ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ І КОНОТАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ:
СТАТТІ Й АНАЛІТИЧНІ МАТЕРІАЛИ ПРО КУЛЬТУРНЕ РОЗМАЇТТЯ, КОНСОЛІДАЦІЮ СУСПІЛЬСТВА І ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ

Інститут культурології
НАМ України
Київ — 2019

УДК 008:[327.39+304.4]"312"

Б 74

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології
Національної академії мистецтв України
(протокол 8 від 22 жовтня 2019)

Монографію виконано в межах
фундаментального наукового дослідження
Інституту культурології НАМ України
за темою:
«Інституційні та самоорганізаційні засади культуротворення в Україні».
Керівник теми:
Богуцький Ю. П.
академік НАМ України,
дійсний член Європейської академії наук, мистецтва та літератури,
доктор філософії (Ph.D, філософія), професор

Р Е Ц Е Н З Е Н Т И:

Петрова І.В.
доктор культурології, професор

Волков С. М.
доктор культурології, професор.

Ю. Богуцький, О. Гриценко, Н. Гончаренко

Б 74 Глобалізація і конотації сучасної культури: статті й аналітичні матеріали про культурне розмаїття, консолідацію суспільства і формування ідентичностей: монографія / Богуцький Юрій Петрович, Гриценко Олександр Андрійович, Гончаренко Надія Кузьмівна. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2019. — 256 с.; 6 іл.ч/б.

ISBN 978-966-2241-53-2

У монографії представлено рефлексії українських науковців щодо формування ідентичностей та розвитку культури в епоху глобалізації; оглянуто методологічні й світоглядні аспекти гуманітарної політики; проаналізовано підходи державної політики кінця XX — початку XXI ст. стосовно культурного різноманіття та етнічних спільнот; висвітлено потенціал міжнародної культурної співпраці в умовах глобалізації та запропоновано рекомендації щодо популяризації української культури за кордоном і забезпечення її присутності у світовому культурно-інформаційному просторі.

Для фахівців у галузі культури і державного управління, культурологів, етнополітологів, студентів творчих навчальних закладів.

© Інститут культурології
НАМ України, 2019
© Богуцький Ю.П.
© Гриценко О.А., 2019
© Гончаренко Н.К., 2019

ISBN 978-966-2241-53-2

ЗМІСТ

ЧАСТИНА 1.
Розвиток культури в епоху глобалізації: українські рефлексії 7

Дослідження проблем розвитку національної культури в умовах глобалізації та нових інформаційних технологій 9

Українська культура 1990-х рр.: між глобальним та національним 26

Українська культурна присутність у глобалізованому світі: методологічні та світоглядні аспекти 73

ЧАСТИНА 2.
Вплив глобалізації на культурне різноманіття 89

Державна політика щодо культурного різноманіття й етнічних меншин: вітчизняні та зарубіжні підходи кінця XX — початку XXI ст. 91

Культурне різноманіття та сталий розвиток: можливі зміни для нематеріальної культурної спадщини 145

Потенціал міжнародної культурної співпраці в умовах глобалізації: приклад українсько-польських взаємин 160

ЧАСТИНА 3.
Глобалізація та нові культурні практики 171

Аналітичний огляд досвіду використання конкурсних грантів для підтримки культури у деяких країнах Європи 173

Аналітична записка «Про відповідність українського законодавства, культурної політики та практики роботи державного сектора культури й мистецтва положенням Конвенції ЮНЕСКО про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження» 204

Інформаційно-аналітична записка щодо шляхів інституційного забезпечення просування української культури у світі та міжнародного культурного співробітництва України та проект Концепції мережі Українських інститутів 219

Бібліографія 245

Частина 1

РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В ЕПОХУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: УКРАЇНСЬКІ РЕФЛЕКСІЇ

Олександр Гриценко, Надія Гончаренко

Дослідження проблем розвитку національної культури в умовах глобалізації та нових інформаційних технологій

Поширення глобалізаційних тенденцій та новітніх інформаційних технологій у сучасному світі має об'єктивний, універсальний характер і спонукає всі національні культури активно достосовуватися до цих процесів. Глобалізація має як позитивні (об'єднавчі тенденції, які ведуть до взаємодії різних культур, стандартизація, що полегшує культурний обмін, інтенсифікація світових потоків інформації) аспекти, що спричиняють дедалі тісніше поєднання культур та збагачують їхнє спілкування, так і негативні (культурна уніфікація, ментальний колоніалізм, примітивізація смаків, споживацтво і конформізм).

Глобалізація матеріальних та культурних ресурсів є невід'ємною рисою розвинутої модерності Але деякі критики схиляються до думки, що і модерність, і глобалізація мають розглядатися не просто як чергові етапи світової історії, а як деструктивні й безповоротні процеси, що їх рушійною силою є економічні інтереси так званого "Першого Світу". На їхню думку, глобалізація — це не "*потік подій*", а *всесвітня система* експлуатації. Один з найгостріших критиків, шведський соціальний антрополог Джонатан Фрідман вважає, що сучасна світова система грунтується на "транснаціональних корпораціях і глобальних механізмах інвестицій та фінансових спекуляцій" і додає: "з'явилася також нова глобальна класова структура, міжнародна еліта, що складається з дипломатів, державних лідерів, представників допомогових та інших міжнародних організацій, як-от ООН, які разом грають у гольф або посмоктують коктейлі, гуртуючись у такій собі окремій культурній когорті. Це середовище перетинається з іншою міжнародною елітою — арт-ділерами, керівниками мас-медіа та інших культурних індустрій, які безпосередньо займаються медіа-репрезентаціями, створюючи картину світу та "картинки для світу".

Важливим є зауваження Дж.Фрідмана про те, що різні еліти в цій світовій системі співпрацюють, аби забезпечувати свої

спільні інтереси. Услід за іншими критиками (як-от Герберт Шіллер), Фрідман стверджує, що транснаціональні корпорації використовують сучасні комунікаційні технології, аби зміцнити своє глобальне економічне й культурне панування. Згідно з цим поглядом, світ перетворився на один великий ринок, яким правлять сили глобального капіталізму. Конкуренція проникає всюди, від військової справи, релігії, міжнародної торгівлі та наукових відкриттів до популярної музики і поштових шлюбних агентств.

Звичайно, всі ці тенденції таки мають місце. У престижних університетах розвинених країн студенти здобувають дипломи з таких спеціальностей, як "Глобальний менеджмент". У світовому виробництві й торгівлі переваги одержують ті корпорації та країни, які використовують агресивні міжнародні ринкові стратегії. Найпотужніші країни мають величезний вплив на рішення таких міжнародних структур, як Міжнародний Валютний Фонд, Світовий Банк та Світова Організація Торгівлі. Натомість молоді економіки мусять інтегруватися до глобальної інформаційної інфраструктури, якою також маніпулюють світові наддержави у власних політичних й економічних інтересах. Великі корпорації дивляться на країни "третього світу", як джерело дешевої робочої сили та ринки збуту, а ці країни, прагнучи привабити капітал, аби не відставати у всесвітній гонитві за доларом, жертвують власними культурними вартостями у своїх міжнародних економічних проектах та в зовнішній торгівлі. Західний раціоналізм, індивідуалізм та конкуренція нині у всьому світі вважаються ключем до економічного успіху. Увесь світ засвоює "північні" уявлення про час і власність. Комерціалізується все — від їжі й сексу до релігії, у глобальному масштабі.

Загальновизнаний авторитет з питань екології доктор Майкл Маркс, виконавчий директор "Коаліції за прибережні тропічні ліси" (Сан-Франциско, Каліфорнія), стверджує, що наслідки глобалізації становлять велику загрозу: "Глобалізація є дуже тривожним явищем. Адже завдяки їй зростають темпи нищення екосистем, аби задовольнити невситимі апетити великих корпорацій та їхніх власників.

Стурбованість глобалізацією була б меншою, якби можливим був просто культурний і мистецький обмін, без поширення пев-

них культурних вартостей, або якби культури, що беруть участь у цьому обміні, грунтувалися на глибокій пошані до всіх живих істот, як це було в багатьох тубільних культурах. Та, на жаль, глобальний культурний обмін неодмінно передбачає поширення певних вартостей. Західна культура, котра, як панівна, найбільше поширюється й "продається" по всьому світу, трактує всю природу, по суті, як не більш ніж склад природних ресурсів, що їх слід добувати, обробляти, продавати й споживати. Продаючи американську культуру, ми водночас продаємо американський бізнес, який, у свою чергу, торгує товарами, що посилюють руйнування навколишнього середовища.

Ті, хто радіє глобалізації популярної культури, не помічають, на жаль, як цей культурний матеріал сприяє пануванню корпорацій і допомагає корпораціям руйнувати життєві системи, необхідні всім нам. По суті, популярна культура нині виконує щодо корпорацій таку саму роль, яку свого часу виконували релігійні місіонери для своїх церковних організацій та урядів. Поширюючи релігію, місіонери також поширювали свою культуру та її вартості. Обожнювані ікони поп-культури — це місіонери наших днів. Вони продають не лише свою власну продукцію (компакт-диски, телепередачі, комп'ютерні ігри, футболки та інше), але також (свідомо чи ні) — продають систему вартостей Західної економіки (матеріалізм, споживацтво й марнотратство). Наприклад, відеокліпи на "MTV", що показують розкішні будинки і автомобілі, шикарне вбрання тощо, навіюють думку студентам, скажімо Індонезії чи Малазії (країн з багатющими природними ресурсами), що, імітуючи американську культуру, вони отримають таку саму розкіш".

