

## СЕКЦІЯ 5

### КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПРОЦЕСИ

Керівники секції: **Барна Наталія Віталіївна.,**  
**Фадєєва Катерина Володимирівна.**

Барна Н.В.

#### **ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КУЛЬТУР КАК ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМА ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ**

Культурология — комплекс наук, все более упрочивающий свое место в теоретическом пространстве, образовавшемся после распада прежней ортодоксальной философско-идеологической системы, нацеленной на создание мировоззрения, в котором содержалось, казалось бы, целостное освещение характера природы, общества и человека. Однако отличительной особенностью культурологии можно считать ее деление на два основных варианта, различающихся своим целями, содержанием, методологией. Прежде всего, **культурология - гуманитарная наука**, основанная на постижении внутренних закономерностей и структур культуры в ее различных «представительных вариантах»: литература, искусство, язык, мифология, религия, идеология, мораль и наука. В каждом из этих вариантов существует своя система «постижения» тех смыслов и знаний, которые необходимы для понимания текстов, образов, положений и принципов. Это предмет гуманитарного культуроведения, занимающий столь существенное место в просвещении, во всех ответвлениях филологического образования и духовной жизни общества и человека.

Есть еще такое понятие как **социальная культурология**, которая предполагает иную модальность в отношении к культуре, основанное на объективном и аналитическом взгляде на культурную жизнь общества. Это освоение не «идеалов», «вечных образов» и «подлинных ценностей», а движущих мотивов реального поведения индивидов и групп или больших общностей, а также принципов духовной регуляции различных сфер социального бытия. Это обеспечивает возможность выявления социального значения культурных явлений в их соотнесенности с другими сферами социальной жизнедеятельности, прежде всего с экономикой, социальными отношениями и политикой.

#### **Основные принципы культурологии:**

Культура — это духовный компонент человеческой деятельности как составная часть и условие всей системы деятельности, обеспечивающий различные стороны жизни человека. Это означает, что культура «вездесуща», но вместе с тем в каждом конкретном виде деятельности она представляет лишь ее собственно духовную сторону - во всем разнообразии социально значимых проявлений.

Культура — это также процесс и результат духовного производства, что и делает ее существенной частью совокупного общественного производства и социальной регуляции наряду с экономикой, политикой и социальной структурой. Духовное производство и обеспечивает формирование, поддержание, распространение и внедрение культурных норм, ценностей, значений и знаний, воплощенных в различных компонентах культуры (мифы, религия, художественная культура, идеология, наука и т.д.). Как важный компонент совокупного производства культура не сводится к внепроизводственному потреблению

или обслуживанию. Она является неременной предпосылкой всякого эффективного производства.

Культура раскрывает свое содержание через систему норм, ценностей, значений, идей и знаний, получающих выражение в системе морали и права, религии, в художественной сфере и науке. Культура существует и в практически- действенной форме, в форме событий и процессов, в которых проявились установки и ориентации участников, т.е. различных слоев, групп и индивидов. Эти процессы и события, входящие в общую историю или связанные с какими-то проявлениями хозяйственной, социальной и политической жизни имеют культурную подоплеку, оказываются фактами и факторами культурной истории и культурного достояния данного общества. Зарождение или принятие религии, формирование государства, социальные смуты, нашествия и войны, политические реформы, освободительные течения, технологические перевороты и научные открытия – во всем этом проявляются и культурные закономерности, формирующие данное общество и международные отношения.

В культуре находит выражение богатство и дифференцированность общественной жизни, а вместе с тем ее системность, поддерживающая единство общества и преемственность ее развития. Через социальные и профессиональные субкультуры происходит адаптация общества к потребностям сложной деятельности.

Важная сторона культурной жизни – плюрализм культур, который раскрывается через анализ проблематики самобытности и взаимодействия культур на этническом, национальном и цивилизационном уровнях. Эти уровни складываются в ходе адаптации общества к условиям среды, внутреннего общения и взаимодействия между разными народами.

Культуре присуща собственная внутренняя динамика, движущие силы которой не совпадают прямо с материальным производством (и формационными факторами) или политической борьбой (и классовыми импульсами). Эта динамика связана с особыми для культурного процесса закономерностями, находящими специфическое выражение в облике и судьбах каждой культуры.

Культура функционирует не только в духовной сфере смыслов, норм и ценностей, ее поддержка обеспечивается постоянно действующими институтами, такими, как семья, образование, государство, религиозные и творческие организации, патронаж и рынок. Как государство, так и бизнес вырабатывают специфические формы поддержки различных сфер культуры, оказывая в то же время на них соответствующее воздействие.

Функционирование культуры во многом отличается в разных типах цивилизации, в доиндустриальных, индустриальных и постиндустриальных обществах. Это сказывается на содержании культурных ценностей и норм, дифференциации культурных сфер, типе личности, характере коммуникативных средств, динамике культуры.

В современном мире происходят процессы складывания и распространения общемировой культуры, связанной с современной индустрией культуры и информатикой. Тем не менее, сохраняются этнические и национальные характеристики, сложившиеся в ходе исторического развития, которые накладываются на политические процессы и приводят к усилению националистических движений. Важной проблемой для культурологии стало формирование действенных принципов межкультурного взаимопонимания.

Как и всякая научная дисциплина, культурология располагает своей системой научных категорий и понятий, собственной терминологией, адекватно выражающей сложившуюся систему понимания культурных явлений. Владение этими категориями и языком – существенный признак, отличающий профессиональное и

аналитическое понимание соответствующих явлений от публицистического или любительского описания. Наука – требовательный культурный инструмент познания и «изымает» из своего общения субъективные и эмоциональные допущения.

Уже мифические строители Вавилонской башни столкнулись с разнообразием языков, а, следовательно, и культур, которое помешало им закончить проект, не учитывая важность «интеркоммуникации». Позднее христианство давало единую духовную систему, в которой снимались различия «между эллином и иудеем» и возникла устойчивая система общения. Такую же роль выполняли в других регионах такие мировые религии, как ислам, индуизм, буддизм и конфуцианство. На протяжении многих веков народы узнавали друг о друге, прежде всего как о носителях иной веры, строителях храмов иного стиля. Наряду с религиозным различием друг друга все большее значение и распространение приобретают национально-этническая дифференциация и идентификация. На протяжении 16-19 веков просветительское деление народов на «цивилизованных» и «диких» в ходе великих географических открытий и экспансии европейского колониализма все больше уступает место сравнительному изучению культур, означавшему их признание как самостоятельных, особых, по-своему ценных проявлений тех универсалий, которые присущи всем народам.

С именем крупного немецкого мыслителя Гердера связывают обоснование многообразия человеческих культур. В своей книге «Идеи к философии истории человечества» (1784-1791) он отводил культуре решающее значение в формировании различных человеческих общностей. И именно культура, подчеркивает он, выраженная в языке, искусстве, науке, религии, ремеслах, семейных отношениях придает своеобразие каждому обществу. Образное выражение этого положения мы найдем в известном поэтическом завещании Пушкина:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой.

И назовет меня всяк сущий в ней язык

И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий

Тунгуз, и друг степей калмык.

В этих строках наряду с осознанием поэтом высокого значения художественной классики присутствует несомненная констатация разных культур, отличающихся самобытностью, которая одновременно отделяет каждую общность, но вместе с тем обеспечивает взаимное понимание.

Вопреки всем предсказаниям и ожиданиям «прогрессистов» XX в. увидел не угасание, разнообразия и самобытности различных больших и малых культур, а их проявление, самоутверждение, сопровождаемое интенсивным стремлением к возрождению и преобразованию в соответствии с новыми вызовами времени, но при сохранении своей специфики.

В значительной степени современная мировая культура развивается через взаимодействие различных локальных и функциональных культур, в результате чего возникает сеть общения, поддерживающая огромное разнообразие не только стилей и типов менталитета или поведения, но и ценностных ориентации и национально-этнической самобытности. Это общение протекает через взаимное выяснение отношений, через распри и конфликты, но вместе с тем и через взаимную адаптацию и понимание своеобразия соседских сожителей на единой территории. Сходство культурных характеристик играет важную роль в формировании этнических национальных и цивилизационных уровней культуры. Этносу присуща постоянная социокультурная антитеза «мы-они», «свои-чужие». Поэтому этнос – только та культурная общность людей, которая осознает себя как таковую, отличая себя от других аналогичных общностей. Таким образом, самосознание выступает не только как отражение реально существующей общности, но и как определение реально существующих различий. Культура этноса обеспечивает

не только его интеграцию и стабильность как системы. Потребности дифференциации приводят к тому, что один из компонентов (язык, религия, культурно - политические структуры или же художественные особенности) выделяются в качестве системообразующего фактора, чтобы оформить данную общность по отношению к другим. Какая-то черта культуры одного этноса становится дифференцирующей по отношению к другому этносу, ее не имеющему. Дифференцирующая функция этнической культуры постоянно проявляется в утверждении устойчивого «мы» и «они», что приводит к отчуждению и конфликтам между разными народами. Антагонизм по отношению к «чужим общностям» – основная черта механизма укрепления внутренней сплоченности.

### **Нация – более сложное и позднее образование.**

Если этносы существовали на протяжении всей мировой истории, то нации формируются период Нового и даже Новейшего времени. Важным параметром измерения национальной культуры является история. В национальном бытии временные рамки культуры раздвигаются за счет включения накопленного опыта и расширения циклов жизнедеятельности. Национальная культура включает в себя не только представления о возникновении данного народа и государства, но и память о расселении народа, его столкновениях с соседями, расцвете или напротив крушениях и катастрофах, постигших нацию.

Культурные связи наряду с экономическими и политическими – постоянный и существенный компонент общения между народами. Все эти компоненты не только дополняют друг друга, но и вступают в сложное взаимодействие, где каждый обнаруживает свою самостоятельность и специфику. Культура – компонент, который охватывает духовную жизнь общества, ту сферу, которая создается и сохраняется, а также накапливает духовные ценности, знания, нормы и исторический опыт. Поэтому культура – арена наиболее устойчивого взаимодействия народов, их взаимного обогащения и понимания. Политические раздоры могут основательно нарушать и даже прерывать нормальные отношения, особенно если культура используется как инструмент национального противопоставления, консолидации «своих» и отторжения «чужих». Когда стихают политические страсти, культура вновь вступает в полноценный контакт.

В отличие от политики международные культурные связи проявляют значительную самостоятельность по отношению к государственному регулированию и способны оказывать обратное воздействие на политику. Распределение культурного влияния зачастую заметно отличается от политической расстановки сил. Опираются на сложившиеся культурные связи и в немалой степени стимулируются ими и межгосударственные объединения.

## ДО ПРОБЛЕМИ ЗАСТОСУВАННЯ МЕТОДІВ ТОЧНИХ НАУК В ДОСЛІДЖЕННІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ

Визначальну роль у процесах розвитку сучасного світу відіграє інформація. Інформація не тільки суттєво впливає на прискорений розвиток науково-технічних галузей, але й на тенденції розвитку культури, процеси соціодинаміки суспільства. Виникнення, існування та постійне поповнення інформаційних масивів у сучасному культурологічному просторі з необхідністю потребують застосування комп'ютерних технологій, як для передавання, обміну та збереження інформації, так і для аналізу процесів, що відбуваються.

Спрямування нашого дослідження полягає в аналізі тенденцій віртуальної “взаємодії” сучасних культурологічних напрямів та комп'ютерної техніки, а саме деяких структурологічних принципах, які простежуються у роботах сучасних культурологів для виявлення закономірностей у механізмах мислення та принципах роботи комп'ютера.

Особливо важливе значення в контексті нашого дослідження набуває принцип роботи комп'ютерної техніки, який ґрунтується на застосуванні бінарного (двійкового) коду, тобто мови, алфавіт якої складається із “знаків” - 0 та 1. Даний двійковий код у залежності від напрямів досліджень, поставлених завдань можна трактувати, як “+” - “-”, “так” - “ні”, “істина”-“неправильність”. Для уявлення чисел, а також літер, операцій у комп'ютерах застосовується позиційна систем числення за основою 2. Таким чином, у мові програмування використовуються два символи – біти, виконання операцій над даними відбувається у відповідності з принципами булевої алгебри, що базується на аксіоматиці, яка відображає аналогію між поняттями “множини”, “події”, “висловлення”.

Зупинимося на деяких культурологічних дослідженнях, у яких принцип бінарної відповідності простежується у якості логічних механізмів мислення. Так, у праці К. Леві-Строса “Міфологіки” (Том 1. “Сире і приготовлене”) [3] автор аналізує міф індіців Бороро з Центральної Бразилії, який використовувався як вихідний матеріал, що належить певному суспільству, певній суспільній групі. Досліджуючи логіку міфологічного мислення вчений визначає її як своєрідний “калейдоскоп”, елементи якого практично незмінні (константні), вони виявляють себе то у якості матеріалу, то інструменту. Елементи міфологічного мислення виконують функцію посередника між образними та змістовними сферами, а також репрезентуються у вигляді знака-оператора, який може транспортуватися у будь-який міфологічний сюжет.

Виклад та побудова міфологічного матеріалу відповідає музичним формам-композиціям (ч.1 Тема з варіаціями: “Пісня Бороро”, “Арія Руйнівника Гнізд”, “Речитатив”, “Кода”, “Варіації Же” (шість варіацій з речитативом); ч.2 “Соната гарних манер”, “Коротка симфонія”; ч.3 “Фуга п'яти почуттів”, “Кантата двоутробки”, “Арія у формі рондо”; ч.4 “Добре темперована астрономія”, “Триголосна інвенція”, “Токата і фуга”, “Хроматична п'еса”; ч.5 “Сільська симфонія у трьох частинах”, “Дивертисмент на народну тему”, “Пташиний концерт”).

За визначенням автора, “взаємодію” музики і міфа здійснював Р. Вагнер, який аналізував міфологічні сюжети музичними засобами та був засновником структурного аналізу міфів. К. Леві-Строс проводить паралелі між міфом та музикою на рівні структурного вивчення міфологічного матеріалу, хоча, як зазначає Є. Мелетинський - дослідник наукової спадщини К. Леві-Строса, у наведених паралелях присутня певна метафоричність.

У першій частині “Тема з варіаціями” розглядаються п'ять міфів (наприклад, М1 - референтний міф, у якому бінарні опозиції представлені через “смерть – воскресіння”;

M2 – містить інформацію про походження води, прикрас і поховальних ритуалів, бінарні зв'язки можна трактувати як “добро – зло”; M3 –репрезентує різноманітні соціальні групи людей (племена або народності), бінарність у даному випадку виражається опозицією “багаті – бідні”, міфологічний сюжет містить пояснення цих відзнак, що виражається у системі підношення подарунків, кількості надприродних персонажів та ін.

Треба зазначити, що міфічній думці іманентні різноманітні бінарні опозиції, які були виявлені К. Леві-Стросом. Так, наприклад, наведемо деякі з них (за Є.Мелетинським) [5]: гучний – тихий, м'який – твердий, сухе – вологе, солодке – гірке, свіжий – гнилий, порожній – повний, круглий – подовжений, відкритий – закритий, заткнутий – проткнутий, близький – далекий, горизонтальний – вертикальний, прямий – кривий, присутній – відсутній, довгий – короткий, мізерність – численність, зацікавлений – байдужий, боязкий – розв'язний, батьківський – дитячий, індивідуальний - колективний, земний – небесний, людський – тваринний, фізичний – містичний, природний – надприродний, священний – профанний, творчий – руйнівний, активний – пасивний, зменшений – незмірний, сумісний – несумісний, періодичний – неперіодичний, актуальний – віртуальний, неперервний – дискретний, абсолютний – відносний, метафоричний – метонімічний та ін.

Із вищенаведеного прикладу можна зробити висновок, що фундаментом бінарних опозицій є сенсорні властивості, які опановуються п'ятьма органами чуття та здійснюють подальший розвиток з використанням пар “схожості та відмінності”, “сумісності та несумісності” почуттєвих властивостей.

Матеріал даної статті не ставить за мету проводити аналіз міфологічних сюжетів, з їх значної множини ми лише зупинилися на окремих зразках для демонстрації бінарних позицій, які відображають певні логічні механізми міфологічного мислення індіців тропічної Америки.

З точки зору функціонування бінарних зв'язків у первісному мистецтві певний інтерес представляє робота В.В.Іванова “Асиметрія мозку і динаміка знакових систем” (глава II “Близнюки”) [1], у якій було простежено, що протягом тисячоліть первісне мистецтво зберігає у константному вигляді свою тематику та символіку. Усі символи інтегруються у групи, які утворюються кількома двійковими протилежностями.

Базовою бінарною опозицією первісної культури стало протиставлення чоловічого та жіночого початку, що визначається особливостями соціальної організації та господарської діяльності первісної людини. Крім того, висловлюється гіпотетичне припущення відповідності двійкових опозицій первісного мистецтва і організації дуалістичних міфологій ранніх етапів розвитку думки людини. Дуальність ранніх міфологій була одночасно відкрита англійським етнологом Хокартом, що досліджував стародавню культуру Шрі-Ланки та Єгипту, і Золотарьовим, який займався культурою народів Сибіру.

Опозиція “лівого” та “правого” у мистецтві епохи палеоліту пов'язана з протиставленням кольорів Ліва, жіноча група – забарвлена у червоний колір, права, чоловіча – у чорний.

Дуальні властивості простежуються В.В.Івановим також у стародавній писемній культурі, такій як шумерська (репрезентуються явища, що співвідносяться з двома рядками полярних протилежностей: Літо – Зима, Мідь – Срібло, Скотина – Зерно, Пастух – Землероб. Старокитайські міфологічні уявлення пов'язані з ідеєю рівноваги двох початків – інь та ян. Міфологічний “персонаж” Сонце уособлює активну позитивну чоловічу енергію - ян, Місяць втілює жіночу енергію – інь, пов'язану з пасивністю, статикою. Ранньокитайська міфологія представлена міфами про Фу-сі та Нюй-ва (чудесні істоти з людським обличчям, хвостом змія та наявністю у кожного з них протилежного символу.

