки тонкі посилання на “дивну культуру”. Ця коммодифікація політики гомосексуальної ідентичності являє собою невеликий сегмент і нішевий ринок. Таким чином, фактично дитяча мережа Nickelodeon створила місце “тільки для детей”, зігравши на традиційному бінарному коді — конфлікті між батьками й дітьми. У той час, як суспільні погляди визначали дорослих відповідальними, а дітей невинними й пасивними, Nickelodeon виставляв дорослих нудними та прогнозованими, а дітей спонтанними, веселими й навіть придуркуватими. Використовуючи ідеологію “Нас” та “Їх”, Nickelodeon заявив про те, що діти можуть бути активними учасниками суспільства й сучасними користувачами мультимедіа. За свідченями БенетВейзер, дитяча мережа виробила новаторські, ненасильницькі, нестереотипні шоу для дітей; розробила адресну аудиторію, у якій підкреслювалася повага до дітей, а не поблажливість. Саме з цих позицій Nickelodeon почав звертатися до своїх глядачів як до громадян. Отже, діяльність дитячої мережі Nickelodeon свідчить про виникнення й існування культурного феномену дитячого споживчого громадянства. Так історично склалося, що домінування бізнесу призвело до появи ідеологічно зарядженої тези про культурний імперіалізм, який, як правило, пов’язаний з одностороннім домінуванням американської культури над усіма іншими світовими культурами [17].

Насправді культури стійкі й розвиваються самостійно. Але існує дещо ще більш важливе для теорії і практики: глобальна культура — це не американська культура, незважаючи на непропорційно велику частку американського бізнесу в індустріях культури. Це означає, що пласт глобальної культури, який сформувався навколо споживацтва та брендингу, засвоює культурні продукти найрізноманітнішого походження та доставляє їх в індивідуалізовані блоки, щоб максимально збільшити свою комунікативну потужність на кожному з цільових ринків [18, 39–59; 19, 359–383]. У результаті світова індустрія розваг, яка підтримує рекламу й, одночасно, сама по собі підтримується завдяки їй, є основним каналом для створення споживчої брендової культури. Розважальна індустрія Сполучених Штатів, про що свідчить дитяча мережа Nickelodeon, є одним із небагатьох гравців у цій галузі, але не єдиним. Глобальна індустрія розваг поширює не тільки американську культуру, але й будь-який культурний продукт, який добре продається як на глобальному рівні, так і в його кастомізованій (“за запитом”), культурноспецифічній формі. Глобальна споживча культура — не єдина культурна модель, яка прагне до глобального розповсюдження. Космополітизм, що виникає на стику глобалізації та комуналізму, спрямований на створення глобальної публічної сфери на основі спільних цінностей глобального громадянства. Глобальні медіамережі новин у всьому їх різноманітті прагнуть до створення цієї комунікативної публічної сфери, яка об’єднує країни й культури в єдиному цілодобовому просторі глобальних інформаційних потоків, як показала С. Бенет-Вейзер у своєму дослідженні дитячої мережі Nickelodeon [14]. Проте, слідуючи за С.Бенет-Вейзер та іншими аналітиками, виявляємо, що створення цієї глобальної мережі не нейтральне. Це зміщення відуваєтья у бік певних цінностей і інтересів. Німецький філософ і соціолог Е. Фромм у своїй роботі “Мати чи бути?” зазначає, що характерною рисою сьогоднішнього суспільства стає феномен споживацтва. Людина, усе життя якої зосереджене на виробництві, продажу та споживанні товарів, сама перетворюється на товар. На “ринку особистостей” людина постає як сукупність речовинних якостей, які вона намагається продати як найвигідніше для себе. Як на товарному ринку, так і на ринку особистостей функціонує один і той самий принцип визначення їхньої мінової вартості [11].

Небезка криється у виробництві суспільством таких людей з відчуженим характером, котрі мають “маніпулятивний інтелект” і орієнтовані на володіння. Дилема “мати чи бути” є одним із найглибших питань сучасного західного суспільства, та й не тільки його. Розв’язати її на користь “мати” означає прирікати людину на існування лише як споживача, носія “ринкового характеру”, не здатного до переживання всієї гами людських почуттів та емоцій. Розв’язання на користь “бути” означає можливість повноцінного життя людини, виявлення нею всіх найкращих моральних якостей. Вихід із такої ситуації Е. Фромм убачає в зміні ціннісних орієнтацій свідомості, у зміні самої людини. Щоб його здійснити, треба зайнятися моральним перевихованням людини — змінити “ринкову орієнтацію” її поведінки на “продуктивну” й тим самим змінити соціальний характер.

Відчуження, орієнтація на володіння зникають тоді, коли людина усвідомлює внутрішні цінності своєї природи й починає діяти згідно з ними. На нашу думку, у сучасних умовах стратегія виховання та розвитку особистості повинна бути спрямована на мету розвитку людини, де вона представлена не тільки як соціальна одиниця, але й як унікальна особистість. У даному випадку особистість визначається як індивідуальне буття суспільних відносин. По-перше, особистість — це соціальне в нас (буття суспільних відносин) і, по-друге, особистість — це індивідуальне в нас. Соціалізація дитини повинна здійснюватися через формування потреби реалізуватися у соціальному просторі через систему прав і свобод.

Для успішної соціалізації потрібно особливим чином організувати умови розвитку особистості дитини: • підвищення соціальної компетентності; • розвиток навичок поведінки в повсякденному житті й установок на самостійне вирішення соціальних проблемних ситуацій; • розвиток почуття особистості; громадянської позиції. Дозована та спрямована робота з ними має багато позитивних якостей, особливо на етапі пізнання світу, формування корисних навичок. Дитина отримує великі можливості для всебічного саморозвитку, освіти та розширення комунікативних зв’язків. Привабливість масмедійного світу для дітей обумовлена наявністю “власної території”, яку складно контролювати дорослим (але потрібно знаходити варіанти не прямого контролю); можливістю самостійно приймати рішення.