Зрозуміло, що страждають не лише тропічні ліси чи озоновий шар у повітрі. Серед тих, хто висловлює глибоку стурбованість "людськими наслідками" глобалізації — знаменитий польський соціолог Зигмунт Бауман. Тверезі думки Баумана нагадують нам про те, що поступ відбувається зовсім не егалітарним шляхом; що характер розвитку сучасних комунікацій служить радше бізнесовим, аніж гуманітарним цілям, зміцнюючи соціальне розшарування замість того, щоб творити суспільну гармонію і єдність[1].

Отже, ми стикаємося з неприємним парадоксом, якому не ви-

дно вдалого розв'язання. Модерність і глобалізація існують, — це факт. Цих явищ не можна ані скасувати, ані повернути назад. Не применшуючи важливості гуманітарних проблем, усе ж слід сказати: *не всі наслідки глобалізації можна передбачити, і не всі вони є негативними*. Країни, культури, економіки, корпорації, суспільні рухи тощо мають або інтегруватися у глобалізований простір, або ігнорувати його, аби самоізолюватися. Звичайно, інтеграція передбачає компроміси. Однак ігнорування чи самоізоляція багато в чому означають самознищення. Економічна самодостатність і культурна ізоляція уже стали цілком безперспективним шляхом для будь-якого суспільства, що збирається поліпшувати свій життєвий рівень.

Хоча такі форми популярної культури, як телепередачі, фільми і поп-музика очевидно виражають певні культурні вартості, але практично не буває такого, щоб аудиторії в різних кінцях світу однаково й буквально сприймали ці популярні форми і вартості, однаково трактували їх та використовували як взірці. Будь-яка символічна репрезентація — це не те саме, що інтерпретація і використання. Символічні форми часом породжують наслідки, непередбачені відправниками послань, а то й цілком протилежні їхнім намірам. Деякі культурні продукти набувають великої популярності в одних районах світу, але зовсім відкидаються в інших. Регіональне поширення культурних форм здебільшого відбувається краще, ніж глобальне, бо культурна й мовна спорідненість забезпечує краще розуміння й поцінування, аніж це можливо для культурної форми, яка не зустрічає резонансу[2]. Для сучасного, тісно пов'язаного світу, це особливо слушно.

Одні культурні групи ніколи не є простими наслідувачами інших культурних груп. Потік популярної культури з одних країн до інших породжує, звичайно, чимало подібностей, але зберігає глибокі відмінності. Типовим результатом глобальної культурної взаємодії є поява гібридних форм. Символічні культурні репрезентації, напливаючи з різних боків завдяки мас-медійним та мікрокомунікаційним технологіям, піддаються критичному опосередкуванню і соціальному й культурному переприсвоєнню у тих контекстах, де їх отримано.

Більше того, чимало наслідків модернізації та глобалізації

мають позитивний характер, і це характерно не лише для нинішніх часів. Томас Соуел зауважував: "Хтось може оплакувати прихід масового готового одягу з європейських і американських фабрик на зміну барвистим місцевим тканинам у багатьох країнах. Можна жалкувати за тим, що на зміну місцевим традиційним напоям приходять імпортні газовані содові напої, або що люди полишають тубільні музичні інструменти, обмежуючись слуханням американської поп-музики з японських транзисторів. Але той, хто засуджує всі ці явища, водночас засуджує сам процес культурного взаємообміну, який людство проходить вже тисячоліттями".

Чи мусимо ми споживати лише те, що зроблене в нашій власній країні? А як бути з обміном ідеями? Чи всесвітній потік інформації щодо демократії та верховенства закону — це також погано? Чи краще усвідомлення всіма прав жінок або тубільних народів послужило погану службу тим жінкам, чоловікам та дітям, що зазнають гноблення? Усі національні та всесвітні рухи, в тому числі екологічні та правозахисні, потребують підтримки, яку може забезпечити лише символічна потужність процесів масової комунікації.

Передумовою таких процесів є глобальне усуспільнення. Завдяки посередництву мас-медіа у кожного є "значно більше сучасників", як сказав Ульф Ганерц[3]. Під "сучасниками" він має на увазі "тих, про кого ми знаємо, що вони живуть у наш час, про кого формуємо якусь думку, і на кого можемо якось впливати, хоча можемо ніколи з ними не зустрітися".

Глобалізація породжує також спільні для багатьох емоційні переживання. Глобалізовані мас-медіа нерідко посилюють емоційні зв'язки і породжують "електронне співпереживання й таке уявлення про Іншого, в якому значно більше від ідеї про спільну природу всіх людей, аніж від виплеканих культурних відмінностей між ними"[4].

У своїй книжці "Зіткнення цивілізацій" (1996), яка викликала чимало відгуків, далеко не завжди прихильних, американський політолог Семуель Гантінгтон на підставі історичного матеріалу стверджує, що політична, економічна, ідеологічна і культурна потужність Заходу, особливо США, поволі зникає. На його погляд, "ми є свідками "кінця доби прогресу", коли панували західні іде-

ології, і настання ери, в якій численні й різноманітні цивілізації співіснуватимуть, взаємодіятимуть і конкуруватимуть одна з одною, пристосовуватимуться одна до одної". Він стверджує, що, завдяки християнству, плюралізму, індивідуалізму й верховенству права Захід зумів створити "модерність", здійснити світову експансію і стати об'єктом заздрості всіх інших суспільств. Але це домінування Заходу, мабуть, добігає кінця. "Хоча Захід та Японія й далі домінують у передових технологіях, однак міжнародний ринок уможливлює торгівлю цими технологіями по всьому світу. Це означає, що Захід і Японія цілком можуть втратити усі конкурентні переваги, що їх забезпечує технологічне домінування".

Багато сучасних науковців доходять висновку, що всесвітній обіг образів, ідеологій та культурних стилів, забезпечуваний індустрією масових комунікацій та існуванням "багатонаціональної культури", насправді живить творчість, зменшує однорідність й посилює культурне різноманіття. Неуникним, глибоким і беззаперечним наслідком глобалізації є диверсифікація символічної влади, її контекстів та способів культурного використання.

Глобалізація зовсім не означає, що планету захопить якесь всесвітнє над-суспільство, основане на новітніх технологіях, й винищить усі місцеві суспільні системи і культури. Всупереч усепроникним технологіям, ми не стали й ніколи не станемо єдиним народом. Такі потужні гомогенізуючі чинники, як англійська, китайська, арабська та інші панівні мови, військова техніка, "Інтернет", реклама та мода, міжнародні мас-медіа та авіалінії справляють вплив на свідомість і культуру в усіх куточках світу. Згадані зони впливу безперечно породжують деякі стандартизовані вартості та практики. Але дія цих політичних, економічних і культурних чинників у різних культурних контекстах зовсім не є однотипною. Взаємодіючи з місцевими умовами, вони завжди породжують різноманітні й динамічні наслідки. Мови є яскравими зразками лінгвістичної гібридності та культурних запозичень. Подібно до того, як телепередачі, фільми і популярна музика у жодному суспільстві не перетворюють своїх споживачів на пасивних лохів, так і контроль над передачею інформації по всьому світу зовсім не забезпечує автоматичного наслідування чи послуху. Навпаки, постачаючи культурно-насичені символічні ресурси,

телебачення, "Інтернет" та інші мас-медіа відкривають або розширюють можливості для роботи культури в будь-якому напрямку — винахідливості, креолізації або ж самообмеження.

Сили модернізації та глобалізації змінили обличчя культур світу і вплинули на політичні й економічні відносини. Місцеві способи життя й мислення зовсім не зникають перед лицем зовнішніх культурних впливів. Хоча глобалізація є незворотною, але глобальне не замінило й не знищило локального. Саме поняття культури передбачає існування відмінностей. Британський соціолог Ентоні Сміт зауважує: "Якщо під "культурою" розуміти спосіб життя спільноти, або ж набір вірувань, стилів, вартостей та символів, тоді можна говорити лише про культури, а не про культуру взагалі; бо як спосіб життя спільноти, так і набір вірувань тощо, передбачають існування цілої множини або ж універсуму різних способів і наборів. Отже, ідея "глобальної культури" неможлива на практиці"[5].

Більшість дослідників вважає, що національні держави ближчим часом не зникнуть, хоча вони й піддаються випробуванням і змінам. Національні держави все ще забезпечують демаркацію важливих ідеологічних, суспільних і культурних відмінностей. Процес європейської інтеграції показує, наскільки складно уніфікувати та об'єднати різні нації й культури. Якщо національна держава занепадає в певних аспектах, як легітимне місцеперебування для суспільних організацій, що прийде їй на зміну? Американський антрополог Арджун Аппадураї запитує: "якщо національна держава зникне, тоді які механізми забезпечуватимуть захист меншин, мінімальний рівень демократичних прав і свобод та можливості розвитку громадянського суспільства?"[6].