За свідченнями істориків – дослідників китайської культури диференціація явищ на дві полярно протилежні групи - ян та інь була пов'язана з необхідністю класифікації подій на сприятливі та несприятливі у процесі гадання. Одержані при цьому результати мали бути як парними, так і непарними. Бінарні відмінності простежуються як у структурі племінних відносин з дуальною організацією, так і у стародавніх системах соціальних рангів, у подвійності царських посад. Крім того, дані відмінності зберігаються в системах, які передують раннім етапам розвитку науки. Так, наприклад, учення піфагорійців базується на протиставленнях непарний – парний, які співвідносилися за аналогією із стародавніми міфологіями, такими двійковими парами, як чоловіче – жіноче. Протиставлення в ученнях піфагорійців та ранніх грецьких філософів майже точно співпадає з такими ж аналогічними системами, зокрема з ученнями мислителів Сходу Азії, у яких здійснюється перехід від міфології до натурфілософії та етики.

У Стародавньому Китаї бінарні опозиції інь та ян переосмислюються у морально-філософському аспекті, а саме, інь - співвідноситься з покаранням, а ян - з моральними критеріями.

XX століття також позначене наявністю принципу бінарності, як відмічає В.Іванов, у поезії Велемира Хлебнікова простежується звернення до архаїчної символіки парного – непарного. Так, у “Післямові” до неопублікованого рукопису “Дошки долі” В. Хлебніков формулює закономірність - певну циклічність однакових або протилежних подій в історії людства, біографіях окремих людей, суть якої полягає у певних часових закономірностях. За визначенням поета: “I. С[віт розмежовує]ся на два початки 2 і 3, початок справи [і] душі та початок праці і тіла. II. Часи - логарифми хвиль подій, за основою 2 для рядів життя та за основою 3 для рядів смерті”. Отже, логарифм за основою 2 символізує позитивну божественну силу часу, а логарифм за основою 3, навпаки, її негативну силу. [1. с.537].

Друга частина дослідження Ю.М.Лотмана “Усередині світів, що мислять” (“Семіосфера”) [4] відзначена диференціацією, за аналогією з біосферою В.І.Вернадського, семіосфери, семіотичного простору, що створює середовище для функціонування мов і знаходиться у постійній взаємодії з ними, мова є функцією семіотичного простору, яка виконує необхідні комунікаційні завдання. Досліджуючи бінарні зв'язки вчений відзначає, що дуалізм умовних та образотворчих знаків (точніше, умовності та образотворчості у різних пропорціях присутніх в тих чи інших знаках) є універсалією людської культури і може розглядатися як наочний приклад того, що семіотичний дуалізм - мінімальна форма організації функціонуючої семіотичної системи.

Бінарність та асиметрія, на думку Ю.М.Лотмана - це надто важливі та необхідні закони побудови семіотичної системи. Принцип бінарності реалізується посередництвом множинності, так як мови, що утворюються, дискретизуються саме на основі бінарності. У культурі XX століття постійно відзначається кількісне зростання мов мистецтва, як наприклад, кінематограф на початку XX століття із розважального жанру у вигляді циркових, ярмаркових видовищ, народних промислів “сформувався” як мистецтво і став диференціювати кіно ігрове та документальне, фотографічне та мультиплікаційне, нещодавно виникла опозиція кіно/телебачення, кожному з яких відповідає певна мова і поетика.

Автор висловлює гіпотетичне припущення про можливість від впливом схожих факторів одночасного виникнення мов у певному семіотичному просторі. У результаті виникне не одна структура кодування, а деяка множина певним чином пов'язаних, проте відмінних систем. У розділі “Символічні простори” Ю.Лотман розглядає середньовічне сприйняття географічного простору за допомогою

бінарних опозицій оціночної функції земного життя на протигагу небесного. Географічне поняття “земля” одночасно сприймається як центр земного життя. Відповідно з цим, з’являється бінарний зв’язок “земля – небо”. За умови подальшого будови ланцюгу дана бінарність буде зміщуватися у русло релігійно-моральних цінностей, і бінарна опозиція буде мати вигляд, як “землі праведні - грішні”, піднімаючись по вертикальній шкалі виникає бінарний зв’язок “небо - ад”, “земне життя - загробне життя” і т. д.

У праці А. Моля “Соціодинаміка культури” [7] (глава 3 “Передавання культурного коду”) розглядаються особливості передавання повідомлень, їх зберігання у пам’яті культури в аспекті даних психології, теорії інформації, соціології. У процесі побудови повідомлень (коду) визначається організація мови, тобто закономірності побудови набору знаків. Поява різних знакових комбінацій застосовується у мовних повідомленнях нерівноймовірно, тобто словам притаманний різний ступінь “оригінальності”, який залежить від довжини повідомлень та від більшої або меншої ймовірності появи слів, що співвідноситься з поняттям кількості інформації (за Шенноном).

Величина інформації дорівнює числу загальних питань (“бінарних” або “двійкових”), які потребують відповіді типу “так /ні”. Наприклад, при розшифруванні секретних повідомлень, при розгадуванні кросвордів з метою одержання необхідної інформації про слово, його підбирають у словнику. А. Модем було визначено, що інформація, яка передається словом, дорівнює 15 біт. Це означає, що для знаходження необхідного слова у словнику необхідно поставити п’ятнадцять запитань.

У працях А.М. Колмогорова [2] при дослідженні поетичних текстів точними кількісними методами диференціювалися дві величини, які складають ентропію мови: це інформаційна ємність мови, значеннева (смилова) інформація (тобто кількість думок в певній довжині тексту) та гнучкість мови - міра рівноцінних способів викладу конкретного змісту засобами даної мови. Автор при визначенні ентропійних витрат на формальні обмеження віршованого рядка (враховуючи риму, метр, статику форм і їх варіантів, ритміко-синтаксичні незбіжності та ін.) вводить одиницю інформації - біт.

Головна спрямованість дослідження В.Я. Проппа “Морфологія казки” [9] полягає у виявленні константних елементів (інваріантів) та їх співвідношень у казковій композиції. Було виявлено, що константними, репризними елементами є функції діючих персонажів. Важливим у контексті нашого дослідження є відкриття В.Я. Проппом бінарності функцій персонажів: це нестача - ліквідація нестачі, заборона - порушення заборони, боротьба - перемога, задача - вирішення задачі. У структурі чарівної казки існує певна константна сюжетна схема, у якій казкові сюжети утворюють ланцюг варіантів. Автор виявив, що бінарні функції “боротьба - перемога”, “задача - рішення” одночасно не присутні в одному творі.

У статті Умберто Еко “Замітки на полях імені Троянди” [10] (розділ “Роман як космологічна структура”) бінарні операції, що пов’язують два висловлення репрезентовані операціями імплікації - “якщо ..., то” і диз’юнкції - “або”, які застосовуються у сюжетній канві в якості причинно-наслідкових зв’язків подій. Перетворення висловлювань здійснюється у відповідності із законами комутативності, асоціативності, поглинання, дистрибутивності та суперечності, які мають вигляд тотожностей.

У композиційному процесі принципи бінарних зв’язків (які базуються на основі операцій булевої алгебри) своєрідно відбиваються Я. Ксенакісом у книзі “Формалізовані напрямки музики” [12] (глава 5 “Символічна музика”). Композитор проектує музичну термінологію і музичні явища у відповідності з властивостями булевої алгебри. Він репрезентує дію логічних операцій на двох і більше елементах, які підпорядковуються законам асоціативності та комутативності. Звуковий



матеріал представлений у вигляді векторного простору, утворення інтервалів відбувається відповідно бінарним відношенням, які характеризуються певною висотою, транзитивністю і антисиметричністю.

У проведеному нами дослідженні фортепіанного доробку О.М.Скрябіна на прикладі пізнього періоду творчості (Етюд оп.65 №1) принцип бінарності зв'язків виявляється у застосуванні операції диз'юнкції до аналітичного розгляду багатоваріантного акордового комплексу (на рівні акордових структур та їх послідовностей - морфологічний та синтаксичний рівні). У О.М.Скрябіна ідея марковської залежності визначена строго детермінованими мікрозв'язками або зв'язками на близькій відстані, а у середині структур (фонетичний рівень) простежується багатоваріантна комбінаторика.

Операція кон'юнкції виявляється у транспозиційній дорівненості акордів (явище аорчності, модуляційного переміщення акордових ланок, яке називається переміщенням акордових утворень). Операція імплікації виражається у строго детермінованих зв'язках акордових структур.

Таким чином, нові якості гармонічної мови обумовлюють і значне оновлення логіки послідовностей "гармонічних подій" і свідчить про функціонування логічних механізмів у музичному мисленні композитора. Ці пошуки О.М.Скрябіна утворюють паралелі з найпізнішим музичним структуралізмом.

Видатними представниками структуралізму у музиці П.Булезом, К.Штокхаузенем, М.Бєбїттом у їх творчих шуканнях був використаний апарат математичної логіки, теорії множин. У дисертаційному дослідженні Т.В.Цареградської "Критичний аналіз композиторських методів П.Булеза, К.Штокхаузена, М.Бєбїтта: до проблеми порівняльного вивчення музичного авангарду 50-х років" [11] детально аналізуються основоположні принципи теоретичних концепцій композиторів.

Так, у творчості П.Булеза "серія" розглядається в контексті математичної логіки, у творчості К.Штокхаузена у ряді творів використана техніка пуантілізму, системно-структурний характер музичної організації він визначає з точки зору загальної теорії систем.

М.Бєбїтт - створює сет-теорію із використанням методів математичної логіки та теорії множин. У його сет-теорії застосовуються терміни "комбінаторики", "диз'юнкції", кон'юнкції". Музично-теоретична концепція М.Бєбїтта стала основою дистрибутивного аналізу.

Із проведеного огляду праць в галузі сучасної культурології, музикознавчої науки можна зробити висновок, що принцип бінарності сполучень є відображенням логіки розумових процедур (як вже зазначалося в основі роботи комп'ютерної техніки також використовується принцип бінарності операцій).

У результаті проведеного аналізу можна зробити висновок, що розглянуті напрями сучасних культурологічних досліджень в аспекті математичної логіки та теорії множин, відображають певний етап структурної репрезентації явищ культури та створюють можливості для проведення багаторівневого аналізу культурологічних явищ з точки зору складноорганізованого цілого.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том I. – М.: "Языки русской культуры", 1999. – С.381-602.
2. Колмогоров А.Н. Три подхода к определению понятия "количество информации" // Проблемы передачи информации. 1, 1965. - №1. – С.3-11; К логическим основам теории информации и теории вероятностей // Проблемы передачи информации. 5, 1969. - №3. – С.3-7.

3. Леви-Строс К. Мифологика. В 4-х тт. Сырое и приготовленное.- М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 406 с.
4. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - Семиясфера - история. – М.: “Языки русской литературы”, 1999 – С.163 – 300.
5. Мелетинский Е. М. Мифология и фольклор в трудах К. Леви-Строса // Структурная антропология – М.: Наука, 1983. – С. 467 – 522.
6. Мичи Д., Джонстон Р. Компьютер – творец. – М.: Мир, 1987. – 254 с.
7. Моль А. Социодинамика культуры. – М.: Прогресс, 1973. – С. 126 -207.
8. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. – М.: Мир, 1966. – С. 335 – 348.
9. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
10. Эко Умберто Заметки на полях “Имени розы” / Иностранная литература. – М.: Ин. Лит-ра, 1988. - №10. – С.88 – 104.
11. Цареградская Т.В. Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бибитта: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1988. – 22 с.
12. Xenakis Iannis. Formalized a mathematics in composition / Iannis Xenakis – Bloomington; London: Indiana univ. press, cop. 1971. – X, 273 p.

Белофастова Т.Ю

## **МУЗЕЙНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРОГРАМИ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

У дослідженні педагогічних можливостей сучасного музею не можна обійти питання музейно-педагогічних програм, адже саме в рамках таких програм музей реалізує свій педагогічний потенціал. Їх особливостям останнім часом (приблизно з 1990-х рр.) велика увага приділяється в більшості країн Західної Європи, Росії та США: ці програми активно розробляються і поширюються.

Традиційно освітня роль музеїв виявлялася в таких формах, як шкільні та музейні програми, екскурсії, навчальні комплекти та публікації, які допомагали групам відвідувачів (різним за віком і іншими характеристиками) зрозуміти суть експозиції. Так, американський музеєзнавець С.Скрівен зазначає, що до середини 1980-х рр. музейні працівники, які займалися освітою, рідко цікавилися питанням планування виставок, з якими пізніше повинні були знайомити відвідувачів. Музейні працівники розробляли свої власні програми, а їхня спеціальна підготовка і досвід повсякденних контактів з відвідувачами надавали їм перевагу завдяки наявності знань про публіку і закони функціонування освітнього процесу. В цілому ці програми в плані педагогічних можливостей були більш продуктивними, ніж експозиції, призначені для неорганізованих відвідувачів. [5, С. 9]

Досить великий кількісний показник відвідувачів музею вимагає від музейних працівників неодноразового повтору того чи іншого заходу. Поліпшення роботи музею в цьому напрямі може бути забезпечено через запровадження в музейному середовищі технологічних процесів.

Зрозуміло, що музейно-педагогічні технології, спрямовані на створення музейно-педагогічних програм, належать до соціальних технологій, а точніше до соціально-культурних. Подібне уточнення буде доречним, тому акцент необхідно зробити саме на поєднанні “соціального” і “культурного”, єдність яких досить переконливо, на нашу думку, обґрунтовує А.Д.Жарков. [2] Як відомо, соціальна діяльність спрямована на встановлення відносин і зв'язків у суспільстві, культурна діяльність – це створення,

споживання і збереження матеріального і духовного “продукту” людиною для людини. Будь-яка культурна діяльність завжди соціально обумовлена, тому розмежувати “соціальне” і “культурне” завжди не просто, і врешті-решт немає в цьому потреби.

Отже, якими аргументами ми керувалися, відносячи музейно-педагогічну діяльність до соціально-культурних технологій? По-перше, ця діяльність завжди соціально обумовлена як на рівні суспільства, так і на рівні особистості. Для суспільства вона забезпечує механізми соціальної пам’яті через збереження музейних предметів, освіту і виховання музейними засобами, а для особистості – це сприяння процесам соціалізації та інкультурації. “Соціальність” музейно-педагогічної діяльності виступає її своєрідною оболонкою, а “культурний” аспект визначає її змістову наповненість і надає їй варіативного характеру.

Останнім часом у колі наукових проблем, що досліджує музейна педагогіка, знаходиться проблема формування музейної культури особистості і визначення оптимальних умов її формування. Однією з таких оптимальних умов – це необхідність забезпечення довготривалого контакту відвідувачів з музейними цінностями, що стає можливим при розробці і впровадженні цільових поліфункціональних музейно-педагогічних програм.

У вузькому розумінні поняття “музейна культура” означає і визначає рівень підготовки відвідувача до сприйняття музейної інформації, у широкому – це поняття означає вміння особистості оцінювати музейні предмети в їх суспільно-історичному значенні. Впровадження педагогічних засад формування музейної культури відвідувачів повинно створювати умови для одночасного становлення історичної свідомості і формування культури поведінки в музейному середовищі. Музей має навчити свого відвідувача сприймати музейний предмет як частину культурної спадщини, а весь предметний світ сприймати у його цілісності.

Так, музеєзнавець А.К.Ломунова [4] виділяє такі компоненти, які, на її думку, входять до поняття “музейна культура”:

- інтенсивність і вибірковість відвідування музеїв;
- знайомство з різними джерелами, які містять попередню інформацію про музей;
- уміння орієнтуватися у музейному середовищі (свідоме ставлення до маршруту огляду експозиції, етикетажу й т. і.);
- розуміння унікальності музейного предмета, специфіки музейної інформації про нього і достовірності.

Формування музейної культури необхідно починати з самого першого візиту відвідувача, ще з дитячих років. Щоб дитина дошкільного віку, яка прийшла до музею, могла сприймати і розуміти цінність історичних раритетів, які зберігаються у музеї, необхідно вчити її “бачити” і розуміти специфічну мову експозиції. Однак, на сучасному етапі у вітчизняній музейній педагогіці методика навчання дітей (особливо дошкільнят) умінню спілкуватися з реліквіями майже не розроблена. Тому у вітчизняних музеях, на нашу думку, вже давно назріла необхідність розробки системи залучення до музею дітей дошкільного віку. Враховуючи те, що колективне відвідування музеїв дітьми дошкільного віку пов’язане з організаційними труднощами, важливо залучати дітей через сімейні відвідування разом з батьками.

І тут постає друга проблема – організація роботи музеїв із сім’ями, адже наші вітчизняні музеї хоча й мають у складі своєї аудиторії таку групу як сім’я, однак більшість музеїв не може запропонувати різнопланову програму для сімейного відвідування, або, наприклад, запропонувати “екскурсію без екскурсовода”, яка б допомагала батькам самостійно з дітьми провести огляд експозиції за різними екскурсійними маршрутами з урахуванням вікових особливостей. На нашу думку, робота із сімейними відвідувачами у музеях має великі резерви, для реалізації яких необхідно розробити нові форми обслуговування даної категорії населення.

Повертаючись до цільової музейно-педагогічної програми, необхідно уточнити її сутність. Це педагогічно осмислена і практично вивірена система форм і методів роботи з конкретно визначеною музейною аудиторією. При розробці цільових музейно-педагогічних програм необхідно врахувати профільність музею, тематичну спрямованість його експозиційних залів: особливості експозиції музею впливають на вибір форм і методів, що становлять основу будь-якої програми. Запровадження таких програм у музеї дозволяє формувати постійний інтерес у відвідувачів, адже програма – це не один чи два епізодичних заходи, а “система”, яка забезпечує “постійний контакт” певного відвідувача (або групи відвідувачів) з культурно-історичними цінностями в умовах музейного середовища.

Створення цільових музейно-педагогічних програм передбачає певний алгоритм, який, на наш погляд, можна передати через таку алгоритмічну послідовність: створення експозиції; вибір аудиторії (складання психолого-педагогічного портрета аудиторії); визначення теми і назви програми з обов’язковим добром бібліографії з теми; формулювання мети і окреслення завдань; розробка календарно-тематичного плану на рік (обґрунтування вибору основних методів педагогічного впливу, методичні розробки форм); характеристика можливих способів перевірки ефективності програми.

Досвід країн Західної Європи, США та Росії в розробці та запровадженні музейно-педагогічних програм у практику сучасних музеїв досить багатий і цікавий. Особливо це стосується програм, розрахованих на дитячу та юнацьку аудиторію. Так, в діяльності дитячих музеїв постійно апробуються експериментальні програми. Наприклад, Музеєм (Гаага) разом з Фондом Бернара ван Леєра, який переважно займається спеціальними програмами в галузі виховання і навчання дітей з соціально незахищених груп,<sup>1</sup> була створена і реалізована експериментальна програма “Подорож до Сахеля” для дітей 4-8 років, мета якої полягала у знайомстві дітей з матеріально-культурними цінностями іншого народу, країни тощо. Перед проведенням кожного музейного уроку в Музеї здійснюються підготовчі заняття ознайомчого характеру, які спрямовані на запам’ятовування нових слів з певної теми. До того, сама форма уроку – подорож – надає можливість використовувати елементи гри та театралізації, імітування. Подібні музейно-педагогічні програми вирішують завдання не тільки виховання у дітей поваги і розуміння інших народів, але й збагачення їхнього словникового запасу, сприяють культурному розвитку і творчій активності.

По закінченні музейних уроків, занять, проводиться своєрідний контроль у формі конкурсних завдань. Наприклад, кожній дитині пропонується намалювати за власним вибором будь-що з того, що вони “побачили” під час подорожі. Це дозволяє оцінити, що саме найбільш глибоко вплинуло на дитину, як вона сприймає форму і призначення предметів. [1]

Однією з показових особливостей музейно-педагогічних програм західноєвропейських музеїв є залучення до їх розробки і проведення вихователів, вчителів шкіл і батьків. Участь батьків у програмі, як вважають фахівці, допомагає їм оволодіти методами і засобами, за допомогою яких вони самі зможуть визначати, які ситуації впливають на стан, поведінку і розвиток їхніх дітей. Це одна із складових педагогічних можливостей музею, яка сприяє подоланню відстані між поколіннями, введенню батьків у світ дитини.

Залучення батьків до участі в музейно-педагогічних програмах можливо різними способами, а саме:

у бесідах їм роз’яснюють, як вчити дітей розумінню інших культур, розповідають про роль музею в даному питанні;

---

<sup>1</sup> Протягом 1960 – 1980-х рр. Фонд надав матеріальну і наукову підтримку 200 експериментальним програмам з проблем дошкільної освіти, розроблених різними закладами, у 32 країнах 5 континентів.

проводяться заходи, під час яких батьки і діти разом займаються певною діяльністю - роблять іграшки, розігрують лялькові вистави, слухають музику і спів, беруть участь в колективних іграх, читають казки, написані батьками;

надається можливість бути присутніми на деяких уроках в музеї для того, щоб потім продовжити бесіду про побачене в музеї вдома.

Для вчителів, студентів педагогічних навчальних закладів і працівників інших музеїв і всіх, кого цікавить використання музею у педагогічних цілях, можливо проведення циклу занять під назвою "Музей як засіб навчання дітей дошкільного віку". Цей цикл включає проведення теоретичних і практичних занять, а також колоквиумів, в ході яких учасники можуть ставити питання і висловлювати свої міркування. В музеї також проводиться стажування студентів педагогічних училищ, мета якого – навчити їх працювати в експозиційних залах з дітьми дошкільного віку.

Аналіз і оцінка ефективності музейно-педагогічних програм Музеону в цілому показали, що вони в значній мірі сприяють розширенню культурного світогляду дітей і соціальній інтеграції.

Приємно, що в у вітчизняній практиці, хоча ще поодинокі, але з'являються спроби розробки і запровадження музейно-педагогічних програм для дітей дошкільного віку і молодших школярів. Так, Рівненський обласний краєзнавчий музей з 1992 р. розробив і протягом десяти років втілює у своїй практичній діяльності комплексну програму для дітей молодшого віку. Ця програма включає декілька етапів і починається з обслуговування дітей 4 – 6 років ("Любій малечі про музейні речі"). Організатори виходили перш за все з психологічних особливостей даного вікового періоду (підвищена емоційність, рухливість, нестійкість уваги, предметне мислення тощо). Хоча і визначається одна традиційна музейно-педагогічна форма – екскурсія, – однак різноманітність впливу забезпечується використанням додаткових форм у комплексі з самою екскурсією: екскурсія-подорож, екскурсія-казка, екскурсія-вистава, історичні екскурсії-ігри тощо. [6]

Ще один, цікавий наробок вітчизняної музейної практики – це запропонована Дніпропетровським історичним музеєм багатопрофільна програма, орієнтована на зустріч з музеєм протягом 11 років навчання в школі. Зміст програми розкривається через 44 музейні заняття, що, в свою чергу, дає можливість враховувати у програмі найрізноманітніші аспекти історії, етнографії, літератури, мистецтва (цим і визначається різнопрофільність). Для наукового аналізу результативності музейно-педагогічних програм на базі ряду класів шкіл проводяться психолого-соціологічні дослідження, які дозволяють корегувати програму, вдосконалювати її. [3] Поширення подібного досвіду розробки і впровадження довготривалих музейно-педагогічних програм, на нашу думку, досить ефективно може вплинути на поліпшення роботи музеїв з відвідувачами і сприяти формуванню у них постійного інтересу до історико-культурної спадщини і до музею, як зберігача цієї спадщини.

Коли мета музейно-педагогічної діяльності пов'язується з адаптацією особистості до навколишнього середовища дітей з різними соціальними і фізичними аномаліями, то музей стає своєрідним інструментом соціалізації дитини, забезпечуючи її входження у музейне середовища, а через нього – у суспільство. З цією метою розробляються спеціальні адаптаційно-корегуючі програми. Так, з цією метою в Міжнародному музейному центрі – музеї-садибі Л.М.Голстого "Ясная Поляна" (Росія) у 1998 році була розроблена і запроваджена музейно-педагогічна програма "Світ музею".<sup>2</sup> Це був перший для Росії досвід практичної реалізації наукового і системного осмислення проблеми взаємодії музеї і дитячого будинку.

Погляд на музей, як на місце повернення у суспільство дезадаптованих людей, пояснює той факт, що зарубіжні музеї займаються розробкою спеціальних музейно-

---

<sup>2</sup> <http://home.tula.net/tgpu/Bschool/Programs/programs7.htm>

педагогічних програм для людей з обмеженими можливостями. Як дієвий психотерапевтичний метод, арт-терапія активно розвивається і використовується музеями США, Великобританії, Франції та іншими країнами протягом останніх 30 років. У вітчизняній музейно-педагогічній практиці інформація про використання арт-терапії відсутня.

Отже, розробка музейно-педагогічних програм для інвалідів може сприяти організації різнобічного і доступного для цих відвідувачів дозвілля та створити умови для творчості і спілкування. На жаль, ми не можемо навести подібні приклади з вітчизняного досвіду.

Методична розробка музейно-педагогічних програм без урахування організаційних засад музейно-педагогічної діяльності значно спрощує розуміння питання. У зв'язку з цим постає необхідність звернення до технологічних аспектів розробки програм, тобто питань технології.

Отже, хоча в музейно-педагогічних програмах можуть переважати освітній, виховний, рекреаційний або корекційний компоненти, всі вони носять поліфункціональний характер, вирішують одночасно декілька соціальних, соціокультурних завдань, комплексно застосовують форми і методи. У даній статті розглянуто далеко не весь перелік соціально-культурних аспектів музейно-педагогічних програм. Це питання заслуговує постійної уваги, адже розвиток суспільства ставить нові завдання перед соціально-культурними інститутами, до яких відноситься і музей.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Босх Ж.В. Музеон. Новые перспективы // *Museum.* – 1993. – № 175. – С. 29 – 33.
2. Жарков А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности: Учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств. – М., 1998. – 248 с.
3. Гайда Л.А., Капустина Н.И. Психолого-социологические исследования эффективности музейных программ и занятий для школьников / *Музей і майбутнє (Доповіді та повідом. наук. конф. до Міжнародного дня музеїв, травень 1997 р.)* / В.М.Бекетова (упоряд.). – Дніпропетровськ: Поліграфіст. – 1998. – С.28 – 36.
4. Ломунова А.К. Музей и семья // *Музееведение. Вопросы теории и методики: Сб. науч. тр. НИИ культуры.* – М., 1987. – С.138 – 148.
5. Скривен С.Г. США: становление науки // *Museum.* – 1993. – № 4 (178). – С. 6 – 12.
6. Юрчук О.П. Нетрадиційні форми роботи з дітьми молодшого віку // *Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи: Зб. тез доп. та повідомлень Міжнар. наук. конф., присвяченої 150-літтю від дня заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького* / В.М. Бекетова (упоряд.). – Дніпропетровськ: Вересень. – 1999. – С. 155 – 158.

Єрмакова О.А.

#### ДО ВЗАЄМОДІЇ ТЕХНІЧНОГО ТА КУЛЬТУРНОГО МИСЛЕННЯ

Вплив сучасних культурологічних процесів “інформатизованого” суспільства резонансно відбивається на найрізноманітніших сферах людської діяльності. Технократичні тенденції мислення та технічні поняття значною мірою визначають порядок життя та самоусвідомлення сучасного суспільства. Треба зазначити, що таке суспільство дедалі більше схиляється до абсолютизації техніки, як вирішального фактору суспільного та культурного розвитку. Проте треба відмітити, що техніка є все ж таки феноменом не лише матеріального, але одночасно і духовного світу. Вона ні в якому разі не є позакультурним і

водночас культурним дійовим фактором культурного розвитку, техніка є полем діяльності людського духу: вона твориться не як природа “з себе”. Знання, які інтенсифікують процеси технічного розвитку, не лише зумовлені навколишнім світом, але й віднайдені, створені, вигадані людським розумом. За висловленням Арістотеля, техніка пов’язана з розумом та істинним знанням, що породжує спосіб дії, за яким у навколишньому світі створюється те, що ніколи б не виникло без людської діяльності – на протигагу процесам зростання як породженню у природі, - і що, на протигагу практиці і самораціональній діяльності має свій сенс також поза цією діяльністю.

У зв’язку з цим треба відзначити, що техніка не є необхідною, вона створюється за допомогою людини і залежить від істинного знання. Наміри, які людина намагається здійснити засобами техніки, визначають як постановку, так і розв’язок технічних проблем. Цілі, що ставить людина, виникають не просто “від природи”, якою вона є, чи внаслідок звичайних переживань. Вони значною мірою визначаються уявленнями людини про життя, турботою про нього, про культуру. Адже саме культура розв’язує питання щодо вибору мети, для досягнення якої винаходиться та розвивається техніка.

Знання та техніка визначаються культурою знання та техніки, які, в свою чергу, визначають також питання та їх стиль при розкритті дійсності за допомогою техніки. Суспільство може виявляти турботу про різні види техніки та культивувати їх. Вид техніки культурно зумовлений, інакше кажучи, відкриття, обґрунтування та передача технічних знань з покоління у покоління має культурні передумови. У технічному та культурному розвитку суспільства техніка і культура нерозривно пов’язані між собою – як на практиці, так і в царині технічних та культурних знань.

Проте, все ж таки існує різниця між технічним і культурним мисленням. Термін культура походить від латинського кореня *cultura* для характеристики об’єкта турботи: у розумінні *cultura animi* – “турбота душі” та ін. Із самого початку культура була пов’язана з агрокультурою, землеробством та тваринництвом. Таким чином, культура є турботою, доглядом за тим, що може існувати і без культури, наприклад, за рослинами та тваринами. У свою чергу техніка є витвором того, що взагалі не могло б існувати без людини. Техніка створює артефакти, культура довершує природне чи новостворене. Техніка сприяє появі того, що донедавна було прихованим, культура – це вияв турботи про те, що вже виникло.

Таким чином, ми простежуємо, що в розвитку технічного і культурного мислення домінують роль відіграють інтегруючі принципи системності. Розглядаючи взаємодіючі тенденції в процесах технічного та культурного мислення важливо звернути увагу ще на один аспект даної проблеми – освітнянський, який стосується поєднання наукових досліджень, вивчення наукових основ і методів пізнання та викладання, залучення студентів до спільної дослідницької діяльності. Ключові позиції в процесі інтеграції науки і практики належать викладачам, які результативно займаються науковими дослідженнями.

Так, на міжнародній конференції з освіти, організованій в рамках ЮНЕСКО у 1992 році в Женеві, освіта XXI століття була визначена як “цілісний феномен” із складовими: особистим розумом, соціальною відповідальністю, на балансі інтелектуальних, етичних, естетичних і фізіологічних компонентів індивіда.

В результаті проведеного дослідження можна зробити висновок, що принципи технічного і культурного мислення є складовими компонентами відкритої системи наукових знань в органічному поєднанні з сучасною освітою.

## ЗАБЫТЫЙ ТРИУМФ: ИНТЕГРАЦИЯ УКРАИНСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ В МИРОВУЮ КУЛЬТУРУ

Эволюция любого образования уникальна и весьма поучительна. Она демонстрирует, что нарушение основных принципов существования организма – коррелятивности, взаимообусловленности – неизбежно ведет к негативной эволюции, распаду. История знает немало примеров регрессирующей эволюции в различных сферах человеческой деятельности: падение империй, умирание школ... Зачастую, это происходит без видимых, на первый взгляд, причин. Отсутствуют катаклизмы, войны, эпидемии, иные серьезные внешние факторы. Мы рассмотрим реальную ситуацию, подтверждающую и иллюстрирующую справедливость сказанного на примере одного из направлений украинской культуры, примере эволюции столичной балетной труппы Украины.

В истории каждого театра есть события, оглушительный успех которых сразу поднимает их до уровня этапных. Как правило, они являются отображением глубинных процессов в жизни данного театрального организма. Воспоминания о них хранят в памяти, как реликвию, очевидцы рассказывают о них своим детям и внукам, превращая быль в легенды. Так происходит, когда новое, накапливаемое исподволь вдруг ярко и взрывно заявляет о себе.

С полным правом к неординарным событиям такого рода можно отнести блистательные выступления балетной труппы Национальной оперы Украины в 1964 году во Франции, сыгравшие большую роль в истории украинского театра. Сорок лет назад на престижном международном форуме впервые была продемонстрирована украинская хореографическая школа, началась интеграция украинского балета в мировую культуру.

Париж, слывший во все времена балетным центром мира, на сцене театра «Шанз Элизе» принимал у себя участников Второго международного фестиваля танца: известные балетные труппы из Англии, США, Швеции, Франции, Канады... В финале фестиваля выступал никому не известный балетный коллектив из Киева, состав которого насчитывал 45 человек. Сложный и разноплановый репертуар состоял из нескольких программ и давал возможность в полной мере показать эстетику киевской труппы и ее творческий потенциал. Жюри оценило выступления украинских артистов по максимуму: «Золотая звезда» – высшая награда Второго международного фестиваля танца и звание «лучшего балетного коллектива». Президент Парижского Университета танца Серж Лифарь вручил солистам труппы Киевского балета Ираиде Лукашовой и Валерию Парсегову премии имени Анны Павловой и Вацлава Нижинского. Кроме наград фестиваля, феноменальный дуэт танцовщиков был удостоен «Гран при» города Парижа. Тонкий лиризм балерины Аллы Гавриленко был отмечен особым Призом парижской прессы. Выступления киевских артистов зрители сопровождали овациям.

После блистательных выступлений в Париже киевская балетная труппа выехала в триумфальное турне по Европе. График и ритм первых масштабных гастролей в истории украинского балета был весьма показательным. За время полуторамесячных выступлений было дано 32 концерта, о высокой оценке которых красноречиво свидетельствуют многочисленные рецензии на страницах зарубежной прессы того времени.

«Юманите»:

«Балет украинской оперы покинул Париж, увозя с собой львиную долю премий... Можно смело сказать, что на этом фестивале с редким единодушием вся французская пресса отметила исключительный талант и несравненное мастерство киевского кордебалета».

«Франс-суар»:



«Украинские артисты выступали в финале фестиваля... От некоторых предыдущих спектаклей парижане были далеко не в восторге. Но трудно себе представить лучший финал: надо было видеть, что творилось в театре на Елисейских полях во время выступлений киевлян!!!»

«Пари-пресс»:

«Золотую медаль по праву завоевал Киевский балет! Солидность его школы, легкость стиля, его однородность – все это бесспорно ему принадлежит. Речь идет о целом балетном коллективе, а не сборище танцоров, как мы это наблюдаем зачастую. Киевские звезды не только одни из лучших в СССР, но и в мире. После знаменитого Кировского балета Париж еще не видел такой прекрасной труппы. Техника исполнения киевских солистов намного превосходит возможности западных мастеров балета. Это надо обязательно видеть!»

«Паризьен либере»:

«Программа Киевской оперы – это фейерверк! В Париже не подозревали, что украинская труппа настолько богата истинными звездами. Все они демонстрировали чудеса виртуозности и необыкновенную грацию. Понятен вызванный этими выступлениями безграничный восторг...»

«Орор»:

«Ничто не может сравниться с адажио из «Эсмеральды» Ч.Пуни в исполнении Ираиды Лукашовой и Валерия Парсегова. Их выступление сопровождалось громом аплодисментов».

Обозреватель «Юманите диманш» оценил выступление киевских артистов, как одно из лучших, которые ему приходилось видеть в жизни...

Встречались, однако, и другие мнения, противоположные... Вездесущая «Фигаро» устами критика Клода Беньереса назвала Киевский балет «выдающейся провинциальной труппой», отмечая при этом, что «замечательные танцовщики стремятся проявить в первую очередь свое драматическое дарование и временами им слишком злоупотребляют». Подавляющее же большинство откликов были, бесспорно, восторженными.

Нельзя не вспомнить человека, который сыграл в этой истории решающую роль. Это Виктор Петрович Гонтарь (зять Н.С.Хрущева) – директор театра, умный, прогрессивно мыслящий руководитель. Во многом благодаря ему столичный оперный театр поднялся на небывалую высоту. Пользуясь своим авторитетом, он незадолго до этих событий показал киевский балет Юлию Алгарову – известному французскому импресарию, в недавнем прошлом премьеру Гранд-опера. Коллектив понравился и был приглашен на фестиваль.

Подготовку к ответственным гастролям взял на себя Роберт Клявин – талантливый балетмейстер и непревзойденный организатор. Началась каторжная работа. Выступать в Париже, который во все времена считался столицей всех искусств, было весьма престижно. Перед артистами была поставлена цель – доказать, что на Украине есть балет, по крайней мере, не хуже, чем в России... Очевидцы вспоминают о репетициях весьма красноречиво: «Мы все были вдохновлены этой великолепной идеей. Готовились к гастролям по-черному. Нас из театра практически не выпускали, но работали мы с бешеным энтузиазмом. Это было замечательное и неповторимое время».