У сучасному світі, де комунікаційні технології, різноманітність символічних форм та необмеженість кібер-простору кидають виклик традиційним уявленням про простір, географічна територія усе ж зберігає чимале значення. Міжетнічні територіальні конфлікти тривають у Югославії, Ефіопії, Палестині, Іспанії, Індії, Шрі-Ланці та інших місцях. Тубільні народи і племена в Новій Зеландії, Мексиці, Австралії, Гватемалі, на Гавайях та в інших місцях теж зосереджуються на проблемах володіння землею та її розподілу. Колоніалізм, рабство, війни та масові іммі-

грації залишили по собі чимало "розколотих суспільств" (Гантінгтон), у яких людські спільноти, що походять з різних цивілізацій, співіснують на тій самій території з більшим чи меншим рівнем дискомфорту. Прикладами цього є зростання мусульманських громад у західноєвропейських країнах, або ж латиноамериканських чи азіатських громад у Північній Америці.

Сепаратистський рух в Канаді є яскравим прикладом того, як географія, політична легітимність та мас-медіа часом взаємодіють і посилюють одна одну в націоналістичній боротьбі. Сепаратисти з франкомовної провінції Квебек вже багато років намагаються створити незалежну національну державу. Їхня національна уява одержала потужний імпульс до розвитку, коли в 1952 році у рамках федеральної державної телесистеми "Сі-Бі-Сі" з'явився перший франкомовний телеканал. Цей телеканал, з його привабливим культурним змістом, протягом багатьох років посилював і стимулював сепаратистські нахили багатьох франкомовних канадців. Поява дедалі численніших культурно-спеціалізованих телеканалів, у тому числі кабельних і супутникових, франкомовні радіо та преса, відео і поп-музика разом з "Інтернетом" та іншими інформаційними технологіями, забезпечують ще більші можливості для франко-канадців, уявляти себе членами альтернативної, інтерпретативної спільноти, — символічної нації, яка, за їхніми сподіваннями, колись перетвориться на політичну. Сучасні нації *залежать* від засобів масової комунікації у забезпеченні такої символічної присутності й тяглості.

В так званій ісламській революції в Ірані 1979 року мас-медіа також відігравали важливу роль і досі залишаються ключовим чинником. Фундаменталістське повстання значною мірою було викликане реакцією на поширення Західної культури. Разом з урбанізацією, зростання соціальної мобільності та рівня освіченості інтенсифікували комунікаційні процеси і споживання продукції мас-медіа, "розширили зв'язки із Західною та іншими культурами, підірвали традиційну сільську культуру і родові зв'язки, що породило відчуження та кризу ідентичності". Однак ісламська держава, народжена революцією, подібно до всіх тоталітарних режимів, взявши під свій контроль державні мас-медіа, зіткнулася з труднощами при намаганнях керувати іранською куль-

турою. Супутникове телебачення доступне на території Ірану, і хоча супутникові антени заборонені, усе ж багато представників середнього класу знаходять способи, як приймати супутникові телесигнали. Внаслідок цього іранському державному телебаченню довелося поліпшувати й урізноманітнювати свої передачі, аби привабити глядачів. Та й у так званому кібер-просторі іранському урядові довелося розробляти таку політику щодо "Інтернету", яка б дозволила йому використовувати інформаційні технології для поширення релігійних догматів і для ефективної інтеграції у світову економічну систему. Але такий розвиток подій дав іранцям можливість доступу до веб-сторінок, які пропагують "вільний Іран", порнографію, або новини західних каналів, або якийсь інший політично чи культурно неприйнятний матеріал.

Проблема балансу між відкритістю і протекціонізмом у глобалізованому комунікаційному середовищі гостро постала перед багатьма національними урядами, але особливо у таких країнах, як Іран, де обмеження досить суворі, а економіка досить бідна. Подібні проблеми нещодавно визріли у В'єтнамі, де виявилося неможливим зупинити анти-комуністичну пропаганду, правозахисні матеріали і порнографію. Такі країни, як Іран чи В'єтнам, не можуть ані ігнорувати, ані заборонити нові інформаційні технології, бо економічний розвиток залежить від швидкої передачі інформації. Але відкриваючи нові технологічні шляхи для економічних цілей, вони водночас відкривають надзвичайно широкий і невхопний публічний простір. А ці нові, породжені "Інтернетом" медіа-сили, починають соціально й культурно взаємодіяти з традиційнішими мас-медіа.

Арджун Аппадураї займається саме тими різновидами глобальної економічної та культурної діяльності нашого часу, які створюють загрозу для національних держав. Його аргументи грунтуються на положенні, що культура завжди гетерогенна, завжди набуває багатьох різних форм. Аппадураї виділяє п'ять чинників, які, на його погляд, визначають динаміку сучасного глобального культурного різноманіття. Він називає їх "вимірами" (*scapes,* за аналогією *з landscape,* тобто ландшафт, тому це слово можна перекласти ще й як "-шафти"). Аппадураї стверджує, що завдяки цим п'яти вимірам культурна однорідність

і культурне панування стають неможливими. Цими вимірами або ж -шафтами глобальної культури є: етно-шафт (ethnoscapes), техно-шафт (technoscapes), фінан-шафт (finanscapes), медіа-шафт (mediascapes) та ідео-шафт (ideoscapes). Кожне з цих понять пов'язане з певним видом руху. Наприклад, етно-шафт означає людські потоки між різними регіонами світу, в тому числі: туристів, іммігрантів, біженців, вигнанців, гастарбайтерів тощо. Техно-шафт означає поширення індустріальних технологій через національні кордони. Наприклад, Індія, Китай, Росія та Японія експортували технології до Лівії, де будувався величезний металургійний комбінат. Фінан-шафт означає глобальні механізми переміщення фінансів. Прикладом цього може бути надходження іноземних інвестицій через Світовий Банк до Бразилії на фінансування енергетичних і транспортних проектів. Аппадураї заперечує, що все це служить лише інтересам світових політичних, економічних, культурних наддержав, і натомість стверджує, що взаємини між етно-шафтами, техно-шафтами і фінан-шафтами є "взаємосуперечливими і глибоко непередбачуваними, бо кожний з цих ландшафтів має власні обмеження та стимули і сам по собі служить обмеженням чи параметром для руху в інших ландшафтах".

До цих взаємосуперечливих чинників додаються ще два взаємоспоріднених поняття — медіа-шафт та ідео-шафт. Медіа-шафт означає не лише інфраструктуру сучасних мас-медіа, але й поширювані ними образи. Використовуючи ці образи, глядачі можуть будувати культурні "наративи Іншого". Наприклад, певним чином показуючи африканську культуру на європейському телебаченні, мас-медіа постачають символічні ресурси, які дають можливість людям уявити життя на африканському континенті. Поняття ідео-шафт також стосується образів, але обмежується лише їх політичним аспектом — ідеологічними контурами культури. Ідео-шафт відображає "партійні" позиції в боротьбі за владу та розподіл політичних ресурсів у державі. Артикулювання і поширення ідеологій завжди залежить від контексту, тому ідеологічні зони, окреслювані такими поняттями, як права та свободи, відповідальність, рівність, дисципліна, демократія тощо, утворюють ідео-шафти різної конфігурації та значущості у таких різних

країнах, як Куба, США, Шотландія, Південна Африка, Перу, Норвегія і Таїланд.

Вплив п'ятьох шафтів на культуру полягає не в їхній гегемоністичній взаємодії, глобальному поширенні чи уніфікуючому ефекті, а в їхніх відмінностях і суперечностях — в їхній "неузгодженості" (диз'юнктурі). Комунікаційні технології посідають фундаментальну роль у цій аргументації. Мас-медіа значно більшою мірою поширюють культурне різноманіття, аніж стандартизують його. Усупереч теоріям культурного та інформаційного імперіалізму і похмурим глобалізаційним пророцтвам, глобальний ринок не є простим об'єктом для захоплення транснаціональними корпораціями. Нестабільність валют, корупція, недосконалість законів, ризикованість великих інвестицій, місцева конкуренція та насиченість ринків — усе це заважає становленню економічного й культурного панування.

Отже, глобалізацію найзручніше представити, як складну сукупність людських, матеріальних і символічних потоків, що взаємодіють й урівноважують один одного, породжуючи різноманітні та різнорідні культурні настанови й практики, які неухильно, хоча й по-різному, модифікують узвичаєні вектори суспільної, політичної та культурної влади. Хесус Мартін-Барберо говорить про це так: "стабільний, передбачуваний темп гомогенізуючого розвитку перебивається супротивним темпом глибинних відмінностей і культурних розривів"[7].

Першим кроком до формування нових культурних територій буває *детериторіалізація*. Це поняття означає "втрату "природних" зв'язків між культурою та географічною і соціальною територією"[8]. А на погляд Ентоні Гідденса, детериторіалізація — це викорінення людей чи символічних форм, із тих місць, де, на наш погляд, вони мають бути. Детериторіалізація — це часткове руйнування культурних структур і стосунків, середовищ і репрезентацій.