Репертуар получился сложный и разноплановый, в нем, как того требовали организаторы форума, были представлены все жанры – классика, модерн, национальная хореография: «Симфонические танцы» С.Рахманинова, «Поручик Киж» С.Прокофьева, «Франческа да Римини» и «белый» акт «Лебединого озера» П.Чайковского, «Пахита» (гран па) и «Дон Кихот» (па-де-де) Л.Минкуса, а также три дивертисмента, состоявших из россыпи хореографических миниатюр, этюдов, па-де-де и отдельных вариаций. Национальная специфика была представлена колоритным

«Украинским Гран па» в постановке В. Вронского и, естественно, «Гопаком» – хореографическим шедевром Р.Клявина.

Выступления Киевского балета в Париже проходили в сопровождении оркестра Парижской консерватории под управлением народных артистов Украины Б.Чистякова и З. Кожарского и каждый вечер на «ура» завершались традиционным «Гопаком»... (Уже через неделю по улицам Парижа расхаживали модницы в красных сапожках «ala gorak»!)

Идея заявить о себе превалировала над всем другим. Полтора месяца счастливого сотрудничества – безупречные выступления, незабываемые встречи, атмосфера самоотдачи и взаимопонимания. Труппа представляла собой одну большую дружную семью. Казалось, будто танцует единый организм. Этот факт потряс публику, меньше всего ожидавшую от неизвестных танцовщиков из Киева подобного результата. Солисты – Ираида Лукашова, Алла Лагода, Валентина Калиновская, Валерий Парсегов, Геннадий Баукин – были превосходны, а кордебалету не было равных на фестивале по выучке, одухотворенности и слаженности. Пресса отмечала, что за идеально отточенной техникой ощущается душа! А ведь именно в этом – природа нашей школы. Не было индивидуальной подготовки, каждый работал вместе со всем коллективом. Не было «системы звезд» – казалось, что все равны. Важным фактором было то, что все солисты одновременно выступали и в кордебалете. Коллектив был интересен в первую очередь своей самобытностью, никому не подражал, никого не копировал, как это зачастую происходит сейчас.

В начале XX века благодаря Сергею Дягилеву и его легендарным «Русским сезонам» в Париже русский балет открыл себя миру, а себе – мир. С тех пор началось триумфальное шествие русского балета по планете.

Прошло сорок лет со времени блистательного триумфа украинского балета в Париже, ознаменовавшего его звездный час...

Триумфальный дебют отечественной хореографической культуры на лучшей европейской сцене в 1964 году стал для украинского балета одновременно звездным часом и точкой ветвления\* -появилась реальная возможность интегрироваться в мировую культуру и, говоря современным языком, превратиться в мощный бренд, подобно театрам с мировыми именами, такими, как – Большой, Кировский (Мариинский), Grand Opera, La Scala. По мировым социологическим исследованиям следует, что имя (марка, бренд) Большого театра является одним из самых высоко-узнаваемых (по крайней мере в сравнении с компаниями Microsoft и Coca Cola).

Прошло сорок лет со времени блистательного триумфа украинского балета в Париже, ознаменовавшего его звездный час....

Блистательный успех балета Национальной оперы Украины в условиях современной системы коммуникаций мог стать рычагом в формировании массового сознания не только в целях пропаганды отечественных культурных программ, но и в весьма далеких от искусства перспектив: национальной идеи, престижа страны. Однако, чуда не произошло.

Прошло сорок лет со времени блистательного триумфа украинского балета в Париже, ознаменовавшего его звездный час....

Не успев «взять высоту», театр ее сдал. В коллективе исчезла «легендарная» сплоченность. Смысл и цели были утеряны. «Больше такого подъема в театре никогда не было, морального единения и профессионализма высочайшей пробы не повторялось. Появились зависть, начались интриги, неразбериха», – с горечью делились многие люди, прямо или косвенно причастные к событиям тех лет. Видимо, коллективу и его руководителям после завоеванной в 1964 году высокой позиции не хватило целеполагающих мотивов и необходимой креативности.

Закончим эту поучительную историю выводами.

Театр – не музей застигнутих на віки воскових фігур, а цілісна соціальна система, довгоживуча і еволюціонуюча. Для стійкого успіху театр повинен корелювати свої цілі з поточною ситуацією в суспільстві. Головне тут не втратити «школу» і дати розвиток тренінгу, режисури, музиці, сценографії. Театр – не тільки колектив єдиномисльників, зв'язаних загальними художніми завданнями, єдиним стилем і напрямком – це ще і «матриця» - школа, вихідцем якої, де б вони не знаходилися, є її полпредами. Виникає подібне, однак, в разі стійкої школи, регенеруючої успішних учнів і послідовців, востребованих суспільством. Без цього школа і театр обречені. Іншими словами, цілепокладання конкретного театру тісно залежить від зовнішніх впливів і визначає його майбутнє стан.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ\***

1. Дубко В.А. О моделюванні динаміки соціальних систем /В зб.: Процесуальний і змістовий аспект освіти на рубежі ХХІ століття. Матеріали науково-практ. міжвуз. конференції, 1995 - Біробіджан: Из-во БГПИ, 1995. С.3-4
2. Зубарева Н.Д. Забутий триумф. /Всеукраїнські відомості, 21.01.1995, с.10-11
3. Зубарева Н.Д. Роберт Клявін: Ми відкрили себе світу, а собі світ./ Зеркало тижня 18.03.1995, с. 20
4. Зубарева Н.Д. Український балет сьогодні: розвивається чи існує? /Зеркало тижня, 21.06.1997, с. 15

Каташинська І.В.

### **АЛЬТЕРНАТИВНІ ПЕДАГОГІЧНІ СИСТЕМИ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА**

В загальній динаміці руху України в напрямі входження до світового економічного, інформаційного, соціально-політичного, культурно-освітнього простору реформування національної системи освіти відіграє велику роль у перебудовних процесах, що відбуваються сьогодні в країні, визначаючись масштабністю і радикальністю цих змін. Йдеться не просто про часткове вдосконалення тих чи інших напрямів освітньої практики, а про перехід освітньої системи на якісно новий рівень функціонування із зміною парадигмальних основ її розвитку. Як показує практика, реалізація цього процесу стихійним шляхом приводить лише до чисто механічного об'єднання інноваційних проєктів із традиційною освітньою практикою, що, з одного боку, знецінює і дискредитує корисні в цілому починання, а з іншого – приводить до стагнації в освітній сфері та поглиблення в ній деструктивних явищ. Між тим, від стану справ у національній системі освіти значною мірою залежить успіх соціальної модернізації і процесу державотворення в Україні, оскільки саме тут повинні сформуватися ціннісні орієнтири і мотиви діяльності людей, адекватні тим формам суспільного устрою і соціальної практики, що мають бути вибудовані у процесі реформ. У зв'язку з тим, що система освіти в інформаційному суспільстві перетворюється на визначальний фактор соціального розвитку, інституціональні і структурні зміни можуть статися лише внаслідок формування в Україні нової культури, нової моралі, нових світоглядних орієнтацій – нового культуротворчого потенціалу суспільства.

Протягом останніх років перед системою освіти постав цілий ряд соціальних та когнітивних проблем, обумовлених по'єднанням загальнотеоретичних напрямів дослідження з новаторськими педагогічними ідеями в освітній практиці. Їх розв'язання вимагає ґрунтовної розробки філософських основ сучасної парадигми освіти. Питанням

першочергового значення залишається проблема виявлення механізму її реалізації в процесі здійснення реформи. По суті йдеться про розробку концептуальних і ціннісних засад реформування культурно-освітньої сфери, що має супроводжуватись визначенням найбільш перспективних напрямів і форм реалізації основних її теоретичних положень в освітній практиці. В межах даного кола проблем продуктивним бачиться осмислення досвіду впровадження альтернативних педагогічних систем.

На всіх етапах розвитку людства суспільство формувало відповідний комплекс домінуючих ідей, систему цінностей, певну ідеологію, завдяки чому воно не лише усвідомлювало себе як таке, а й виробляло свої імперативи. Це обумовлено внутрішньою потребою розвитку: адже будь-яке суспільство прагне не лише відтворити себе, але й досягти певного рівня досконалості шляхом подолання наявних суперечностей. Такий комплекс ідей і цінностей, загальноприйнятих у даному суспільстві, є вихідним, нормативним для педагогіки, яка відбиває не лише принципи історично конкретного суспільства, але й його ідеальні уявлення про суспільний устрій. Саме цим визначається зміст освіти в кожній історичній період.

XIX-XX століття ознаменовані в педагогічній сфері тенденцією наближення освіти до потреб життя, гуманізації виховання. Досягнення науки і техніки, впровадження у виробництво новітніх технологій, зміни в соціально-політичному устрої, активізація культурного обміну ще з більшою гостротою поставили перед суспільством педагогічні проблеми, диктуючи необхідність розвитку дитини як особистості. Ця вимога визначила зміст діяльності педагогів-реформаторів, що декларували необхідність кардинальних змін у системі навчання і виховання.

Ідеї еволюціонізму, демократизму та „вільного виховання” здобули своє найпошлідовніше втілення в педагогічних поглядах американського філософа і педагога Джона Дьюї. Він вважав, що розвиток дитини відтворює шлях пізнання людиною навколишнього світу, і був переконаний, що навчання має здійснюватись переважно в формі трудової та ігрової діяльності, базуючись на індуктивному методі пізнання. Ця діяльність має включати конструювання макетів, схем, постановку дослідів, пошук відповіді на суперечливі питання, що передбачає рух від часткового до загального. Педагог повинен лише створювати умови для такої пошукової діяльності, а не навчати дитину за готовою програмою. Такий шлях, на думку Дьюї, є більш відповідним дитячій психіці і більш продуктивним, ніж традиційний. Ця альтернативна педагогічна система отримала назву інструментальної педагогіки.

Виховна ідея Дьюї полягала в необхідності формування у дитини громадянської активності, турботи про суспільне благо, прагнення до співпраці, готовності допомагати іншим людям, що відповідало поширенню демократичних суспільних ідеалів.

Іншою впливовою педагогічною системою в руслі демократизації і гуманізації освіти була так звана вальдорфська педагогіка, заснована німецьким філософом і педагогом Р. Штейнером. Розроблені школою навчальні програми відображають розвиток людства, поступовість в освоєнні ним навколишнього світу – від простого до складного, а також розвиток окремого індивіда. Програма охоплює основні галузі наукового знання, не поступаючись за змістом навчання традиційній педагогіці. Посилена увага приділяється в ній естетичному, фізичному вихованню і трудовому навчанню. Даний педагогічний підхід характеризується відсутністю жорстких методів впливу на дитину, з мінімумом тиску і примусу.

У Франції набула поширення дуже близька за духом до вальдорфської педагогіки педагогічна система С. Френе. Яскравим представником альтернативної освіти була італійський педагог Марія Монтессорі. Ці системи були спрямовані на формування пізнавальної активності дитини, її здатності до самостійного мислення, розв'язування проблемних ситуацій.

Вальфдорська педагогіка, система М.Монтессорі – найбільш знакові і популярні системи педагогічного новаторства ХХ-го століття, що і досі не втратили своєї актуальності. Існували також інші педагогічні концепції, що більшою чи меншою мірою відтворювали ідеї Джона Дьюї та його однодумців. Серед них добре відомими є „метод проєктів” та його різновид - „дальтон-план”, розроблені американськими педагогами. Відповідно до цих технологій, кожен учень працює за індивідуальною програмою – річним проєктом, який він розробляє під керівництвом педагогів та виносить на захист. Виховна цінність цих технологій полягала в індивідуалізації педагогічного підходу, більш уважному ставленні та довірі до дітей.

Альтернативні педагогічні ідеї виникають як реакція на нереалізовану потребу суспільства в самовідтворенні на певному рівні. При цьому їх оформлення в ту чи іншу освітньо-виховну систему відбувається лише в результаті усвідомлення суспільством необхідності створення для цього конкретних економічних, соціальних, інтелектуальних та інформаційних умов.

На пострадянському просторі з певним запізненням відбувається становлення інформаційного суспільства. Тенденції та явища, що були характерними для країн Західної Європи та США в 60-80 роки, перш за все альтернативна культура в таких її проявах, як музика, мистецтво, релігія, педагогіка, спостерігаються в колишніх республіках Радянського Союзу в останні десятиріччя ХХ-го століття. Саме цей період відзначається вибухом педагогічного новаторства, пов'язаного з демократизацією суспільно-політичного життя, трансформацією економічної системи і з розширенням інформаційної обізнаності (знайомство з новаторськими педагогічними системами та досвідом їх продуктивного запровадження). Провідні новаторські школи України та Росії, що склалися в цей період, умовно можна поділити на п'ять типів: школи, що втілюють ідеї „вільного виховання”; школи „розвиваючого навчання”; школи з професійним ухилом; школи для певної категорії дітей; школи, де навчання здійснюється за індивідуальними програмами.

Альтернативні педагогічні системи довели свою життєздатність і адаптивність у різних суспільних, економічних, етно-географічних та історичних умовах, забезпечуючи необхідну суспільну віддачу.

Копієвська О.Ф.

## **ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В УКРАЇНІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ**

Упродовж своєї історії український народ створив унікальні цінності духовної та матеріальної культури, які посіли належне місце в загальнолюдській культурній спадщині. Розвиваючись в умовах бездержавності, а часто - прямих переслідувань і тиску, українська культура і мова стали водночас головним чинником консолідації української нації.

Проголошення незалежності України усунуло ідеологічний диктат, створило передумови для розвитку української національної культури в усій повноті. Водночас затяжна економічна криза значно зменшила обсяги державної підтримки культури, призвела до занепаду значної частини культурної інфраструктури, успадкованої від минулого.

Для українського суспільства загалом, і для культурної сфери зокрема, минуле десятиріччя стало часом глибоких і неоднозначних трансформаційних процесів. У культурній сфері перехідні процеси окреслились, з одного боку, в розпаді радянської тоталітарної ідеологічної машини, наслідком чого стала загальна криза традиційної

для радянського суспільства системи цінностей і культурної практики, а також нерідко - занепад успадкованих від радянської доби культурних інституцій. З іншого ж боку, поволі формується нова, переважно недержавна культурна інфраструктура.

Загальна філософія суспільних реформ останнього десятиріччя висуває на перше місце реформи економічні: приватизацію, фінансово-бюджетну стабілізацію, а проблеми реформування культури, освіти, науки є на другому плані. Унаслідок цього законодавство, зокрема податкова система, не враховує особливостей культури, освіти, науки, не сприяє розвитку структур, не орієнтованих на одержання прибутку.

Проблема ускладнюється ще й тим, що через різні причини на ринку культурних товарів і послуг в Україні нерідко сильний вплив мають закордонні структури (російські - в поп-музиці, книговидаванні, американські - в кіно і на телебаченні), а також тіньовий бізнес (особливо аудіовізуальний).

Слід зазначити, що досі не подоланими лишаються наслідки політики русифікації, яка здійснювалася впродовж сотень років. Попри окремі безсумнівні успіхи (насамперед у сфері середньої освіти), українська мова ще не посідає у суспільному житті належного місця, не стала достатньою мірою чинником консолідації всіх громадян України.

Ключовою є проблема реформування законодавчої бази у сфері культури, оскільки інші шляхи (зміни в адміністративному механізмі, істотне збільшення бюджетного фінансування) є не дуже реальними, дієвими в сучасних умовах. Основною метою такої правової реформи має бути створення значно сприятливіших умов господарювання для закладів культурної сфери всіх форм власності, введення нових механізмів фінансової підтримки культури, а також системи розумного протекціонізму щодо національної культури.

Основними засадами державної культурної політики в Україні, визначеними Конституцією України (статті 10-12, 54), Основами законодавства України про культуру (1992 р.) та Концептуальними напрямами діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури (1997р.), є:

- забезпечення самоцінності та незалежності культури і мистецтва;
- гарантування культурних прав громадян та доступу до культурних цінностей;
- забезпечення свободи творчості, створення умов для активної участі громадян, особливо молоді, в художній творчості;
- захист інтелектуальної власності, авторських та суміжних прав;
- сприяння творенню єдиного загальнонаціонального культурного простору як одного з найважливіших консолідуючих чинників у справі розбудови української державності;
- визнання культури одним з основних чинників самобутності української нації та національних меншин, що проживають в Україні;
- забезпечення активного функціонування української мови в усіх сферах культурного життя держави;
- підтримка високопрофесійної мистецької творчості, яка забезпечує якісний рівень національної культури незалежно від політичної чи комерційної кон'юнктури;
- захист і збереження культурної спадщини як основи національної культури;
- забезпечення умов для творчого розвитку особистості, підвищення культурного рівня та естетичного виховання громадян, надання підтримки художньо-естетичній освіті дітей та юнацтва;
- сприяння культурному різноманіттю;
- утримання за рахунок коштів державного та місцевих бюджетів базової мережі організацій культури; найзначніших культурно-мистецьких закладів;
- забезпечення державної підтримки та сприятливого правового і господарського режиму для культурно-мистецьких організацій, об'єднань, окремих митців незалежно

від підпорядкування, виду культурної діяльності, організаційних форм та форм власності;

створення сприятливих умов для розвитку недержавних, неприбуткових організацій культури;

законодавча та фінансова підтримка форм культурної діяльності, пов'язаних з електронними та друкованими засобами масової інформації, споживанням аудіовізуальної та фонограмної продукції, комп'ютерними технологіями тощо;

створення правових та економічних стимулів для залучення до культурної сфери коштів від надання платних послуг, майна та коштів від благодійних внесків і пожертвувань, з інших джерел, не заборонених законодавством України;

підтримка вітчизняного виробника культурного продукту;

сприяння популяризації української культури за кордоном, заохочення експорту культурно-мистецької продукції;

створення в Україні умов для популяризації досягнень сучасної світової культури та культурно-історичної спадщини;

розвиток всебічного міжнародного культурного співробітництва, культурних зв'язків з українцями за кордоном;

підвищення рівня культурної присутності України в світі.

Виходячи з цих принципів, Уряд проводив реформування галузі культури, визначав пріоритети. Звичайно, можливості держави ефективно утримувати, а тим більше розвивати культурну інфраструктуру залишаються вкрай недостатніми.

Досвід останніх років свідчить, що без відповідного правового забезпечення, яке відповідало б новим соціально-політичним та економічним реаліям, неможливо зробити рішучі, в край потрібні кроки згідно з вимогами часу.

Нині, на жаль, ще не створена така система організації мережі закладів культури і мистецтв, такі нові принципи їх матеріально-економічного забезпечення, які органічно поєднували б бюджетне і позабюджетне фінансування, унормовували трудові взаємовідносини, належно сприяли кращому продукуванню мистецьких вартостей.

Слід зазначити, що протягом останніх років було прийнято ряд важливих законодавчих актів, які значною мірою визначили шляхи культурного розвитку України, зокрема Закони України "Про охорону культурної спадщини", "Про професійних творчих працівників та творчі спілки", "Про народні художні промисли", "Про бібліотеки і бібліотечну справу", "Про музеї та музейну справу", "Про кінематографію", "Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей".

Нагальним питанням залишається забезпечення належного соціального захисту творчих працівників. Згідно із законодавством передбачена додаткова соціальна підтримка для професійних творчих працівників та працівників культури.

Прийняття нового базового закону "Про культуру", над яким зараз працюють органи виконавчої влади, по новому окреслить сам об'єкт культурної політики – всю сферу культури: державну і недержавну, комерційну і неприбуткову, враховуючи специфіку кожного із секторів, передбачивши не лише бюджетне утримання базових культурних закладів, а й широкий спектр механізмів підтримки культурних організацій усіх видів та форм власності, надання конкурсних грантів, заохочення інвестицій у вітчизняну культуру тощо.

В результаті всієї цієї роботи нормативно-правова база культури поступово наблизатиметься до вимог законодавства Європейського Союзу.

## СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Соціокультурний розвиток кінця ХХ століття визначається появою складної і суперечливої тенденції, що здобула назву глобалізації. Породжена науковою і технічною могутністю людства, вона як результат створених інформаційних технологій і комп'ютерних мереж, телекомунікаційних і транспортних систем, ринкової взаємодії, небаченої досі інтенсивності руху капіталів, товарів, послуг і людських потоків у світовому масштабі перетворилась на домінуючу характеристику сучасного поступу людства.

Завершуючи тривалий процес раціоналізації, універсалізації, інтеграції економічного, політичного і соціально-культурного життя, глобалізація змінює старі концептуальні рамки і окреслює нові, ускладнюючи перебіг соціокультурних процесів, радикально прискорює зміни, що відбуваються у всіх без винятку сферах буття людини, породжуючи новий планетарний суспільний устрій. До глобалізації виявляється втягненим – хоча і з неоднаковою інтенсивністю – увесь світ, набуваючи при цьому принципово нових характеристик, що обумовлює потребу в розробці нової моделі світу і нової стратегії розвитку.

Проблема впливу глобалізації на соціокультурну сферу досліджується сучасною наукою в аспекті осмислення можливості набуття людством якісно нового соціального та культурного досвіду, становлення єдиного соціокультурного простору (чи "глобальної культури"). Інакше кажучи, вчені намагаються зрозуміти, чи є цей останній єдиним соціокультурним утворенням, чи його слід сприймати як сукупність безлічі наднаціональних, національних, етнічних, релігійних, соціально-групових та індивідуальних ідентичностей, взаємодія яких породжує новий соціальний досвід, сповнений конфліктів і супроводжуваний боротьбою за сфери впливу.

Об'єктивність характеру глобалізаційних процесів поєднується з їх глибокою суперечливістю. Так, оцінюючи вплив новітніх інформаційно-комунікативних технологій на соціокультурну сферу, дослідники відмічають, що ці останні, відкриваючи широкі перспективи, породжують численні нові, ще недостатньо усвідомлені, проблеми, які вимагають осмислення, адекватної діагностики і пошуку шляхів їх оптимального розв'язання. Негативні тенденції глобалізації в галузі культури і освіти полягають у мовній, економічній, ідеологічній, політичній уніфікації на основі певної базової моделі і обумовлюють необхідність централізованого управління, що згодом може призвести до культурної деградації.

Глобалізаційна антиномічність сучасного світу знаходить свій вираз у конфлікті між різноспрямованими культурними тенденціями: з одного боку – культурна універсалізація, з іншого – інтенсивний розвиток національних культур. У цих умовах єдиною можливою альтернативою, здатною забезпечити виживання людства і його подальший розвиток, є визнання вищою цінністю культурної різноманітності в межах плюралістичної картини світу.

Глобалізація як породження західної цивілізації сприймається в європейських країнах як загроза їх культурній і національній ідентичності. Це створює умови для розвитку національного і релігійного фундаменталізму, ксенофобії, соціальних і етнічних конфліктів.

Глобалізація в культурній сфері супроводжується відходом від національної культури, розмиванням моральних канонів і ціннісних установок і викликає неоднозначну реакцію громадськості. Саме тому глобалізація пов'язується у свідомості людей з реальною небезпекою втрати культурної різноманітності, національної і культурної ідентичності та самоідентичності.



У зв'язку з цими процесами спостерігається дезорієнтація індивіда відносно соціокультурних норм, цінностей і зразків та поступово назріває неприйняття особистістю уніфікованих способів і форм буття.

Динамізм, нестабільність і невизначеність глобалізованого світу більшість дослідників визнає факторами, що впливають на ідентичність. Саме тому, остання перебуває в центрі мінливої соціокультурної реальності, а її підтримання потребує постійної самоідентифікації, що, в свою чергу, вимагає посилення первинної ідентичності, тобто тих стійких елементів, культурних моделей, які визначаються як традиціоналістські. Це справджується за умови, що культурні, релігійні, історичні цінності, національні особливості і традиції зберігають актуальність як для світу в цілому, так і для кожної окремої людини.

Первинна ідентичність набуває якісно інших параметрів. Відбувається переосмислення і адаптація до нової реальності традиційних установок. Символи соціокультурної ідентичності або формуються за межами класичної культурної спадщини, або виникають шляхом трансформації культурних образів у продукт масового споживання, що призводить до виникнення гібридних культурних форм.

В 1993 році президент США Б. Клінтон сформулював новий принцип американської політики стосовно етнічних меншин: мультикультуралізм як сприяння етнічній самореалізації і виходу на національну арену етнічно згуртованих груп населення. Це викликало занепокоєння, зокрема таких учених, як історик А. Шлесінджер-молодший і політолог С. Хантінгтон, з огляду на те, що мультикультурна фрагментація в її проекції на сприйняття представниками різних поколінь може призвести до втрати американської національної ідентичності і серйозно підірвати національну волю.

Прихильниками нової ідеї мультикультуральності глобальної цивілізації вона сприймається як різноманітність культур окремих країн, що склалася в процесі їх природно-історичного розвитку, підтримувана як основа самоідентифікації на рівні державної культурної політики. На їхню думку, ці процеси відбуваються в руслі соціокультурних змін поруч із асиміляцією інокультурних цінностей і життєвих стилів.

Європейські регіони переживають своєрідне фольклорне відродження, яке є виявом культурного локалізму як тенденції, опозиційної глобалізації. Адже, з одного боку, глобалізація посилює культурну гомогенність, що виявляється у збільшенні числа універсальних явищ – таких, як освіта, наука, спорт, туризм, мода. З іншого – нерівномірність перебігу глобалізаційних процесів породжує в суспільстві захисну реакцію в формі підтримки локальних культур. Відбувається своєрідне поєднання процесів глобалізації і локалізації в розвитку людства, зближення глобального з локальним. Для означення такої ситуації англійський учений Р. Робертсон вводить нове поняття – глокалізація. Такий теоретичний конструкт покликаний відобразити і пояснити складний процес переплетення глобальних тенденцій суспільного розвитку з локальними культурними особливостями. Глобалізація в даному контексті може сприйматися відносно локального як щось зовнішнє, таке, що його пригнічує. При такому підході глобалізація розглядається як фактор, що спричиняє зіткнення локальних культур, або зіткнення локальностей – *chesh of localities*. І в той же час, локальне і глобальне розглядаються як внутрішньо взаємопов'язані протилежності, що ніяким чином не виключають одна одну.

Окрім зазначених змін у культурі під натиском глобалізації у процесі соціокультурної динаміки на сучасному етапі як руху від моностилістичної культури до полістилістичної, основною ознакою культури стає її ателеологічність - відсутність чіткої цілеспрямованості під час виникнення і розвитку нових культурних зразків і стилів.

## СУЧАСНИЙ ДИРЕКТОР МУЗЕЮ

На сучасному етапі, коли музейні установи стають не просто закладами для розміщення пам'яток матеріальної та духовної культури, а центрами освіти, дозвілля та туризму, постає актуальне питання підготовки музейних працівників нової формації, виникає необхідність дослідження і аналізу процесу становлення професії директора музею, формування нового типу керівника, процесу набуття фахової освіти.

Історично склалося так, що керівники музеїв починали свій кар'єрний зріст з посади хранителя. Кандидат на посаду директора музейної установи повинен був бути добрим мистецтвознавцем, адміністратором і вихователем. Але у 90-х роках ХХ ст., із зміною функцій і обов'язків музеїв, авторитарні методи керівництва замінила інша культура управління. Музеї входять у майбутнє з керівником нового типу, здатним повести за собою інших і працювати в організації мережевого типу – ієрархічні командні структури залишилися в минулому.

Ненсі Хашн, незалежний канадський музеолог, спеціаліст в галузі музейного планування і менеджменту, голова Міжнародного комітету ІКОМ з менеджменту, вважає, що додатковою причиною для змін у кадровій політиці музеїв стала «економічна лібералізація»<sup>3</sup>. Цей термін використовується для позначення поступового переносу урядом країн відповідальності за фінансування музеїв з державних джерел на приватний сектор. Це стало причиною значних змін в ролі і відповідальності музейного директора, якому належить пройти шлях від людини, головною турботою якої є масштаб колекцій і досліджень, до людини, що повинна витратити безліч часу на отримання з приватних джерел коштів, необхідних для безперебійного функціонування музеїв і залучення спонсорів, здатних забезпечити діяльність установи.

Тривалий час класичне просування по службовій сходах зводилось до того, щоб поступово займати вищі хранительські посади і при наявності певної зацікавленості, можливо, стати директором. Сьогодні музеї беруть за зразок типову для виконавчих видів мистецтва модель з подвійним управлінням – генерального директора/ менеджера і художнього керівника. І як наслідок – швидко зростає потреба в спеціальних знаннях і досвіді в галузі менеджменту.

Керівник приватної практики в Сідней (Австралія), що спеціалізується на особистому і організаційному розвитку, Ширін Сачі має 20-річний досвід в галузі розробки програм підвищення кваліфікації керівного персоналу для організацій в державному і приватному секторах. З 1991 року вона активно співпрацює із закладами культури, досліджуючи на міжнародному рівні роль директора в керівництві музеями. Проаналізувавши досвід роботи керівників музейних установ Австралії, Сполучених Штатів, Канади та Англії, Ширін Сачі дійшла висновку, що в його обов'язки входять чотири основні функції: репрезентувати музей, захищати інтереси своїх співробітників, діяти з позиції підприємця в питаннях збирання коштів і керувати радою опікунів.<sup>4</sup>

Для вдалої репрезентації своєї музейної установи директор повинен мати здорову психіку, бути зовнішньо привабливим, що особливо необхідно при великій кількості контактів у сфері культури. Виконуючи ряд соціально-психологічних функцій що до персоналу, він зобов'язаний не тільки забезпечувати досягнення намічених цілей, перевіряти результати роботи, але і поліпшити умови праці, сприяти реалізації талантів і здібностей співробітників, подальшому підвищенню їх кваліфікаційного рівня. Перед директором музею стоїть важливе завдання правильного вибору цілей, перспектив,

<sup>3</sup> Ненсі Хашн. Управление переменами, или руководство в беспокойные времена // Museum. – 1999. - № 202. – с.46.

<sup>4</sup> Ширин Сачи. Готовить директоров музеев нового тысячелетия // Museum. –2000. - №4. – с.59.

<sup>4</sup> Мескон М.Х. Основы менеджмента.-М.: Дело, 1996.-с.464.

шляхів і методів роботи. В якості компетентного спеціаліста керівник музейної установи координує індивідуальні дії з виконання завдань; представляє колектив у вищих інстанціях і суспільстві, а також вищі інстанції і соціальне середовище у своєму колективі, адже дії керівника впливають на формування і розвиток особистості його підлеглих, а його вміння вирішувати конфлікти допомагає їм виходити із стресових ситуацій. Недарма підлеглі так високо цінують у керівника почуття гумору, здатність розряджати важку ситуацію посмішкою, жартом.

Для повноцінної реалізації вищезгаданих функцій і виконання своїх обов'язків директор музейної установи повинен мати такі риси, як лідерство, підприємливість, володіння маркетингом, менеджментом і діловою хваткою. На розвиток кар'єри керівника музею впливають три фактори: зовнішні програми освіти і розвитку, професійна підготовка і наставники. Програми підготовки дозволяють навчити працівників виконувати свої службові обов'язки, а програми підвищення кваліфікації відкривають для персоналу нові можливості. І ті, й інші можуть здійснюватися всередині музею або за рахунок фінансування (часткового або повного) навчання співробітників в інших закладах. Це можуть бути програми навчання музейній справі (від вступного курсу до аспірантського рівня) або різноманітні курси з широкого спектру професійних завдань, технічних або управлінських навичок, корисних будь-якому співробітнику музею незалежно від посади, яку він обіймає. У 1987 році Комісія музеїв і художніх галерей, що виступає консультативним органом уряду Великобританії, детально розглянула стан підготовки музейних працівників. У доповіді пропонуються суттєві зміни у підготовці усіх категорій персоналу музеїв, передбачається розширення підтримки іноземних студентів, які хотіли б навчатися музейній справі у Великобританії. Завдяки доповіді уряд країни виділив субсидію на заснування нової національної організації для підготовки музейних працівників.<sup>5</sup>

Керівництву музеїв і раніше було корисно мати певну стратегію підготовки і підвищення класифікації персоналу, але в XXI столітті, коли музеї зіткнулися з вимогами постійних змін в діапазоні від філософських основ музейної справи через технології до суспільних вимог і потреб ринку, така стратегія стала вкрай необхідною. Успіху в XXI столітті може досягти лише той музей, який зуміє стати активним освітнім середовищем для своїх співробітників і для відвідувачів. Ця стратегія повинна визначати загальну політику музею в розвитку його кадрового потенціалу і враховувати індивідуальні професійно-освітні особливості. Одну із основних ролей в підготовці керівників музеїв відіграє навчання за межами своєї установи. В Інституті музейного менеджменту (ММІ) розроблена програма навчання, яка передбачає заняття протягом чотирьох тижнів щорічно. Програма фінансується Фондом Гетті, за сприяння Американської федерації мистецтв в Нью-Йорку.<sup>6</sup>

Дуже важливу роль у підготовці музейних директорів відіграє наставництво. Воно має сильний формотворчий вплив на основі відносин, що сприяють підвищенню інформованості засобом спільних роздумів і співробітництва, виховує особистість і професійні якості керівника.

Своєю діяльністю директор покликаний реалізовувати стратегічну ціль музею, здійснюючи керівництво музею в конфліктних ситуаціях, відстоюючи національну позицію у міжнародній мережі закладів культури, представляючи музей у більш широкому соціально-економічному контексті і визначаючи загальний напрямок для досягнення комерційних цілей і завдань. Керівництво ресурсами включає контроль над усіма витратами, як інвестиціями, так і прибутковими витратами, з метою забезпечення розробки відповідної структури бюджету і фінансового регламенту для музею в цілому.

---

<sup>5</sup> Музееведение. Музеи мира

<sup>6</sup> Ширин Сачи. Готовить директоров музеев нового тысячелетия // Museum. –2000. - №4. – с.61.

## **ВПЛИВ ПРОСВІТНИЦЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ XVIII СТ. НА РОЗВИТОК ХОРОВОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ В УКРАЇНІ**

Велика доба, як називають українські історики XVIII ст., характеризувалася зміцненням просвітницьких тенденцій в суспільному житті нашої держави ( відкриття перших світських навчальних закладів: шкіл, гімназій, пансіонів, університетів). На противагу вузькій професіоналізації, якій надавалася перевага на початку століття, великого значення набувають загальноосвітні і виховні елементи. В процесі тісних культурних взаємозв'язків українського і російського народів йшла боротьба за демократизацію освіти, за визнання вирішальної ролі виховання у формуванні людини, намагання удосконалити процес засвоєння знань. У філософських роздумах тогочасних просвітителів помітно виділяються педагогічні концепції щодо організації, принципів і методів навчання, основних факторів формування і складових елементів виховання особистості.

Прогресивні громадські діячі розвивали традиції вітчизняної педагогіки. Характеризуючи процес пізнання навколишньої дійсності, перевагу надавали інтелектуальній діяльності особистості, наголошуючи на чуттєвому досвіді людини /І.Гізель/, на можливості пізнання і вивчення дійсності в процесі використання експериментів /І.Галятовський/. Акцентували на необхідності зв'язку процесу навчання з життям, тобто умінні застосовувати здобуті знання на практиці /І.Кроковський/, рекомендували закріплювати теоретичні відомості численними практичними вправами, самостійними пошуками прикладів. Вимисел і наслідування розглядалися як засоби пізнання /Ф.Прокопович/.

Виступаючи проти прихильників консервативних методів навчання, вони пропагували принципи наочності, доступності, свідомості, систематичності. Значне місце було відведено пошуку практичної доцільності і дієвості філософських вчень /С.Яворський/.

Нова плеяда вчених сповідувала думку про вирішальне значення освіти і виховання не тільки у розвитку особистості, а й у загально - суспільному розвитку (економічному, культурному, політичному). Палким прихильником виховання на основі вітчизняного досвіду, відповідно до потреб суспільства, був Г.Сковорода. Високо цінуючи культуру і традиції свого народу, народну педагогіку, він радив застосовувати її принципи і методи у виховній роботі. Стоячи на гуманістичних позиціях, Г.Сковорода пропагував ідеї формування мислячої, чуйної, освіченої людини зі світлим розумом і гарячим серцем, яка б усі свої сили віддавала на благо народу.