Міграції великих груп людей з "третього світу" до розвинених країн свідчать про соціальне викорінення, що спричиняє значні культурні розриви і культурні адаптації — це одна з основних і часом досить небезпечних форм детериторіалізації. За такими великими переміщеннями людей часто стоять економічні спо-

нуки. Африканська й азіатська работоргівля минулих століть у колоніях Північної Америки, Бразилії та у Карибському регіоні, була породжена пошуками дешевої робочої сили. Сьогодні ринок ручної праці приваблює бідних іммігрантів до багатших країн.

Фонд народонаселення ООН називає сучасну імміграцію "гуманітарною кризою нашої доби", оскільки злидні, війни і перенаселеність змушують великі маси людей переміщатися на території, уже зайняті іншими народами. Албанські біженці з Косово у Македонії, що ховаються від дощу й холоду під благенькими пластиковими накриттями — один із найсвіжіших образів цієї трагедії, поширений у всьому світі завдяки мас-медіа. Політичні біженці з районів військових конфліктів (В'єтнам, Чилі, Сомалі, Камбоджа та ін.) теж мігрують по всьому світу.

Культурна детериторіалізація — це глибоко людське явище. Детериторіалізація може бути всеохопною і жахливою. Забрати у великої групи людей їхню, мову, звичаї, релігію та музику, як було зроблено з африканськими рабами в США, — це рівнозначне культурному вбивству. Однак культура не вмирає, навіть за умов всебічного придушення. Адаптуючись, вона виживає у змінених формах. Культурне викорінення має наслідки не лише для тих, кого викорінюють. Наприклад, турецькі гастарбайтери в Німеччині сформували етнокультурні взаємини з німцями, всередині власної спільноти, а також із тими, хто залишився на батьківщині. Ці три зони культурних взаємин діють одночасно, і в усіх трьох величезну роль відіграють сучасні комунікаційні технології: і в тому, що турки дізнаються про німців (а німці, хоча й меншою мірою — про турків); і в тому, як турки в Німеччині зберігають свою турецьку ідентичність; і в тому, як вони будують контакти з людьми і культурою своєї батьківщини. Подібне становище виникає скрізь, де утворюються великі іммігрантські громади.

Не всяка міграція буває небажаною чи спричиненою політичною або економічною необхідністю. Так звана "втеча мізків" (brain drain), тобто еміграція на Захід високоосвічених і кваліфікованих фахівців із таких країн, як Індія, Китай, Тайвань, Іран і Бразилія показує, як глобалізований ринок спонукає навіть порівняно заможних людей добровільно залишати свою батьківщину. Наслідки цього можуть бути драматичними. Як зауважує Томас Соуел "у

цілих регіонах планети значна частина торгівлі та промисловості сформувалася завдяки широкомасштабним міграціям. Наприклад, китайців — до південно-східної Азії, індійців — до східної Африки, а німців та італійців — до Бразилії та Аргентини".

Термін *транскультурація* означає процес, в якому культурні форми буквально переміщуються у часі й просторі, вступаючи у взаємодію із іншими культурними формами і середовищами, що призводить до взаємних впливів, появи нових форм і змін у середовищах. Такий синтез часто спричиняється переміщеннями великих груп людей з одних країн до інших. Не слід розуміти транскультурацію просто як наслідок переміщень населення. Чимало культурних перехресть утворилися завдяки мас-медіа та культурним індустріям. Деякі з найзначніших і найобширніших культурних територій та рухів — то якраз медіа-опосередковані, символічні терени та міграції.

Мас-медіа та їхні образи часто об'єднують чимало людей, які ніколи не бачили один одного. "Інтерпретативні спільноти" — це порівняно анонімні групи людей, які інтерпретують конкретний матеріал мас-медіа, поділяючи при цьому чи то захоплення ним, чи то погляд на нього. Усе це — аудиторії, об'єднані радше спільними ідентичностями і дискурсами, аніж спільними демографічними характеристиками.

Сучасні технології по-новому відтворюють основні осі культурної віддаленості — простір і час. Це особливо очевидно щодо фізичного простору. Але комунікаційні технології також спричиняються до нових уявлень про час і нових способів його використання. Фотографія і кіно, аудіо та відеозапис, а також досконалі сучасні системи зберігання й пошуку інформації забезпечують нам доступ до символів, що складають культурну історію. Електронні медіа-технології дозволяють зберегти культуру такою мірою, якої ніколи не могли б забезпечити засоби друку, тим самим удоступнюючи її для творчих інтерпретацій. Сучасна людина може сприймати й використовувати на свій лад культурну символіку у нових часо-просторових обставинах, значно розширюючи сукупність особистих уявлень і понять та соціальних використань. Перемішування традиційного з модерним стає цілком доречним і практичним. За допомогою комунікаційних технологій

"архіви" символічних культурних форм стають доступними для творчого використання й перетворення.

Сучасні "інформаційні магістралі" проходять через контексти, як культурного виробництва, так і культурної рецепції, і прямують у багатьох різних часо-просторових напрямках водночас. Деякі жанри, образи і сюжети здобувають загальний відгук і швидко поширюються в різних культурних просторах.

Транскультурація породжує культурні *гібриди* — сплави культурних форм. Гібридні форми і жанри набувають популярності майже автоматично. Згадаймо хоча б про поширення у світ реп-музики. Вийшовши з чорних гетто американських міст, реп-музика та хіп-хоп-культура переможно крокують світом, впливаючи на багато місцевих різновидів поп-музики.

Концепція "коренізації" допомагає зрозуміти, як відбувається транскультурація та гібридизація. "Коренізація" означає, що запозичені культурні елементи набувають місцевих рис у процесі утворення культурних гібридів. Екзотичне, незнане та іноземне — одомашнюється. Незнайомі музичні ритми і естетичні настанови репу присвоюються місцевими музикантами, при цьому звучання одомашнюється, "коренізується". Індонезійський, гонконгський чи іспанський реп виконується місцевими мовами, а тексти відображають місцеві реалії. В результаті виходить гібрид, який сполучує риси "чорної" американської та індонезійської, китайської чи іспанської культур. Подібні гібриди ніколи не виникають на основі "чистих" культурних форм. Культура чорношкірих американців сама є результатом впливу африканських і європейських культур, а культури Індонезії, Гонконгу та Іспанії також мають довгі та складні історії культурних перемішувань. Вони були гібридами, задовго до того, як зустрілися.

Хоча транскультурація, гібридизація і "коренізація" можуть призводити до взаємної трансформації культур, викликаючи значні творчі зусилля обох задіяних сторін, однак на цих трансформаціях нерідко відбивається нерівність владно-економічних взаємин між культурами, що взаємодіють.

Велику увагу до можливостей і обмежень транскультурації, гібридизації та "коренізації" виявляють міжнародні рекламні компанії. Аби збільшити свої прибутки, вони застосовують три

основних стратегії: "запозичення" (коли ідея береться з одного ринку і використовується на іншому ринку без змін); "адаптація" (коли запозичена ідея пристосовується для іншого ринку, але зберігається її суть та основні операційні елементи); "винахід" (коли дослідження показує, що запозичення та адаптація не спрацюють, тоді для певного ринку розробляються цілком нові ідеї). У глобалізованому світі, де існують високорозвинені маркетингові та рекламні стратегії, слід завжди ставити запитання: на чиїх умовах, для яких цілей і на чию користь відбувається формування культурних гібридів?

Повертаючись до української ситуації, маємо констатувати: Україна, на жаль, навіть по дванадцяти роках незалежності залишається культурною колонією Росії — переважно пасивним споживачем вироблених у колишньому імперському центрі культурних продуктів та постачальником периферійних культурних кадрів та сирого ("екзотичного") культурного матеріалу. Як наслідок, Україна стикається з процесами глобалізації та поширення нових інформаційних технологій великою мірою як російська провінція — через посередництво Москви, російської мови й культури (починаючи від переважно російськомовних комп'ютерних програм, що підсвідомо закладають уявлення про "модерність" російської мови й культури та "парохіальність" української, — і до непропорційно великого місця, що відводиться в дискурсі українських мас-медій третьорядним російським культурним подіям та героям на противагу місцевим чи світовим). Зокрема, на українському ринку обсяг книжок, виданих в Росії, у кілька разів перевищує обсяг вітчизняного виробництва, за різними оцінками, від 2/3 до 9/10 українського книжкового ринку складає імпорт з Росії. Із 150 назв фільмів, що демонструються в Україні — лише 2-3% — українського виробництва, решта — іноземні, переважно — американські комерційні фільми. Записи українських виконавців займають менше 10% музичного ринку, в той час як 50% його становлять записи російських, решта — західних виконавців. Причиною цього є не тільки й не стільки недостатня (начебто) якість місцевих культурних продуктів та їхня (начебто) неконкурентоздатність, скільки упереджене ставлення споживачів до місцевого, успадковане від колоніалізму й підживлюване досі па-

нівними московським і місцевим москвоцентричним дискурсами.

Однак це зовсім не означає, що мусимо демонізувати глобалізацію, зокрема у культурній сфері, як такий собі тотальний наступ невибагливого маскульту. Агресивний маскульт несе справді певні загрози, але йому не можна протидіяти системою заборон, що роблять заборонений плід іще солодшим. Протиставити нівеляційним, дегуманізуючим, впливам чужоземного маскульту слід повноцінну — модерну, функціональну, багату й різноманітну — національну культуру. При цьому її в жодному разі не слід ототожнювати лише з "високим", "елітарним" мистецтвом. Культура — це "весь спосіб життя", і тому вона має бути представлена усіма видами й жанрами, зокрема популярними, а сучасна національна культура — наприклад в Україні — то не лише "магістральна" культура етнічних українців, але й багатюща спадщина всіх етнічних груп та спільнот, що тут живуть; це й повнокровні культурні взаємини зі світом.

"Глобальна культура, — пише польський культуролог Казімєж Кшиштофек, — становить загрозу лише обмеженому суспільству, котре саме через свою обмеженість здатне лише на бездумну імітацію, а не творче засвоєння й винахідливість у всіх сферах життя... Під загрозою опиняться ті народи, що піддадуться почуттю культурної меншовартості, себто свої цивілізаційні невдачі припишуть відсталості своєї культури. Якщо національна культура не захистить себе сама в умовах відкритості й конфронтації цінностей, жоден штучний захисний механізм їй не допоможе".

Українська культура, яка тривалий час зазнавала обмежень та утисків, безумовно, потребує протягом певного перехідного періоду істотних протекціоністських заходів з боку держави. Важливо, однак, підкреслити, що ці заходи не можуть і не повинні мати дискри-мінаційного характеру щодо інших культур, вони не повинні грунтуватися на заборонах, а навпаки — на системі пільг для національної культури. Така практика не суперечить демократичним засадам: у західних демократіях її широко застосовують для підтримки меншинних культур і загладження заподіяної їм історичної несправедливості.

Подолання негативних аспектів глобалізації, представленої у сьогоднішній Україні великою мірою через посередництво дале-

ко не передової в економічному, політичному, та й культурному плані Росії, виглядає можливим за умови послідовного здійснення на державному рівні ефективної й цілеспрямованої культурної політики. У найзагальніших рисах вона повинна бути спрямована на максимальне ототожнення у свідомості громадян понять "українського" та "модерного" (а не переважно "фольклорного" й "традиційного").

Іншим завданням є створення професійного менеджменту, який міг би у найоптимальніший для української держави спосіб пов'язати регіональний, національний та глобальний контексти, який би узгоджував інтереси різних культурних спільнот між собою та із зовнішнім світом. Обмежені ресурси мають спрямовуватися насамперед на

(а) інформатизацію суспільства;

(б) засвоєння іноземних (насамперед англійської) мов;

(в) оперативне представлення наймодерніших культурних подій та явищ світу в Україні

(г) представлення якісної модерної української культури у світі через заохочення перекладів, веб-сайтів, фестивалів, виставок, стажувань.

Українська культура є достатньо сильною і життєздатною, аби подолати колоніальні недуги і стати важливим чинником формування європейського образу України у світі та європейської дійсності у самій Україні.

Примітки:

1 Bauman, Z. Legislators and Interpreters. Cambridge, UK, 1989.

2 Tomlinson, J. Cultural Imperialism. Baltimore, 1991.

3 Hannerz, U. Cosmopolitans and locals in world culture. London, 1990.

4 Там само.

5 Smith, A. Towards a global culture? London, 1990.

6 Appadurai, A. Disjuncture and difference in global cultural economy. London, 1990.

7 Martin-Barbero, J. Communication, Culture and Hegemony. Newbury Park, 1993.

8 Garcia Canclini, N. Cultural Hybrid, 1989.

Олександр Гриценко

Українська культура 1990-х рр.: між глобальним та національним

Світовий культурний контекст: основні тенденції

Якщо поставити запитання, в чому була основна специфіка світових культурних процесів наприкінці другого тисячоліття, то відповісти однозначно й коротко буде важко, настільки різноманітними й суперечливими були культурні тенденції цього часу. Та все ж кілька ключових моментів можна виділити.

По-перше, при переході групи найрозвиненіших країн до пост-індустріальної фази господарчого розвитку обличчя культурної сфери в цих країнах небаченою раніше мірою стали визначати високотехнологічні культурні індустрії, які посіли одне з центральних місць у господарчому житті.

По-друге, явище глобалізації, що його вплив відчувається у всіх сферах нашого життя, стало дедалі потужніше впливати на культуру, навіть визначати її обличчя, породивши, зокрема, мультикультуралізм.

По-третє, в сучасному глобалізованому світі почали формуватися зовсім нові уявлення про мету людського розвитку та роль культури в ньому.

По-четверте, крах комунізму в СРСР та Східній Європі започаткував у цьому регіоні широкомасштабні трансформаційні процеси, частиною яких стало й українське суспільство та його культура.

Культурні ("креативні") індустрії

Говорити про "культуру як індустрію" в європейських країнах можна десь із середини XIX ст., коли розвиток техніки й технології відокремив масове промислове виробництво від ремесел (перетворивши їх на "ужиткове мистецтво"), а розвиток світської літератури і прогрес книгодрукування ліквідували домінування церков у книговиданні. Чисельне зростання заможного й освіченого буржуазного класу, а потім і "середнього класу" сформувало масового споживача культурної продукції.

Радикальні зміни настали в XX ст. — з появою суто-комерцій-

них культурних індустрій (кіно, радіо, звукозапису) з великими прибутками. З переходом технологічно найпотужніших країн у постіндустріальну стадію розвитку традиційна "виробнича" сфера стала забезпечувати дедалі меншу частку національного доходу, поступаючись так званим інформаційним індустріям, які виробляли "ідеї".

Нині на Заході мистецтво, доведене до "товарного вигляду" й поширюване через мас-медіа, стає процвітаючим бізнесом. Частка культурних індустрій у національних економіках європейських країн складає від 3 до 6 відсотків ВНП.

Йдеться про дедалі більшу потужність так званих індустрій, основаних на інтелектуальній власності (copyright-based industries), до яких належать: видавничий бізнес, кінематографія, аудіовізуальні індустрії, музичний бізнес та фонограмна індустрія, врешті, індустрія програмного забезпечення для комп'ютерів.

В аналітичному огляді, підготовленому 1996 р. американськими економістами С,Сівеком та Г.Мостелером, стверджується, що:

– "стрижневі копірайтні" галузі створили 1994 року доданої вартості на суму $255 млрд., або ж 3.78 % ВВП США;

– загалом усі галузі, що активно використовують інтелектуальну власність (авторське право), створили понад 5.7 відсотків ВВП США;

– у 1994 році в "стрижневих копірайтних галузях" працювало понад 3 млн. американців, тобто близько 2.5 відсотків загальної зайнятості;

– у 1995 році доходи американської економіки від експорту продукції й послуг, базованих на інтелектуальній власності, становили понад 53 млрд. доларів, що ставить "стрижневі копірайтні галузі" на третє місце за експортним внеском в національну економіку після автомобільної промисловості та сільського господарства.

Нового імпульсу "культурній економіці" надали процеси глобалізації та європейської інтеграції. Гостро постали питання "свободи торгівлі" культурно-мистецьким продуктом у міжнародному масштабі (квоти та інші обмеження на імпорт, стимулювання ві-

тчизняного культурного виробника, — зокрема, мінімальні квоти на "свої" пісні та фільми).

Хорватський соціолог культури Вєран Катунаріч так визначав специфіку господарювання в культурній сфері, особливо в небагатих країнах: "Завдання культурних еліт в економічній області, одначе, не належать до традиційної сфери економічної політики. Завдання *нової економіки культури* — у тому, щоб розвинути недорогий ринок якісних культурних продуктів та послуг, — щоб. скажімо, хороші хорватські фільми стали у Хорватії популярніші за американські (звичайно, за умови, що їхня якість не опускатиметься нижче нормального голівудського стандарту". Якщо навіть це завдання і не виглядає надто реалістичним у нинішній Східній Європі, воно все одно слугує хорошим дороговказом менеджерам та економістам від культури.

Глобалізація та постмодерність

Останніми десятиліттями сформувалося уявлення про сучасну епоху як епоху постіндустріальну в сенсі господарчо-технологічному та постмодерну в сенсі світоглядно-культурному, естетичному.

Як ніколи раніше, міцнішають світові, понаднаціональні ринкові та інформаційні інфраструктури, що породжують процеси культурної, суспільної та навіть правово-державної "глобалізації" й "мультикультуралізму". "Глобалізація" розмиває традиційні функції нації-держави, традиційну національну ідентичність, породжує ключову, на думку багатьох теоретиків, проблему постмодернізму — проблему "приналежності" (ідентичності) (культурної, національної, суспільної). Замість очікуваної багатьма оптимістами (зокрема, Фукуямою) перемоги лібералізму та "гармонізації через уніфікацію" прийшли болісні реакції на ці процеси у вигляді регіоналізації та "нового етнічного націоналізму", сепаратизму, фундаменталізму тощо (узагальнюючий, хоча й не безперечний аналіз цих явищ дали Б. Барбер у книжці "Джіхад проти Мак-Світу" (1995) та С.Гантінгтон у книжці "Зіткнення цивілізацій" (1993).