Подібні ідеї мали значне поширення в популярних педагогічних працях А.Прокоповича - Антонського: «Про виховання» та «Читання для серця і розуму». Великого значення автор надавав освіті і вихованню молоді, від чого залежить доля народів. Рішуче виступаючи проти зневажливого ставлення до української мови і культури, Г.Сковорода і А.Прокопович - Антонський проголошували ідею навчання дітей рідною мовою.

Шкільна справа на Україні розвивалася, як одна із складових загальнодержавної системи і відповідно до змін, які відбувалися в соціально-економічному та політичному житті країни під впливом загальнодержавних реформ, які проводив як у Росії, так і на Україні уряд Катерини II. У 1786 р. було затверджено «Статут народним училищам у Російській імперії». За цим статутом запроваджувалося два типи навчальних закладів: головні й малі народні училища. Прийняття статуту мало певний вплив на освіту України: було відкрито 18 головних і малих народних училищ.

Поряд з національними просвітницькими ідеями в кінці XVII і особливо у XVIII ст. на Україні активно поширювалися ідеї прогресивних західноєвропейських мислителів. Тісні творчі взаємозв'язки розвивалися в галузях науки і культури, в сфері виховання. Особливо великий вплив на формування теорії і практики педагогіки мав видатний слов'янський просвітитель Я.А.Коменський, твори якого широко використовувались в навчальних закладах України. Його педагогічні принципи, що викладені у «Великій дидактиці», були співзвучні з теоретичними концепціями і практичними рекомендаціями передових українських педагогів.

Реформа 1786 р. порушила питання про підготовку вчителів. Ще в 1782 р. було організовано в Петербурзі головне училище, на базі якого пізніше відкрили вчительську семінарію. В організації роботи з підготовки вчителів проводилася активна діяльність, яка певною мірою була спрямована на утвердження гуманістичних і демократичних принципів у навчально-виховній роботі.

Прогресивну роль у розвитку середньої освіти на Україні, у підготовці педагогічних кадрів відіграли колегії, відкриті у Чернігові, Переяславі, Харкові. Навчання у цих закладах було організоване за зразком Києво - братської колегії, навчальні програми яких передбачали підготовку службовців державних установ, учителів початкових шкіл та музикантів. Згодом зміст навчання у колегіях почав набувати релігійного характеру, і вони були реорганізовані у духовні семінарії.

Справжнім культурно-освітнім центром Слобідської України була в 1726р. Харківська колегія, заснована в 1721р. у Белгороді як слов'яно-латинська школа вихованцем Київської академії Єпіфанієм Тихорським. На перших етапах навчальний процес у колегії здійснювався за зразком Київської. У II пол. XVIII ст. план було перероблено за зразком Московського університету та Петербурзької академії. Багато уваги приділялося музичному вихованню учнів. З 1773р. тут створено музичні класи вокальної та інструментальної музики.

«Духовний регламент» (1720 р.), розроблений архієпископом Феофаном Прокоповичом за наказом Петра I, закріпив орієнтацію на розвиток естетичних здібностей вихованців духовних академій і семінарій через вивчення церковного і світського співу. Підсилення світських тенденцій сприяло збільшенню хорових колективів і розширенню сфери їх діяльності. При хорах було відновлено традицію виховання півчих - хлопчиків, за якими закріплювалися дорослі співаки. У Придворній співацькій капелі в Москві, окрім гри на різних інструментах діти засвоювали програму загальноосвітніх предметів, включаючи також іноземні мови. Нагальна потреба в музикантах і півчих для полкових оркестрів і полкових церков викликала необхідність організації музичних шкіл, а також спеціальної дитячої співацької школи в містечку Глухові Чернігівської губернії, потім в Переяславі (згодом вона була переведена до Києва). Готувала ця школа співаків, регентів, скрипалів, бандуристів і музикантів для оркестрів. Вихованці школи були організаторами хорових капел, придворних оркестрів, артистами у графа Шереметьєва, Строганових, Воронцових та ін.

У 1786 р. у Києві було відкрито ще одну музичну школу, яка проіснувала до 1852р. Школа готувала професійних співаків, музикантів для придворних музичних оркестрів, бандуристів, гусярів. Подібні засоби сприяли вирішенню проблеми підготовки професійних кадрів музикантів і співаків.

Характеризуючи стан освіти і виховання на Україні у XVIII ст., слід зазначити, що панівна верхівка – українське дворянство і козацька старшина, інші заможні верстви населення – широко використовували домашню форму навчання і виховання своїх дітей. З цією метою запрошували вихованців Київської академії, а також учителів-іноземців.

Педагогічною діяльністю на Україні займалися вчителі, що мали закінчену освіту, і студенти-бурсаки Київської академії і колегії - мандрівні дяки, які навчали дітей під час літніх канікул або ж діставали на це дозвіл у зв'язку з своєю бідністю, неможливістю

продовжувати навчання, а також священники і ченці, хоча спеціальної підготовки для навчання дітей останні не мали.

Великою подією було відкриття у 1775р. Московського університету і при ньому двох гімназій. Університет готував фахівців у різних галузях науки, державних діячів, а також учителів. В університеті і в гімназіях здобувала освіту й українська молодь, частина якої згодом присвячувала себе педагогічній діяльності.

Створення багатоголосих композицій і поширення партесного співу на всій Русі вимагало удосконалення національного співацького мистецтва і педагогічних принципів виховання висококваліфікованих майстрів співацької справи. Інтенсивний розвиток музичного мистецтва, засвоєння складних жанрів оперної, інструментальної, хорової музики впливали на формування композиторської школи, традицій музичного виконавства, а також національної педагогічної думки.

Друга половина XVIII ст. характеризується появою перших методичних робіт для навчання музики і співу. Традиції запрошення іноземних композиторів, вчителів музики і співу, а також використання в педагогічній практиці закордонних навчальних посібників впливали на розвиток педагогічних принципів виховання співаків. Основи вокального навчання італійських майстрів, що викладені в праці В.Манфредіні «Правила гармонічні і мелодичні для навчання всієї музики», стали базовими у подальшому становленні національної хорової школи. Книга викладена в чотирьох частинах, в котрій третя повністю присвячена основам співацького процесу. Відмічаючи позитивний момент в навчанні співу без супроводу, основний наголос автор робить на постановці голосу.

Розділяючи увесь курс навчання на три роки, він радить в перший рік займатися вирівнюванням інтонації шляхом співу інтервалів, спочатку легких, далі стрибкоподібних, збільшених і зменшених. Доцільними є рекомендації стосовно співу в середньому регістрі, як найбільш зручному для співака, оскільки інтонування у високому і низькому регістрах на початковій стадії навчання може зашкодити голосу. Пов'язуючи дихання співака з характером твору, автор пояснює, що повітря потрібно набирати непомітно, змінюючи його часто і відновлювати в кінці слова або в найбільш слабких частинах фрази, за умови збереження тривалості нот.

Другий рік навчання Манфредіні радить присвятити вирівнюванню голосу під час вокалізації і чіткій вимові тексту. Автор вказує на велике значення артикуляції, котра допомагає правильному формуванню звуку і чіткій дикції. Звертається увага на вільне положення корпусу і голови, на вміння правильно відкривати рот, від чого залежить ясність голосу і чистота вимови слів. Тому для початкового навчання рекомендується розпочинати спів *legato*, що допомагає відпрацьовувати рівне звучання голосу в процесі інтонування перехідних звуків від одного регістру до іншого.

Третій рік є завершальним етапом у навчанні співу. В цей період автор пропонує багато часу приділяти співу різножанрових і різноманітних творів, які дозволять розвивати вокальні здібності співака. Також рекомендує будувати навчання на емоційному, а головне усвідомленому сприйнятті музики, на виразному і розумному співі не по слуху, а по нотах.

Слід зазначити, що усі методичні принципи, а саме: відпрацювання чистоти інтонації, спів на спокійному нефорсованому звуці, початкове навчання на тривалих звуках, спів *legato*, увага до артикуляції і дикції і т. і. мали місце в роботі М.Ділецького, однак у Манфредіні вони знайшли більш глибокий і відносно детальний виклад. Хоча його методика побудована також дещо схематично, а відсутність у перші два роки навчання органічного зв'язку співу і тексту є гальмівним чинником розвитку співаків. І все-таки, незважаючи на окремі недоліки, майстри італійської школи внесли в національну хорову педагогіку свою методично вивірену послідовність у відпрацюванні вокальних навичок, теоретично і практично обґрунтувавши вокальні прийоми, які рекомендували застосовувати в процесі навчання. Їхні педагогічні

принципи, які викладені в певній послідовності, сприяли розширенню музичного кругозору викладачів і співаків, а також вказували на позитивні і негативні моменти в національній хоровій освіті.

Одним із яскравих послідовників великих українських майстрів співацької справи був талановитий музикант, композитор, співак і хормейстер Д.С.Бортнянський, з ім'ям котрого пов'язаний розквіт культового співу на Русі. Продовжуючи педагогічні починання співвітчизників в галузі підготовки співаків, регентів, вчителів співу, він започаткував нові форми і методи для поліпшення системи професійного навчання.

В хоровому класі співаки кожного дня проводили близько трьох годин. Під час репетицій хор ділився не за партіями, а на чотири невеликі склади, що дозволяло кожному учасникові цілісно сприймати твір. Керівникові ж, працюючи з невеликим ансамблем, було набагато легше виховувати вокальні навички, розвивати музичний слух, інтонаційне відчуття, досягати чистоти строю і злитості хорового звучання. Займалися з цими групами досвідчені співаки капели, оскільки регентів зі сторони, як правило, не запрошували, зберігаючи старовинні традиції хорового виконавства. Малолітні півчці завжди знаходилися під контролем досвідчених співаків, які допомагали у відпрацюванні правильних вокальних навичок. Теорії і гармонії навчали тільки тих дітей, котрі виявляли композиторські здібності. Найбільш талановиті серед вихованців з часом залишалися працювати в церкві регентами або ж вели педагогічну діяльність. Професіоналізм співаків був настільки високий, що складні партитури вивчалися капелою за кілька годин, що свідчить про прекрасне володіння вокальною технікою і технікою читання з аркуша, котрих співаки набували на заняттях сольфеджіо. Можливо, і з музичним текстом партитур вони там знайомилися, оскільки на репетиціях вимоги Бортнянського були досить високі. Він періодично прослуховував увесь склад капели і особисто слідкував за ростом професійної майстерності кожного співака [2]. Подібну практику було введено з перших днів роботи в капелі, і продовжувалася ця перевірка здібностей і успіхів у всі наступні роки, що давало змогу значно поліпшити склад капели і створити високохудожній колектив.

Діяльність українських музикантів у XVIII ст., які працювали як на українських теренах, так і в Росії, була спрямована на зміцнення національних традицій в мистецтві хорового співу. Видатні педагоги займалися відродженням оригінального органного звучання, яке значною мірою було втрачено під впливом помпезного і пишного стилю італійських майстрів. З'являлося рівне, м'яке і благородне звучання, захоплювало і вражало глибоке осмислене інтонування, незвичайна чистота строю, чітка дикція, жива і водночас вивірена динаміка. Інтегруючи знання, методи, принципи, які поширювалися в педагогічній практиці, українські музиканти створювали нові, оригінальні методи удосконалення хорового співу, започатковуючи їх в педагогічну практику.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. В.Манфредіні. Правила гармоническия и мелодическия для обучения всей музыки. Спб., 1805.
2. Маценко П. Конспект історії української церковної музики. - Вінніпег, 1973. - 101с.
3. Никольская-Береговская К.Ф. Развитие школы хорового пения в России.- М., 1974. - с 17.
4. Очерки истории школы и педагогической мысли народов СССР. - М: Педагогика, 1991. - 344 с.
5. Розвиток народної освіти і педагогічної думки на Україні. - К.: Радянська школа, 1991. - 384 с.
6. Рудницький А. Українська музика. - Мюнхен, Дніпрова хвиля, 1963. - 406с.
7. Смоленский С. Памяти Д.С. Бортнянского. - Спб., 1901. - с.13.

## КОНФЛІКТ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА СУЧАСНОГО В ДИЗАЙНЕРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

В предметному просторі ХХ століття все помітніше виявилась нова мистецька дисципліна та художня професія – дизайн ([1],с.13).Втім, як будь яка творча діяльність, його суттєві джерела безперечно почались у давнині.

Мистецтво створення навколишніх предметів, забудов, подвір'я, господарські ужиткові вироби, прикраси чи іграшки завжди було органічно пов'язаним з культурою, яка панувала на географічному просторі. Милуючись витворами мистецької майстерності Трипільської, Черняхівської та інших культурно-історичних епох, ми надаємо їм містичного значення більше, ніж їх технологічності. Ми вважаємо, що постать людини, яка створювала будівельні, ужиткові предмети чи знаряддя праці, була майже містичною, хоча в конкретні часи фахова орієнтація людини могла бути визначена сімейною традицією чи обставинами. Така емоційна прив'язка до традицій часто заважає фахівцям визначити функції певного виробу. Наприклад, досі не відомі функціональної цінності деяких предметів з розкопів Трипілля, які за своєю просторовою формою, графічною лінією чи кольоровою гамою створюють ефект реалістичного емоційного переживання одномоментності часу проживання з творцем виробу та намагання зануритись в його світобачення. Феномен ірраціональності, що присутній при цьому, перекривається емоційно насиченим почуттям оцінки реалістичності предмета. Отже, ми вважаємо, що історичне предметне, починаючись із самої маленької речі до цілих міст, є тією матеріальною основою, на якій зростало духовне.

Дизайн, як формоутворення, безперечно, має витoki з попередніх художніх стилів, естетичних ідеалів та смакових переваг людей, об'єднаних спільною культурою – світоглядною, мовною, поведінковою. Але він уособлює і самовираження певної етнічної ідеї, і усвідомлення причетності до життя, і емоційне відношення до географічній території життєвого простору в теперішньому. Наскрізнi принципи національного домінують у сучасному дизайні Японія, Китаю та інших національно самовизначених країн. Їх особливість у узвичаєних формах та кольорі. В свою чергу національні традиції продовжують розвиток психічної спорідненості. В дизайнерському мистецтві країн, що не відходять від своєї національно-культурної традиції, експансія на ринки інших країн обмежена, а вдале просування дизайнерського товару йде за рахунок оригінальності та якості, які мають суто національно-функціональний характер. Наприклад, розвинутий національний дизайн Японії чи Китаю сьогодні знаходить ринки збуту тільки серед обмеженої кількості любителів.

Нині весь світ рухається у напрямку глобалізації естетичних форм технопромислових предметів. Для фахівців з Європи при використанні дизайнерських форм національне менш значиме. Найбільш архітектурні знахідки наприклад Антоніо Гауді, у своїй основі мають глибоке інтелектуальне, ніж національне коріння. Дизайнерські пошуки Олпорта чи Раушенбаха віднесені до так званого безпредметного мистецтва. В цьому випадку характерним є наявність агресивності реклами, маркетингові ініціативи. Серед таких сучасних витворів дизайнерського мистецтва, який поєднує в собі функцію маркетингу та дизайну, є міфодизайн. Діяльність з міфодизайну проводиться на основі специфіки естетичного способу усвідомлення цілісного осмислення та формування масової комунікації в парадигмі поля ([2], с. 270 ). Сьогодні ми вступили в світ, де загострення конфлікту духовного та функціонального відбувається в просторі життя людини навколо матеріальних речей. В сучасному мистецькому просторі України такий конфлікт тільки починає розгортатись. Наприклад, одна група національно орієнтованих архітекторів вказує, що національна



серцевина – площа Незалежності – має еkleктичний характер архітектури та ландшафтного середовища. З такої точки зору, національні символи підмінюються ідеєю глобального технополісу. Безперечно, така думка має право на існування. Свого часу великий український просвітител ь митрополит Іларіон в своїй праці “Українська культура” наводить подібну конфліктну ситуацію з пам’ятником Богдану Хмельницькому. “а то стояв би Богдан десь на Бессарабці серед рундуків і показував своєю історичною булавою на якийсь там шинок...” ([3]. ст. 232) Тоді проблема була вирішена на користь національного. А сьогодні проблема стоїть таким чином: чи слід додержуватись усталених культурних уявлень про естетичне, чи звернути свої погляди на невпинне просування нової естетичної філософії ?

З викладених вище міркувань, слушно зазначити, що конфлікт національного і наднаціонального може не тільки дезорганізувати усталені національні смаки, а й стимулювати динаміку трансформації національного в контексті глобальної технокультури. Зрозуміло, що поступ сучасного мистецтва і дизайну має колосальні перспективи у майбутньому, але у якій мірі підхід ставить під питання самобутній розвиток української культури та унікальність національної естетичної традиції. Важливо визначити, чи може розвинути ся українська школа дизайну в новому інформаційному світі, чи слід прийняти вплив різних дизайнерських нововведень глобального характеру та працювати на загальну ідею наднаціонального підходу в мистецтві.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века. – М.: Советский художник, 1987.
2. Ульяновский А.В. Мифодизайн рекламы. - Санкт – Петербург: 1995.
3. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. /Ротапринтне відтворення видання 1919 року/, Київ, “Абрис”, 1991.

Рубаха О.О.

### СТАНОВЛЕННЯ НОВИХ ВИДОВИЩНИХ ФОРМ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

Проблема історичної еволюції української видовищної культури набуває особливої значущості в науковій культурології. Адже сучасний світ характеризується багатоманітністю форм та виявів видовищної культури, об’єктивне дослідження яких потребує осмислення багатьох аспектів, зокрема, витоків, типологічних особливостей, еволюційного розвитку й взаємозв’язків художніх та нехудожніх видовищних форм, які необхідно розглядати в контексті загальносвітових та національно-етнічних культурно-художніх процесів та тенденцій. Слід констатувати, що сучасна вітчизняна наукова думка перебуває в процесі народження загальної теорії видовища, в якій історико-культурна проблематика займає одне з провідних місць. Метод диференціації, широко застосований мистецтвознавством задля вивчення окремих об’єктів видовищної культури з погляду їх художньої цінності, з одного боку, значно розширив уявлення про художні видовищні форми. З іншого боку, залишається чимало невисвітлених питань, і, зокрема, дослідження видовища як цілісного явища в його багатоманітних виявах. Однією з таких прогалин є період першої половини ХІХ ст., який відіграє важливу роль в історії української видовищної культури.