Отже, що таке глобалізація? В широкому плані цей термін вживається для означення того очевидного факту, що ми нині

живемо у світі, де все взаємопов'язане значно тісніше, аніж будь-коли. Однак наприкінці 20 ст. це глобальне зростання взаємозалежності пройшло крізь новий етап інтенсифікації.

На зміну "світовій економіці" прійшла якісно інша "глобальна економіка" тобто така, що діє, як єдине ціле, в реальному часі й у глобальному масштабі. У глобалізаційних процесах найзначнішими видаються три аспекти:

1) взаємопов'язані й значні зміни у світовому розподілі праці та в глобальній географії "центрального" й "маргінального";

2) фундаментальні зміни в складі та географії міжнародної торгівлі та виробництва (баланс пересунувся в бік ринку фінансів та спеціалізованих послуг).

Ці зміни стимулюються та підсилюються новими технічними можливостями засобів комунікації та транспорту. Діяльність, що вимагає високопрофесіональної підготовки, знань та досвіду, концентрується в господарчих центрах з інтенсивною інфраструктурою.

3) зміни у взаєминах між нацією-державою та економікою. В ході глобалізації економіки формуються наднаціональні центри влади господарчі зони, банківські центри, глобальні електронні фінансові ринки.

Внаслідок цих процесів національні уряди, втягуючись у глобальне суперництво за залучення транснаціональних інвестицій, змушені адаптуватися, лібералізувати умови господарювання та фінансової діяльності.

А як проявляються глобалізаційні процеси в культурній сфері?

На рівні ідеологічному — дедалі більшого поширення набуває ідеологія та світоглядна система, породжена, на думку багатьох філософів, розвитком вільноринкового демократичного суспільства, а саме — ідеологія активного індивідуалізму та раціоналізму, ліберальної демократії, світоглядного плюралізму, постмодернізму, як іронічної переоцінки всіх донині існуючих ідеологій та естетик.

На рівні інституційному, в культурній інфраструктурі наслідки глобалізації визначаються повсюдною присутністю глобальних електронних мас-медіа (супутникове телебачення, "Ін-

тернет"), до яких нині мають доступ дедалі більше людей, що неминуче призводить до певної гомогенізації культур — і знакових систем, і дозвіллєвих практик сучасного людства, а через них — і до зростання частки спільного "культурного багажу", до появи глобальної культурної ідентичності.

На рівні культури повсякденного життя глобалізаційні процеси проявляються головно в розростанні стандартизованого всесвітнього ринку культурних послуг і товарів. Цьому посприяв розвиток електронних технологій, породивши загальнодоступну побутову аудіо-відеотехніку та комп'ютери з периферійними пристроями розважального призначення.

А що ж відбувається в епоху глобалізації з духовним світом людини, з її світоглядом, цінностями, ідентичністю?

Бельгійський культуролог Етьєн Рожан запропонував короткий, але глибокий і конструктивний аналіз цієї проблеми:

"Десятиліття надзвичайної релятивізації цінностей, ідеологій та вірувань, уніфікації моделей поведінки та картин світу, пропонованих мас-медіа, породили у багатьох людей гостре відчуття втрати ідентичності. Виявившись не в змозі більше визначати себе через чітку приналежність до певної системи цінностей, що досі сприймалися і як дуже особливі і водночас універсальні, людська особистість відчайдушно шукає "безсумнівних" засобів самовизначення. Це, вочевидь, мало наслідком певну міфологізацію самого поняття культурної ідентичності".

Мультикультуралізм

Однак тенденція гомогенізації, стандартизації способів життя в сучасному світі далеко не є панівною. Її супроводжує дедалі більше різноманіття світової культури — і то не лише як реакція на "Мак-Світ", але і як прямий наслідок інтенсифікації міжкультурної комунікації.

Процес мультикультуралізації та "перемішування" став особливо значним в останньому десятилітті. Культурна множинність посилилася у зв'язку з послабленням таких абсолютних (і об'єднуючих) переконань, як віра в технічний прогрес, у національну державу чи в релігію. В такій ситуації надто посилюється роль "нових культурних посередників" — професіоналів у царині

комунікації, інтелектуалів-популяризаторів, митців-продуцентів іміджів для масової культури, — тих, хто формує смаки, керуючись логікою ринку".

Найочевидніша причина мультикультурності полягає в мульти-етнічності міського населення внаслідок як колоніального минулого, так і "заробітчанської" еміграції. Культурна окремішність цих груп часто є наслідком їхньої суспільної відокремленості. Як крайня реакція, часом виникає релігійний фундаменталізм.

Можливості запозичення з різних систем культурних значень до того ж розширюються завдяки розмиванню границь між "високою" ти "низькою" культурою, творячи ідеологічний релятивізм. В суспільному плані цей процес посилюється завдяки виникненню численних моделей особистої ідентифікації — в таких рухах, як молодіжні субкультурні угруповання, феміністки, "зелені", сексуальні меншини тощо.

Ідея "людського розвитку" та культура як його складник

Наприкінці XX ст. переосмислення ролі й місця культурно-мистецької сфери в житті сучасних суспільств породило оновлену концепцію *людського (гуманітарного) розвитку*. В європейській культурній традиції останніх двох століть розвиток трактувався в просвітницьки-раціоналістичному сенсі, як синонім прогресу, тобто інтенсивного освоєння потенціалу людини й природи, зростання господарства, оновлення технологій, підвищення добробуту тощо. У такому "прогресі" роль культури й мистецтва вважалася другорядною (Маркс, як відомо, вважав труд письменника продуктивним лише остільки, оскільки на ньому наживається книговидавець).

Та внаслідок розчарування в науково-технічному прогресі, який не зробив людство щасливим, на його місце прийшла гнучкіша концепція людського розвитку.

Звіт ЮНЕСКО "Наша творча різноманітність" 1996 р., дає дефініцію поняття "людського розвитку": це "процес, який збільшує реальну свободу людей у досягненні будь-чого, що вони вважають за цінність". Оскільки ж уявлення про цінності, їх ієрархію формує передусім культура, то вона посідає ключове

місце в цій оновленій концепції розвитку.

Хав'єр Перес де Куельяр, дає в передмові до цитованого звіту менш формальне визначення: "поняття людського розвитку як процесу розширення можливостей вибору для людей передбачає розуміння розвитку через широкий набір можливостей, починаючи від політичних, економічних та соціальних свобод і аж по індивідуальні можливості бути здоровим, освіченим, творчо активним, підприємливим, користуватися самоповагою та правами людини".

Відповідно відбувається й переосмислення завдань культурної політики; згаданий звіт вважає, що її об'єкт «повинен бути розширений, передусім шляхом відходу від монолітного поняття "національна культура", переходу на засади захисту різноманіття індивідуальних виборів та групових культурних практик».

Якщо спробувати визначити в кількох коротких положеннях, у чому конкретно бачиться роль культури як складника "людського розвитку", і на яких саме напрямках мається на увазі забезпечити радикальне піднесення цієї ролі, то таких головних напрямків вбачається чотири:

а) збереження культурно-історичної спадщини;

б) доступ до культурних надбань та практик;

в) розвиток творчого потенціалу суспільств;

г) сприяння культурному різноманіттю в сучасних суспільствах.

Українська культура після здобуття незалежності

Для українського суспільства загалом, і для культурної сфери зокрема, 1990-і роки стали часом глибоких і неоднозначних трансформаційних процесів. У культурній сфері перехідні процеси виразилися, з одного боку, в розпаді радянської тоталітарної ідеологічної машини, наслідком чого стала загальна криза традиційної для радянського суспільства системи цінностей і культурних практик, а також — занепад успадкованих від радянської доби культурних інституцій. З іншого ж боку, поволі формується нова, переважно недержавна культурна інфраструктура (яка поки що із змінним успіхом співіснує з державною), а в ширшому плані — поволі окреслюється якісно нова (це не означає, що кра-

ща) парадигма української національної культури — як культури не-моноетнічної, не-популістської, але й не замкнутої в гетто-подібному елітизмі.

Незліченні великі й малі культурні зміни, які постійно відбуваються в пострадянській Україні, мають чималий вплив також на суспільно-політичну й економічну систему, прискорюють формування нової, більш гетерогенної системи цінностей, з одночасним поступовим "демонтажем" старих систем цінностей — як радянських, так і до-модерних. Можна вичленувати кілька ключових елементів сучасної культурної трансформації в Україні:

а) ідеологічна трансформація (тобто трансформація систем цінностей);

б) економічна трансформація культурної галузі (поступове запровадження ринкових засад та приватного підприємництва принаймні в деяких секторах культурної сфери, що відбувається паралельно з постійним скороченням бюджетного фінансування державних культурних закладів);

в) правова та адміністративна трансформація (поки що найбільшим її проявом стало узаконення культурних прав і свобод, а також створення юридичних підстав для існування недержавних культурних інституцій; натомість нових механізмів державної підтримки культури все ще не сформовано);

г) технологічні зміни в культурних індустріях, найпомітніші в швидкому зростанні недержавних електронних медіа, фонограмної індустрії, "Інтернету" тощо);

д) трансформація щоденних культурних практик сучасних українців, спричинена як суспільно-політичними (розвал тоталітаризму та його ідеологічно-культурної машини), так і технологічними інноваціями (бурхливий розвиток домашньої аудіо- та відеоапаратури, персональних комп'ютерів, "Інтернету" тощо).

1988 року з'явилася фундаментальна, хоча й невелика праця І. М. Дзюби "Чи усвідомлюємо ми національну культуру як цілісність?" Вона вперше поставила низку концептуальних питань розвитку національної культури й проблему принципово нової державної культурної політики. У культурному середовищі розгорнулися дискусії щодо потреби "повноструктурності" національної культури та шляхів її досягнення, непрямим наслід-

ком яких стало прийняття Верховною Радою УРСР "Закону про мови"(1990).

Однак культурну політику України початку 1990-х рр. сміливо можна назвати інерційною: ніякого продуманого реформування практично не відбувалося, а зміни, які все-таки були, мали або безсистемний, або стихійний, неконтрольований характер.

"Основи законодавства України про культуру", ухвалені в лютому 1992 року, на кілька років стали фактично єдиним (і внутрішньо суперечливим) державним документом нової культурної політики. Хоча проголошувані ним основні принципи культурної політики держави та пріоритети у розвитку культури відповідають стандартам вільного демократичного суспільства, проте реально "Основи" зорієнтовані на повну бюджетну підтримку державою сфери культури, передбачаючи, що "держ ава гарантує асигнування на розвиток культури в розмірі не менше 8 відсотків від національного доходу України". Таких показників не могла досягти жодна економічно благополучна держава.

Після призначення І.Дзюби міністром культури (1993 р.) в міністерстві розпочалася праця над новою концепцією держ. культ. політики. Опублікування в січні 1995 проекту "Основних положень концепції державної культурної політики" викликало жваву й контроверсійну дискусію в культурному середовищі.

Після численних уточнень та переробок, які тривали майже два роки, доопрацьовані концептуальні принципи державної культурної політики лягли в основу Урядової Постанови No 675 від 28 червня 1997 року "Про концептуальні напрями діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури", якою, втім, українська влада керується не більше, аніж "Основами законодавства про культуру".

Сьогоднішній день характеризується продовженням господарчої кризи, більш чи менш успішними спробами реформ, і водночас — дальшим перебігом процесів глибинної трансформації господарчого та суспільного життя на нових засадах.

Через господарчу кризу можливості держави ефективно утримувати, а тим більше розвивати культурну інфраструктуру скорочуються з кожним днем. Частка видатків держбюджету України, виділена на культуру, скоротилася від приблизно 2% у 1992 р.

до менш ніж 0,5 у 1999 р., за цей самий час число працівників у сфері культури скоротилося від 260 до менш як 180 тисяч; з кожним роком зростає зношеність матеріально-технічної бази культури, яка не оновлюється.

Реальні можливості впливу на ситуацію Міністерства культури й мистецтв — формально центрального органа державної влади, що має опікуватися культурою — обмежені сотнею закладів, які перебувають у його прямому підпорядкуванні, та ще переважно рекомендаційно-методичним впливом на обласні управління культури.

Тим часом тисячі старих і нових закладів культури, передусім такі, що виникли внаслідок недержавної ініціативи, опинилися практично поза зоною державного "управління" і, що важливіше — поза державною підтримкою, адже мало не єдині представники української держави, з якими вони мають справу — це не працівники Мінкультури, а податкові інспектори.

Втім, фінансовий важіль у формі бюджетного утримання є малоефективним як стимул для культурно-мистецької діяльності, оскільки підпорядковані заклади Міністерство культури чи будь-яке інше відомство мають утримувати так чи інакше, незалежно від творчих чи господарчих успіхів, а можливості матеріально заохотити добру мистецьку працю нині майже немає.

Демократизація суспільного та господарчого життя спричинила появу перших пагонів нової, недержавної культурної інфраструктури, яка нині охоплює передусім такі ділянки, як недержавні канали телебачення й радіо, шоу-бізнес, приватне книговидання, меншою мірою — образотворче мистецтво та його ринок, частково театр та ін.

Існування окремих елементів цієї інфраструктури стає можливим завдяки фінансуванню з різних джерел, в залежності від характера діяльності: деякі недержавні телеканали свого часу отримали потужний імпульс у вигляді зарубіжних грантів чи інвестицій; преса за 1990-ті роки пережила спершу крах передплати, потім — втрату майже половини доходів від реклами (які перейшли до телебачення та "вуличної" реклами), а тепер багато телекомпаній, газет та журналів поволі переходять на фінансове утримання багатих "спонсорів" — ділових та політичних струк-

тур. Натомість українська поп-музична індустрія, яка сформувалася за кілька років майже без підтримки держави (за винятком хіба що фестивалю "Червона рута"), благодійних фундацій чи значних зарубіжних інвестицій, продовжує вперту боротьбу за існування.

Однак ці процеси трансформації, попри свій об'єктивний та загалом передбачуваний характер, досі відбувалися здебільшого стихійно, при інерційній, часто непослідовній політиці держави та практичній відсутності єдиної регіональної політики в Україні. Таке положення пояснюється як другорядністю культурної проблематики в очах правлячих кіл (втім, це аж ніяк не стосується такої ділянки культури, як телебачення — тут політики аж надто активні), а також браком чітких уявлень, як слід трансформувати культуру. Серед "традиційних еліт" (урядовців, представників "старих" творчих спілок та традиційного академічного середовища) продовжує домінувати думка, що більшість проблем культури можна вирішити збільшенням бюджетних асигнувань, а головний обов'язок самої культури в тому, аби слугувати незалежній українській державі більш-менш так само, як вона раніше слугувала радянському режимові.

Іншої думки притримуються ті, кого можна назвати "новими елітами" — лідери незалежних електронних медія та шоу-бізнесу, політики й науковці молодшого покоління. Попри безсумнівний патріотизм більшості з них (адже на відміну від "старих еліт", вони без особливих труднощів могли б влаштуватися десь на ситому Заході), для них на перше місце виходять не самоцінність національної державності, а можливості самовираження, свобода творчості й підприємництва.

Отже, українське суспільство, яке стає дедалі відкритішим і демократичнішим, уже не задовільняється "державною культурою", а ринково-орієнтована українська економіка не буде її утримувати так, як це раніше робила командна економіка. До того ж культура радянського типу може успішно існувати лише за браку будь-якої конкуренції, чого вже, вочевидь, не буде. Але з іншого боку — недержавний сектор економіки, а головне — рівень доходів населення, особливо в провінції, ще протягом багатьох десятірич не зможе замінити бюджетне джерело фінансування

таких важливих ділянок культури, як бібліотеки та сільські клуби, кіновиробництво та академічна музика, а також естетична освіта дітей.

Та з іншого боку — найбільш динамічна й творча частина культурно-мистецького середовиища не погодиться з поновним "одержавленням" культури й мистецтва, не перетвориться на слухняних обслуговувачів державної культпросвітно-пропагандивної машини, хоч би в які патріотичні кольори її розфарбовували.

Владні інституції та культурна сфера

Після зруйнування старого компартійного механізму ідеологічно-культурної обробки населення поки що не створено нового цілісного механізму вироблення та здійснення державної культурної політики. Формально культурними питаннями "відають" кілька відомств Міністерство культури и мистецтв, Міністерство освіти і науки, Держкомітет інформаційної політики та телерадіомовлення, Держкомбудархітектури, а також місцеві органи влади (облуправління та райвідділи культури). Фактично єдиними координуючими державними органами у цій сфері є Служба з питань гуманітарної політики Адміністрації Президента України та апарат Віце-прем'єр-міністра з питань гуманітарної політики, — втім, вони опікуються також охороною здоров'я, соціальним захистом, наукою, освітою тощо.

За формально покладеними на нього функціями Міністерство культури і мистецтв є органом, покликаним здійснювати державну культурну політику, однак за існуючою структурою та реальними можливостями воно переважно діє як орган управління підпорядкованими закладами галузі культури, яких є близько 120 (кільканадцять із них мають статус національних) — 3 театри, 17 інших музично-концертних організацій (симфонічні оркестри, хори, цирки, ансамблі тощо), 8 музеїв, 8 бібліотек (в тому числі Парламентська бібліотека України), 6 кіностудій, 10 вищих навчальних закладів, 7 історико-культурних заповідників, 4 науково-дослідних заклади, кілька підприємств, газета "Культура й життя", журнали "Українська культура", "Пам'ятки України" (усі три часописи фактично не виходять уже багато місяців через брак фінансування) та ін.