Рубіж ХУІІІ-ХІХ ст.ст. характеризується істотними змінами, тісно пов'язаними зі становленням українських міст як центрів культурно-художнього життя, демократизацією та десакралізацією художньої культури, активізацією міжнаціональних культурних контактів і, зокрема, появою нових форм видовищної культури. На тлі цих процесів відбувається інтенсивний розвиток інституціональної сфери художньої культури як важливого засобу функціонування та розповсюдження художніх цінностей у тогочасному суспільстві, засобу соціального (колективного) спілкування. “Видовищецентризм” у його різноманітних виявах стає визначальною рисою української художньої культури першої половини ХІХ ст. Завдяки специфічним особливостям, а саме: демократичності, рекреативності, соціальності, синтетичності, здатності інтегрувати культурні потреби різних суспільних верств – театр як репрезентативна форма видовищної культури висувається на передові рубежі, відіграє визначну роль у культурно-художніх процесах та соціальному житті українського міста. Зростає вплив театру на філософсько-естетичну думку, суспільну та художню свідомість. В лоні театру формуються розвинені видова та жанрово-стильова системи художньої творчості, опановуються нові засоби художнього осмислення світу, новий характер функціонування мистецьких явищ, освоюються художні форми західно-європейської театральної-видовищної культури. Театральна форма стає важливим “засобом масового впливу” на глядацьку аудиторію (за визначенням А.Волкова), і важливу роль у цьому відіграє чинник видовищності. У процесі реконструкції видовищного шару культури важливе значення мають праці українських істориків ХІХ ст., і, зокрема, праця “Киев в 1654-1855 годах: Исторический очерк” В.Іконнікова, яка опублікована 1904 р. у друкарні університету. Незважаючи на описовий характер, ця праця має значну наукову цінність, оскільки реконструює художньо-культурне життя Києва, дає уявлення про особливості тогочасного культурного споживання і дозвілля, про різноманіття видовищних форм: міські гуляння, видовища карнавального типу, маскаради, святкові ходи, релігійні та світські церемонії тощо, які були важливим атрибутом суспільного життя українського міста.

Поряд з історичними працями важливим документальним підґрунтям є театральні афіші першої половини ХІХ ст., з яких дізнаємось, зокрема, про жанрову палітру театрального репертуару. Так, у репертуарі польсько-української антрепризи під керівництвом актора та антрепренера А.Змійовського одне з провідних місць займав жанр “живої картини” (інша назва “пантомімічна картина”), який привертає увагу багатоманітністю тематики та художньо-постановочних засобів: “Капітан Сандер на Острові Кароліна”, “Генріх ІІ”, “Розбійники у Понарських горах”, “Жертва Авраама”, “Вільгельм Тель”, “Здобуття фортеці Гренада”, “Органіст комендантом селища” та ін. У постановках “живих картин” широко використовувалися інструментальна музика, технічні та світлові ефекти (бенгальські вогні, феєрверки). Органічний синтез пластики, музичного та візуального рядів сприяв яскравій видовищності “живої картини”, що забезпечувало їй велику популярність серед глядачів.

Як відомо, пантоміма ( в перекладі з грецької мови “pantomimos” – все, що відтворюване за допомогою наслідування) є найдавнішим жанром видовищної культури, характерним репрезентантом пластичного мистецтва як першоджерела видовища. У процесі історичної еволюції пантоміма набуває нових жанрових рис, збагачується елементами різних мистецтв (музика, танець), в свою чергу, пантомімічні елементи стають складовою різних музично-театральних жанрів. Результатом жанрової взаємодії можна вважати форму “живої картини”, в якій домінантою виступає пластичний ряд (пластика, жести, міміка) як головний засіб розвитку сюжету та створення художніх образів.

З архівних джерел дізнаємось про те, що антрепренери та режисери надавали важливого значення зоровим ефектам, які сприяли посиленню видовищності театральних вистав. Про це красномовно свідчать театральні афіші, які обіцяли

глядачам ефектну яскраву сценографію з вогнями, феєрверками, як, наприклад, у постановці польсько-українською антрепризою А.Зелінського п'єси "Коронація Роксолани" (1832 р.) та у постановці українсько-російською антрепризою І.Штейна мелодрами "Жоко, бразильська мавпа" (1835 р.), в якій значне місце посідали орієнтальні танці, пантомімічні епізоди, циркові трюки та кульмінаційна сцена загибелі корабля.

1823 р. в бенефіс драматичного актора П.Рекановського польсько-українською антрепризою під керівництвом А.Ленкавського було поставлено оперу "Українка або чарівний замок". Заслугує на увагу звернення антрепренера до публіки, в якому, зокрема, зазначається: "...що п'єса ця зробить Шановним Відвідувачам приємне *"видовище"*, оскільки в Діях та механізмі подібна до Русалки" [1]. Слід зазначити, що сюжет про Русалку, втілений у жанрі "чарівної" опери, набув у ХІХ ст. великої популярності. Опера "Дунайська Русалка" німецького композитора Ф.Кауера стала джерелом різноманітних драматичних переробок та театральних-музичних інтерпретацій. Однією з таких опер, створених на національному музичному матеріалі, стала масштабна тетралогія російських композиторів К.Кавоса та С.Давидова - найрепертуарніший спектакль російської та української сцени ХІХ ст. Українська переробка "Українка або чарівний замок" (інша назва "Людмила - Королева Чар або Українка") анонсувалася в афішах як "велика чарівна опера на малоросійському і польському нарідчях у трьох діях" [2]. На жаль, відомості про авторів відсутні. Популярність сюжету зумовлена його виразною театральністю, безліччю перевтілень, контрастним протиставленням ліричної, драматичної та фантастичної сфер, використанням різноманітних театральних ефектів тощо. Яскрава видовищність була запорукою популярності опери. Характеризуючи естетику тогочасного театру, російський дослідник А.Кугель слушно зазначав, що "провалля" та перетворення" та інші принади "машинної частини" становили головну приваблюючу силу спектаклю" [3]. Вчений називає цей період "видовищним" етапом театру.

Важливу роль у подальшому розвитку української видовищної культури відіграють міжнародні культурні контакти. Зарубіжні артисти, які постійно гастролювали українськими містами, знайомили масову публіку з новітніми формами західно європейської видовищної культури, в якій важливе місце посідав цирковий театр. Це підтверджують архівні документи і, зокрема, дозвіл міської влади, адресований зарубіжному артисту Вацлаву Ламбергу на показ "циркової вистави у Києві (мистецтво показувати різні речі: волтижирування кулями, феєрверки, танцювання на канаті)" [4, № 7651].

Поряд із театром Ламберга в означений період приїздили циркові трупи, які ще називалися трупами жонглерів - "волтижерів", під керівництвом голландця В.Сама, німців Ф.Вольфа та К.Мекольда та ін. Велику популярність мав цирковий театр Доменіка Роббе, артисти якого показували "нові переміни верхової їзди, Китайські та Індійські вправності". З афіші, датованої 26 липнем 1827 р., дізнаємось про те, що циркова вистава мала розгорнуту композицію з чотирьох відділень. Так, у першому відділенні "молодий Робба демонструватиме на натягнутій проволочі різні...штуки, як рівно тарілками, ножами та колами". У другому відділенні "три китайці покажуть різні майстерні рухи на столах та стільцях". У третьому відділенні "молодий Шотландець демонструватиме на коні різні майстерні штуки. Молодий Іспанець буде волтежирувати і робити різні стрибки. Панна Робба на коні танцюватиме різні танці і робити різні складні вправи... Веселий паяц покаже на коні різні комічні штуки і буде стрибати через капелюх та рукавички. Моленіус покаже найбільш складні штуки на коні, яка скаче галопом та представить голандського орача". У четвертому відділенні "молодий Шотландець покаже своє мистецтво на канаті. В заключенні ...Робба танцюватиме на проволочі, оточений феєрверками" [4, № 6542].

Цей анонс дає уявлення про характерні особливості тогочасного циркового спектаклю, який мав трьохчастинну композицію з ознаками репризи (повітряна гімнастика в першому та четвертому відділеннях), розвиненою середньою частиною (друге та третє відділення), кульмінацією (захоплюючий своєю складністю, енергійністю та майстерністю акробатичний театралізований номер Моленіуса) та ефектною кодою. З погляду композиції спостерігаємо чимало спільних рис із сучасним цирковим театром, зокрема, використання традиційних форм: акробатики, повітряної гімнастики, жонгливання предметами, клоунади, ексцентрики, кінних сцен, пантоміми, які доповнювалися інструментальною музикою, театральними костюмами, декораціями, світловими ефектами. Формування драматургічних та композиційних ознак циркової вистави відбувалося впродовж XIX ст. і завершилося на початку XX ст. Завдяки демократичності, театральності, синтетичності циркові вистави зайняли важливе місце в українській видовищній культурі.

У 1827 р. французький “механік обер-феєрверків” Гостільє запрошував київську публіку відвідати “великий повітряний феєрверк із безліччю машин та декорацій і приємною музикою” [4, № 8434]. Це було справжнє “піротехнічне шоу” із продуманою композицією, яке складалося із сюжетних вогневих картин та фігур: зміни зображень сонця, перетворення жирандоля на каскад світла, громове колесо, оточене вужами, перетворення піраміди на каскад тощо. Вистава завершувалася видом Триумфальної арки із зображенням орла та вензеля російського імператора Олександра I-го, які з’являлися під гучні звуки канонади. Невідомо, чи пробудила ця вистава вірноспідані почуття у публіки, проте, безсумнівно, це було захоплююче видовище. Як відомо з історичних джерел, в Російській імперії феєрверками захоплювалися ще за часів царювання Петра I, який особисто займався їх влаштуванням.

Особливої популярності набули виступи “штукмейстерів” – ілюзіоністів, штукарів, фокусників. Один із таких виступів відбувся 1822 р. в Києві у Контрактовій залі. В афіші зазначалося, що механік Бартоломео Боско з Турина, учень славнозвісного Пінетті, показуватиме “фізичні та механічні дії рівно дивовижні переміни” [4, № 8231]. Афіша вміщує докладний опис фокусів, які повинні були засвідчити велику майстерність та вправність артиста: “оживотворення птахів”, “перо, яке без усякого механізму буде писати на бумазі”, фокус із канаркою та ін. У виступі, який відбувся наступного року, Б.Боско демонстрував нові, більш складні фокуси, які докладно пояснив, зокрема, “звернусь із проханням до якоїсь дами за хустинкою, яку хто-небудь із глядачів поріже на шматки, зітре в порошок, наб’є у пістолет, по команді вистрілить, а згодом...пошматована хустка буде висіти на стіні ціла” [4, № 7861].

Українська публіка була свідком нових досягнень тогочасної науки та техніки. Так, майстер Шихтель, що прибув із Відня взимку 1823 р., демонстрував цікаві “механічні вистави”. З афіші дізнаємось про те, що вистава мала три відділення. Перше відділення присвячувалося фізичним, хімічним, біологічним дослідам, серед яких, зокрема, незвичайний механічний автомат, який виконував танцювальні рухи на линві. У другій дії демонструвалася “фантасмагорія або натуральні привиди духів...види привидів виникають почасти від диму, та точки зору, від якої помаленьку збільшуються до зросту людини, і в цьому вигляді щезають” [4, № 8841]. Третя дія була присвячена містичній історії Елоізи і складалася з декількох епізодів: нічне відвідування героїнею могили Абеяра, її зустріч із привидами на кладовищі, несподіване зникнення Елоізи \*).

1822 р. французький механік Монж показував “оптичну виставу” на дві дії. В першій дії демонструвалися такі явища та картини: зірка, яка, поступово збільшуючись, перетворюється на земну кулю, пам’ятник Європі, колісниця Мінерви, піраміда з безліччю гармат, прикрашена гербами різних країн, пам’ятник німецьким генералам у готичному стилі, тірольський балет тощо. Друга дія присвячувалася зображенню відомих історичних осіб, політичних діячів, різних фантасмагоричних персонажів,

серед яких: грецькі філософи Сократ та Діоген, римський імператор, угорський король Іосиф, адмірал Нельсон, ерц-герцог Карл, граф Платов, людина без голови та ін.

1827 р. У будинку пані Денебен демонструвалися “механічні картини в душі Петра Габріеля”, які надійшли з Парижа. Цілком можливо, що П. Габріель був нащадком відомого французького архітектора Жака Габріеля (1698-1782), автора відомих архітектурних споруд у класицистському стилі.

В афіші, зокрема, зазначалося, що “це *видовище* ніколи не було представлено в цьому місті... картини, зображення, види та звичай будуть показані в такій точності, що начебто ми самі знаходимося в тих місцях, ця механіка ще й тому зворушлива, що усі фігури та предмети цього видовища перебувають у безперервному русі” [4, № 7645]. Далі йшов перелік “механічних картин”, серед яких: величні зображення Парижу, Санкт-Петербургу, Дрездену, острова святої Олени, церкви святої Марії та замку святого Ангела в Римі, московського Кремля та інші.

Слід зазначити, що оптичні та механічні вистави першої половини ХІХ ст., які демонструвалися за допомогою оптичних апаратів та інших технічних пристосувань, передували появі кінематографа. З історії відомо, що перші оптичні апарати були винайдені жерцями Древнього Єгипту. Згодом вони поступилися місцем іншим винаходам: “китайським тіням”, “латерній магії”, “сонячному мікроскопу”, “камері обскура”, “фенатоскопу” Ж.Плато та ін. Це далеко не повний перелік технічних приладів, які зафіксували численні спроби “знімати” зображення з предметів та демонструвати їх. Перша половина ХІХ ст. позначена активним розвитком науково-технічної думки, що засвідчує поява “колеса” Фарадея в 1830 р., “методу” Уїтсона в 1838 р., “стробоскопа” Симона фон Штампфера в 1833 р. Відкриття явищ персистенції (від латинського *persisto* – залишаюся) та фотографії стало важливою науково-технічною засадою кінематографічного процесу, у становленні якого важливу роль відіграють оптичні та механічні видовища першої половини ХІХ ст. На їх ґрунті відбувається формування типологічних ознак кіномистецтва, як-от: масовість, загальнодоступність, ілюзійність, афективність. Серед важливих функцій кінематографа французький дослідник Е.Морен виділяє співпричетність глядачів екранній реальності: глядач емоційно реагує на фантастичні події, катастрофи, історичні катаклізми, одночасно усвідомлюючи те, що усе це відбувається у нереальному світі. Вражаючи глядачів своєю реальністю, оптичний, механічний театр, мистецтво кіно привчають їх відчувати в цій реальності нереальність, яка відрізняється від світу буденної практики. Таким чином, позбавлені практичної цінності, ці видовища мають виразну афективну цінність.

Доба другої половини ХІХ ст. характеризується становленням жанру естрадно-музичного концерту як особливої форми видовища. Підтвердження цьому знаходимо в архівних документах. Так, 1860 р. в Україну приїздив із концертами відомий французький комік Левассор. Репертуар артиста складався з пісень, поетичних віршів та театральних монологів. Поява музичної естради, у процесі сприйняття якої важливу роль відіграє візуальний аспект, відображає виразну тенденцію до синтезу видовища та музики, яка в подальшому набула інтенсивного розвитку (в сучасних жанрових різновидах джазової та поп-музики).

Таким чином, актуальний шар української видовищної культури досліджуваного періоду характеризується своєрідним співіснуванням різних історичних художніх форм: музично-драматичний театр, циркова вистава, оптична та механічна вистави, піротехнічна вистава, мистецтво ілюзіону, естрадно-музичний концерт тощо. За класифікацією польського вченого Т.Ковзана, зазначені різновиди репрезентують усі типи видовищ: від безелементних до багатоелементних, в яких наявні критерії сюжету, учасників дійства, вербального ряду. Цей момент є ще одним вагомим підтвердженням “видовищецентризму” української культури першої половини ХІХ ст.

\*) Абельяр (1079-1142) – французький філософ, поет, богослов, який був примусово розлучений із своєю коханою Елоїзою і разом із нею пострижений у монахи. Листи Елоїзи та Абельяра знайшли відбиття у творчості Петrarки, Ж.Руссо ( роман “Юлія, або нова Елоїза”), Дж.Мура та ін.

З погляду історичної еволюції спостерігаємо перехід від елітарних замкнених форм церковної та дворянсько-садибної видовищної культури ХУІІІ ст. до видовищ нового типу, які, функціонуючи в лоні міської демократичної культури, набувають нових рис: масовості, рекреативності, соціальності. Трансформація видовищних форм є характерною ознакою українського історико-художнього процесу і водночас відтворює загальноєвропейську тенденцію.

Розглядаючи видовищні форми на рубежі ХУІІІ – ХІХ ст.ст. з позиції теорії гри, доречно скористуватися зауваженням дослідника В.Сладкопєвцева про те, що у театрі реалізується “можливість бути при грі, бути її глядачем, її можливим учасником, і те, що ми називаємо театральною виставою, є особливий вид суспільної гри, яка часом підноситься до мистецтва, але і тоді у своїй психологічній сутності залишається грою, тобто діяльністю, яка не ставить практичних цілей, діяльністю вільною, яка прагне лише до знаходження самої себе” [5]. Ця теза якнайкраще характеризує різноманітні художні форми видовищ досліджуваного періоду, яким притаманні рекреативність, переважання ігрових ситуацій, синтез музичних, пластичних, живописних елементів. В зазначений період спостерігаємо чітко окреслену установку глядачів на рекреативність у різних виявах культурно-художнього життя. Поряд із цим на ґрунті розважальних видовищ формуються умови для виникнення нових естетичних форм видовищного мистецтва (циркове мистецтво, кіномистецтво тощо).

Видовищна культура зазначеного періоду відзначається суспільним, соціальним характером. На думку дослідника Банфі, існуючі форми видовищ є різними проявами соціальності, адже видовище тісно пов’язане з колективною природою сприйняття. “Колективність є видовищем сама по собі”, – стверджує вчений [6]. Класифікуючи видовища за соціальними ознаками, дослідник виділяє видовища як аналог самого суспільства (народні свята, ярмарки, танці, карнавали, маскаради). До другого типу він відносить видовища, функціональні по відношенню до суспільства (релігійні обряди, конфірмації, військові та політичні церемонії). Третю групу становлять естетичні форми видовищ, докладно розглянуті в цій статті.

Слід зазначити, що подальший розвиток української видовищної культури пов’язаний із появою нових синтетичних форм, активним розвитком нехудожніх видовищних форм, прагненням театру подолати видовищність, пластичність, домінуванням вербального ряду як смислового та композиційного стрижня театральної вистави.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Фонд афіш (Ф.А.), № 8631.
2. Ф.А., №8335
3. Кугель А. Театральные заметки //Театр и искусство, № 48, 1902. – С.908-909.
4. Ф.А., № 6542, № 7645, № 7651, № 7861, № 8231, № 8434, № 8841.
5. Сладкопєвцев В. Театр как игра //Театр как искусство, № 40, 1912. – С.759.
6. Банфі А. Избранное. М.,1965. – С. 93.

Сапєлкіна З.П.

### РЕЛІГІСЗНАВЧИЙ ТУРИЗМ В УКРАЇНІ

Рубіж другого і третього тисячоліть став для української культури історичним, бо вона здобула можливість реалізувати своє право на присутність у європейському

культурному просторі завдяки своїм оригінальним культурним цінностям. Значною мірою це досягається засобами туризму. Туризм в Україні являє собою досить розгалужену систему, одним із структурних елементів якої є релігієзнавчий туризм.

Релігія – це феномен духовного життя, світоглядна основа, що відбивається в ідеалах, уявленнях, морально-етичних нормах та інших формах опредмечування історичного досвіду людства, які виконують регулятивну роль у життєдіяльності людини, формують її ставлення до навколишнього світу, спрямовують соціальну активність і поведінку. Тому незаперечною є роль релігійних уявлень у становленні будь-якої національної культури.

Релігійний туризм вважається історично першим видом туристичних подорожей, що може бути віднесений до періоду формування світових релігій.

У сучасному релігійному туризмі можна виділити два напрями:

1) власне релігійний – паломництво (відвідання святих місць з метою поклоніння реліквіям) і місіонерство (здійснення подорожей з метою пропаганди того чи іншого віровчення);

2) релігієзнавчий (не тільки для віруючих) – пізнавальні (ознайомлення з релігійними пам'ятками, історією релігії, культурою) та наукові (для богословів, істориків, релігієзнавців) поїздки.

Надзвичайно важлива роль у розвитку туристичної галузі країни належить внутрішньому туризму, що підтверджується підсумковими документами багатьох міжнародних туристичних форумів.

Внутрішній туризм в Україні є галуззю економіки, яка сьогодні ще не здатна забезпечити значних надходжень до державного бюджету, хоча прогноз на перспективу досить оптимістичний: країна має всі необхідні умови і ресурси для розвитку внутрішнього туризму, серед яких – історико-культурна спадщина. Значну її частину становлять архітектурні пам'ятки, що збереглися до наших днів, більшість з яких є культовими спорудами. Два такі архітектурних комплекси – Києво-Печерська лавра і Софія Київська – рішенням ЮНЕСКО включені до реєстру світової культурної спадщини. Загалом в Україні ще багато історико-культурних об'єктів заслуговує на зарахування до цієї почесної категорії. У зв'язку з цим надзвичайної актуальності набуває популяризація національної історико-культурної спадщини шляхом включення до об'єктів в інфраструктури вітчизняного та іноземного туризму.

Релігієзнавчий туризм має особливе значення для розвитку внутрішнього туризму в Україні, оскільки викликає великий інтерес з боку не лише віруючих, а й інших верств населення. Адже цілком закономірним наслідком тривалого панування в суспільстві атеїстичних ідей та ідеологічних приписів в оцінці релігійних явищ, антирелігійної пропаганди і порушення конституційного принципу свободи совісті є посилені увага до тих явищ, які тривалий час перебували під заборобою.

Туристично-екскурсійна робота в таких умовах була одним із небагатьох джерел отримання знань про історію розвитку релігії в Україні, яка є духовним стрижнем національної культури і об'єднавчою основою нації. Володіння цим масивом знань є необхідною умовою подальшого розвитку суспільства і збереження його культурних надбань. Найбільш важливими об'єктами при розробці туристично-екскурсійних

маршрутів на території України є численні монастирі і храми, де зберігаються мощі

святих та інші реліквії, чудотворні ікони. Цінність цих об'єктів визначається не їх місцезнаходженням (столичні чи провінційні), а мистецьким рівнем. Це стосується як архітектури, так і живописних та скульптурних робіт на біблійні сюжети, створених відомими художниками і невідомими майстрами. Важливими туристичними об'єктами можуть виступати також поховання вищих ієрархів православної церкви.

Але попри той незаперечний факт, що православ'я наклало на українську культуру найпомітніший відбиток, обмеження розгляду культових об'єктів лише його пам'ятками є не виправданим. В умовах конституційно закріпленої рівності релігій перед законом важливо не залишити поза увагою духовні надбання інших церков, конфесій, що існують в Україні. Важливе місце в культурі України належить церковним пам'яткам національних меншин. Багато з цих культових споруд є архітектурними пам'ятками загальнонаціонального значення, які не можуть не бути враховані при розробці туристично-екскурсійних маршрутів. Це пов'язано не лише з необхідністю задоволення духовних потреб віруючих: такий підхід забезпечує ознайомлення широких верств населення з маловідомими сторінками історії релігії і одночасно сприяє формуванню культури міжконфесійних та міжнаціональних відносин.

Релігієзнавчий туризм перетворився на важливу складову сучасної індустрії туризму. Собори, мечеті, культові музеї і духовні центри – це туристичні об'єкти, популярність яких постійно зростає. На ринку туристичних послуг з'являються фірми, що спеціалізуються на організації релігієзнавчих і паломницьких турів. Протягом останніх трьох-чотирьох років відчутно збільшилось число туристів, що здійснюють паломництво до православних святинь України або виїждять в інші країни з релігієзнавчою метою.

Релігієзнавчий туризм виконує ряд важливих функцій, серед яких пізнавальна, естетична, виховна. Пам'ятки церковної історії і культури є засобом утвердження національної свідомості і самосвідомості, відтворення історичної пам'яті, виховання патріотизму, розвитку естетичних і художніх смаків.

Шляхом розробки національної мережі релігійних маршрутів, багато з яких мають міжнародне значення, туристичні фірми України спільно з церковними громадами різних конфесій здійснюють „невидимий експорт” церковної культури як невід'ємної складової національної культурної спадщини. Водночас „невидимий імпорт” церковної культури інших країн сприяє більш чіткому усвідомленню своєї національної культурної самобутності. Таким чином, історико-культурні пам'ятки, що є об'єктами релігійного туризму, перетворюються на культурне надбання людства і є внеском України до скарбниці світової цивілізації.

Татаренко М. Г.

## **ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ЯК ФАКТОР ГУМАНІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОЇ СИСТЕМИ**

На початку ХХІ проблема гуманізації освіти, набуваючи універсального характеру, перебуває в центрі уваги світового і вітчизняного наукового загалу і широкої громадськості. Це пояснюється тим, що вже в кінці ХХ ст. гуманізм як соціокультурне явище перетворюється на сутнісний елемент громадянського суспільства практично всіх демократичних країн світу. Саме гуманізм сьогодні найбільш адекватно виражає прагнення людини реалізувати ідеали свободи у власній життєдіяльності, її рішучість мужньо зустрічати і відповідати на виклики майбутнього.

Докорінні зміни в сучасному світі пов'язані з впровадженням в різні сфери суспільного буття нових інформаційних технологій. Головне завдання освіти полягає в підготовці молодого покоління до роботи з новими інформаційно-комунікативними технологіями, що суттєво змінюють характер праці і її організацію, потребуючи тим самим, уміння працювати і в нових організаційних структурах.

У зв'язку з цими новими життєвими реаліями набуває нового змісту саме поняття “гуманізм”, що потребує впровадження, в першу чергу, – в освіті. В цьому новому



розумінні виховання індивіда повинне бути орієнтоване не на миттєве задоволення матеріальних потреб, прагнення нескінченного споживання, формування не маріонетки за заданими соціальними стандартами, а здатної самостійно мислити творчої особистості.

Гіперболізація можливостей абстрактно-логічного мислення як основного інструменту формування нової особистості в ході реалізації педагогічного процесу за часів Радянського Союзу, привели до примітивізму і спрощення розуміння духовного життя, девальвації гуманістичних цінностей у свідомості багатьох молодих людей. Саме на це звертали увагу видатні вчені, говорячи про ерозію загальнолюдських цінностей і гуманістичних ідеалів (Д.С. Лихачов.), деградацію Духу (О.Ф.Лосев.).

Гуманістичне освіта як різновид педагогічної діяльності покликана формувати нові і вдосконалювати вже набуті особистісні інтелектуальні, моральні, духовні якості і здібності. Проблеми творчого розвитку особистості зберігають свою актуальність ще з часів античності. Саме гармонійно розвинена особистість є уособленням споконвічних прагнень людства досягти вищої досконалості, гармонії та краси. З цих позицій театральне мистецтво розглядається як ефективний засіб, що дає змогу розвивати інтелектуальну, духовну, фізичну сфери людини, ефективно реалізовувати її творчий потенціал.

Досвід роботи педагогів-новаторів підтверджує думку про те, що навчально-виховний процес потребує впровадження елементів театральної педагогіки як інноваційної освітньої технології. Ще К.Д. Ушинський вважав, що педагогіка не наука, а мистецтво, найбільше, найскладніше, найвище та найнеобхідніше з усіх мистецтв.

Використання елементів театральної педагогіки сприяє розвитку творчих здібностей, формуванню ініціативності, вміння самостійно вирішувати проблеми. Допомогає розвивати інтелектуальну (формування розумової діяльності: аналіз, синтез, порівняння, узагальнення; розвиток діалогічного мислення), емоційно-вольову (культура почуттів, творча уява, асоціативна пам'ять, спостережливість) сфери; формувати морально-ціннісні орієнтації (розвиток співчуття, співпереживання); сприяти фізичному вдосконаленню; підвищувати мовленнєвий рівень (відпрацювання техніки вимови, навичок словесної виразності) дитини.

Театральна педагогіка, – ефективний компонент освітньо-виховної дидактики. Вона, досліджуючи специфіку театру через сценічну дію, фізичну і психічну змістовність акторської творчості, виявляється дуже близькою до педагогічної практики. Основоположником театральної педагогіки як науки вважають К.С. Станіславського, популярність ідей якого серед світового і вітчизняного педагогічного загалу невпинно зростає. Педагоги в своїй практичній діяльності керуються рекомендаціями: зробити важке звичним, звичне – легким і приємним.

Розробка проблеми застосування засобів театральної майстерності у навчанні та вихованні молодших школярів, підводить до думки, що

театральне мистецтво (використання сценічних прийомів у процесі предметного навчання) є значущим у творчому розвитку особистості;

використання засобів акторського мистецтва повинно носити системний характер;

результативність методики впровадження елементів театральної педагогіки у навчально-виховний процес в освіті значною мірою залежить від того, наскільки цілеспрямовано організована підготовча робота учнів-виконавців, органічно поєднані сценічний(ігровий) і літературно-художній компоненти уроку (розвиток читацьких навичок з одночасним удосконаленням виконавської техніки);

театральна педагогіка сприяє інтеграції різних видів і форм творчої діяльності учнів початкових класів; підвищенню рівня сприйняття навчального матеріалу, вдосконалення вміння виразного читання, цілісної характеристики образу, об'єкта, явища в сукупності словесних і невербальних його складових; збагаченню мовленнєвої культури розвитку особистісного спілкування.

Формування у молодших школярів творчих здібностей – це спроба виявити реальні можливості театральної педагогіки в удосконаленні початкової освіти, визначити найбільш ефективні та відповідні віковим особливостям молодших школярів методи, прийоми, види і форми організації навчально-виховної діяльності.

Цвєткова Л.Ю.

## **ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА В УКРАЇНІ: СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

Україна початку ХХІ століття переживає трансформаційні процеси в усіх сферах життєдіяльності, пов'язані з переходом до інформаційного суспільства та інтеграцією у світове співтовариство.

Ці процеси обумовлюють необхідність підвищення рівня і суспільної ролі освіти. В основу традиційної освітньої системи був покладений соціоцентристський підхід, головна мета якого – засвоєння певного обсягу знань, умінь, навичок у відповідності з визначеними ззовні стандартами з метою задоволення потреб суспільства. Сьогодні ж постає потреба у формуванні антропоцентристської системи освіти, що була б особистісно орієнтованою і створювала умови для розвитку творчих можливостей індивіда. Досягнення цієї мети вимагає принципової зміни змісту освіти, її методологічних основ, переорієнтації на загальнолюдські цінності.

Система хореографічної освіти, яку можна вважати остаточно сформованою у 60 – 70 рр. минулого століття, в СРСР розвивалась у двох напрямках. Перший реалізовувався через розгалужену мережу середніх спеціальних навчальних закладів – хореографічні училища і ВНЗ – Державний інститут театрального мистецтва ім. А. Луначарського, Ленінградську державну консерваторію, де здійснювалась підготовка артистів балету, педагогів, балетмейстерів, випуск яких повністю задовольняв попит на відповідних фахівців у даній сфері. Слід зазначити, що рівень професійної підготовки в цих закладах, незважаючи на ряд суперечливих моментів, навіть в умовах тотальної ідеологізації суспільства відповідав вимогам часу, а її якість не тільки не поступалася світовому рівню, а й багато в чому випереджала його. Формування другого напрямку було обумовлене значним розвитком самодіяльного хореографічного мистецтва, для якого фахівці готувались культурно-освітніми училищами та інститутами культури.

В межах традиційної системи хореографічної освіти, зміст якої складався протягом десятиліть, було досягнуто досить високої виконавської майстерності фахівців на різних рівнях спеціальної освітньої підготовки. Хоча поряд з цим суворе дотримання канонічних правил і норм значною мірою обмежувало творчий розвиток студентів, реалізацію їхніх мистецьких інтересів і фахових можливостей.

Вже тоді сформована система хореографічної освіти розвивалась з урахуванням внутрішніх і зовнішніх закономірностей. Класичний танець, який в процесі підготовки артистів балету був основним засобом навчання і виховання, поступово доповнювався народносценічним, як основною дисципліною у школах – студіях, що відкривались при провідних ансамблях народного танцю. В результаті система поступово перетворювалась на багатофункціональну, але закриту оскільки, вплив зовнішніх факторів, ідеологічний тиск і жорсткий контроль за змістом і формою художніх творів вступали в суперечність із її внутрішньою потребою в саморозвитку і перешкождали її виходу на якісно новий рівень.

У 80 – рр. ХХ століття робиться спроба переорієнтації освітньої системи на розвиток творчих нахилів і здібностей дитини. В цей період розширюється мережа існуючих і створюються нові школи мистецтв, де, поряд з освоєнням азів

танцювального мистецтва, формуванням виконавських навичок, передбачалось значну увагу приділяти творчим заняттям, імпровізації, самовираженню дитини засобами хореографії. Але ця надзвичайно плідна ідея не здобула належного поширення.

Освіта цього періоду виходила з традиційних форм і методів навчання, що давало певний позитивний результат але, з іншого боку, – гальмувало пошук нових оригінальних ідей і засобів їх втілення не сприяючи розвитку креативності мислення. Свідченням цього є, зокрема, тематична і жанрова обмеженість репертуару професійних і аматорських колективів, який здебільшого тиражував творчі знахідки видатних майстрів чи копіював здійснені ними постановки.

Нова соціокультурна політика періоду державної незалежності України вже дала свої перші результати, зокрема, в середній і у вищій її ланках хореографічної освіти. Створення системи підготовки фахівців за різними напрямками (мистецтво, педагогіка) значно розширило можливості професійного самовизначення творчої молоді. Протягом останнього десятиліття сталися суттєві зміни в сфері хореографічного мистецтва, пов'язані зі зняттям ідеологічних обмежень і одержанням доступу до здобутків світової хореографії – перш за все, сучасної, всі напрями і форми якої інтенсивно розвивались у країнах Заходу у ХХ столітті. Вони здобули широку популярність і професійне визнання у всьому світі, про що свідчить відкриття у ВНЗ кафедр сучасної хореографії, створення шкіл сучасного танцю. При цьому береться до уваги необхідність створення умов для максимального самовираження, реалізації творчої індивідуальності молодої людини з максимальним урахуванням того факту, що відхід від прийнятих канонів чи навіть заперечення культурних здобутків характеризує її сучасне світосприйняття.

Поряд із цим сучасний освітній простір багато в чому базується на традиціях минулого. Тому серйозну стурбованість викликають застарілі форми і методи навчання, що не дають змоги повною мірою реалізувати сучасні завдання. Саме тому концепція гуманітарної освіти, затверджена Колегією Міністерства освіти і науки України, спрямовує зусилля суб'єктів педагогічного процесу на подолання монометодологізму минулого, стимулює пошук нових шляхів реалізації сучасних завдань в умовах, коли ефективність навчання визначається не стільки сумою знань, скільки здатністю до їх самостійного засвоєння і використання при розв'язанні нетипових ситуацій, проблем і суперечностей.

Для традиційної системи освіти характерний аудіальний спосіб сприйняття та обробки інформації, тоді як сучасні освітні технології орієнтовані в основному на візуальний. Хореографія, яка за своєю природою розрахована на візуальне сприйняття, вимагає якнайшвидшої трансформації із закритої освітньої системи у відкриту, тобто таку, що максимально відповідатиме завданням розвитку креативного мислення.

Створенню оптимальних умов для формування творчої особистості на всіх освітніх рівнях має сприяти чітко вибудована система хореографічної ступеневої освіти, яка передбачала б послідовність і спадкоємність у засвоєнні знань, умінь і навичок і поряд з цим спрямовувалася б на розвиток особистісних схильностей, здатності до образного мислення, не обмеженого ніякими рамками і догмами.

Однією з вихідних умов забезпечення відкритості і цілісності освітньої системи є реалізація в ній принципів самореалізації, свободи, відповідальності.

Принцип самореалізації полягає не тільки в самовираженні індивіда через втілення ним власних творчих задумів, ідей, але й у постійній потребі пізнання і творення. Свобода виступає як свобода вибору, готовність до сприйняття нетрадиційних напрямів, форм і методів навчання і виховання, супроводжувана усвідомленням глибокої особистої відповідальності за кінцевий результат навчального процесу, його відповідність потребам сьогодення.