За розміром бюджету та кількістю підпорядкованих закладів деякі облуправління культури не поступаються Міністерству, однак регіональна культурна інфраструктура має інший вигляд: у ній домінують клубні заклади, бібліотеки, кінотеатри та школи естетичного виховання (тобто музичні та художні). Практично у всіх обласних центрах існують театри, краєзнавчі, історичні та художні музеї, філармонії, а в найбільших містах (Львів, Харків, Одеса, Донецьк, Дніпропетровськ) — ще й оперні театри та симфонічні оркестри.

Правове регулювання культурної сфери

Від часу ухвалення "Основ законодавства про культуру" було прийнято низку законів, які так чи інакше стосуються регулювання окремих ділянок сфери культури. 1995 р. ухвалено закони "Про музеї та музейну справу" та "Про бібліотеки"; 1997 р. — "Про благодійництво та благодійні організації" та "Про професійних творчих працівників та творчі спілки", які, попри окремі недоліки, разом зі ст.7.11 Закону України "Про оподаткування прибутку підприємств" у редакції 1997 року вперше запроваджують реальні податкові пільги для неприбуткових організацій. У 1997–1998 рр. також прийнято закони "Про кінематографію", "Про охорону культурної спадщини", "Про вивезення і ввезення культурних цінностей".

Питання сфери культури регулювалися також Указами Президента України — зокрема, ухвалено "Положення про Національні заклади культури" (1994) та надано статус національних 25 найвизначнішим творчим колективам та закладам культури. Було запроваджено систему державних стипендій для підтримки обдарованої молоді й визначних діячів культури.

Але ці нормативні акти регулюють лише окремі галузеві проблеми, тоді як загалом правове забезпечення культурної сфери залишається незадовільним.

Зокрема, ним не передбачається якихось реальних механізмів державної підтримки недержавних культурних організацій, захисту національного культурного виробника, сприятливих умов для інвестицій в національну культуру. Не передбачається

також механізмів участі представників культурного середовища в опрацюванні й здійсненні культурної політики.

Тому, на нашу думку, потрібен новий базовий "Закон про культуру", який би по-новому окреслив сам об'єкт культурної політики — усю сферу культури; державну й недержавну, комерційну й неприбуткову; враховуючи специфіку кожного з цих секторів; передбачив би не лише бюджетне утримання базових культурних закладів, а й широкий спектр механізмів та форм підтримки культурних організацій усіх видів та форм власності: податкові пільги, надання конкурсних грантів та держзамовлення, заохочення недержавних інвестицій у вітчизняну культуру тощо.

Слід оновити у відповідності з сучасними світовими стандартами самі засади державної культурної політики, гарантії культурних прав наших громадян, чітко прописати функції, прерогативи, обов'язки державних органів, що діють у культурній сфері — як щодо підпорядкованих державних культурних закладів, так і щодо недержавної частини культурної сфери. На особливу увагу в цьому плані заслуговує координування політики різних галузевих міністерств і відомств, які фактично діють у сфері культури (Мінкультури, Держкомінформ, Держбудархтектура, Міносвіти й науки тощо), опрацювання та реалізація єдиної політики для культурної сфери України.

Українська культура й проблеми "людського розвитку"

Вище згадувалося про чотири основні напрямки, на яких реалізується у сучасному світі культурни аспект "людського розвитку", а саме — розкриття творчого потенціалу суспільства, збереження культурної спадщини, доступ до культурних надбань та сприяння куьлтурному різноманіттю. Погляньмо ж, що робиться в сучасній українській культурі на цих напрямках.

Творче самовираження

Нині українське мистецтво має можливість розвиватися в умовах свободи та відкритості, які навряд чи мали аналоги в її історії (окрім хіба що короткого пееріоду 1917–18 рр., але тепер політичне й господарче становище, попри численні його

темні сторони, все ж значно стабільніше, аніж тоді). Практично ліквідовано цензуру, національній культурі повернуто безліч раніше заборонених імен та творів, відкрито доступ до тієї частини культурного надбання, що була довгий час недоступна з політичних причин.

Вперше реально існує єдиний український культурний часопростір, який охоплює культуру минулу й сучасну, "радянську" й "антирадянську", "східну" й "західну", "тутешню" й "діаспорну". Руйнування "залізної завіси" та здобуття Україною незалежності відкрили перед її культурою шлях до широкої інтеграції в європейський та світовий культурний процес.

Однак при цьому проявилися й навіть почали загрозливо розвиватися деякі нездорові симптоми. Передусім, стала очевидною непідготовленість "високої" та традиційної народної української культури до масованого тиску з боку маскультурної, комерціалізованої продукції. Це особливо помітно у виконавських, видовищних мистецтвах, у кінематографі, на радіо й телебаченні. В умовах значно більшої культурної відкритості (яка водночас означає більшу незахищеність) стало ясно, що власне українська національна культура далеко не домінує в Україні, часто поступаючись російській та західній культурній (особливо мас-культурній) продукції в умовах, коли відсоток україномовних книжок, вистав, пісень уже не регламентується адміністративними способами.

Аналіз причин цього явища зайняв би надто багато місця, варто лише побіжно вказати на найочевидніші — довголітне існування України в складі СРСР як фактичної культурної колонії, сучасне важке економічне становище, яке робить майже неможливими значні інвестиції в індустрію культури, без чого вітчизняній мас-культурній продукції важко вийти на відповідний якісний рівень, аби витримати конкуренцію на ринку розваг.

Збереження культурної спадщини

На державному обліку числиться понад 120 тисяч пам'яток (у 1985 р. їх було близько 70 тисяч), з чого 53 тисяч — пам'яток історії (в тому числі близько 80 % — пам'ятки періоду II світової

війни); близько 7 тисяч — пам'ятки монументального мистецтва (з них близько половини пам'ятки Леніну та іншим радянським діячам); близько 13 тисяч пам'ятки містобудування та архітектури.

Водночас за даними учених в Україні є 70 тис. архітектурних об'єктів, які ще повинні отримати статус пам'яток; більше тисячі міст і сіл, які повинні отримати статус історичних. Досі в України створено лише 36 історико-архітектурних та історико-культурниих заповідників, тоді як у США їх близько 200, у Франції — 100. Отже, з 136 тисяч об'єктів, що їх сьогодні "охороняє" (здебільшого символічно) держава, справжніх об'єктів культурної спадщини — не більше половини; водночас тисячі пам'яток культури досі не обліковано й не поставлено під захист. Ускладнює справу практична відсутність майнової відповідальності за руйнування пам'яток.

Верховною Радою України прийнято Закон про музеї, розпочато роботу над створенням Реєстру національного культурного надбання. Проте досі в державі відсутнє сучасне законодавство про охорону пам'яток (діє ще "радянський" закон 1978 р.).

У складному становищі опинилася музейна мережа України. Хоча кількість музеїв зросла більш як удвічі за роки "перебудови" та незалежності (167 у 1980 році, 367 у 1998 році — з них 117 краєзнавчих, 126 історичних, 60 мистецьких, 44 літературних), але їхнє фінансове становище останнім часом явно погіршилося. Колекції нараховують більш як 10 млн. одиниць, однак експонуються 8-10%, решта — зберігається у фондах через брак експозиційних площ. Більшість музеїв розташовано у старих, пристосованих приміщеннях націоналізованих багатих особняках, колишніх церквах та монастирях тощо, й давно потребують капітального ремонту. До того ж нині релігійні організації вимагають повернення колись відібраних приміщень, і часом музеї виселяють мало не на вулицю. Великою культурною проблемою (спільною, до речі, для всіх посткомуністичних країн) є різке падіння інтересу до музеїв — кількість відвідуваннь скоротилася від 31 млн. у 1990 році до менш як 14 млн. у 1998 р.) але то вже частина проблеми доступності культурних надбань.

Доступ до культурних надбань

Традиційно радянська культурна політика охоче використовувала риторику широкої доступності культури, метафорою якої було гасло "Мистецтво належить народові". Надзвичайно дешеві квитки до музеїв, театрів, кіно, безкоштовні масові бібліотеки, середня та вища мистецька освіта, розбудова мережі клубних закладів — усе це створювало ілюзію загальнодоступності культури в СРСР. Та поруч із цим існували "спецсхови" бібліотек, списки заборонених книжок та авторів, "нерекомендовані для експонування" фонди музеїв, врешті, "залізна завіса", яка зводила майже до нуля доступ радянських громадян до "непрогресивної" світової культури.

У пост-радянській Україні ситуація змінилася на майже цілком протилежну: хоча бюджетне утримання мережі загальнодоступних культурних закладів нібито зберігається, однак через його явну недостатність одні заклади різко підняли ціни на квитки (оперні театри, концертні зали тощо); інші — хоча й залишилися доступними за ціною (музеї, бібліотеки), але рівень їхніх послуг дедалі менше задовільняє громадян. Загалом держава надто мало робить для збереження доступності культури в ринкових умовах — скажімо, шляхом пільгового оподаткування (єдиним винятком є скасування ПДВ на продаж вітчизняних книжок та підручників).

Натомість зникли політичні, ідеологічні та адміністративні обмеження доступу до культури (цензура, спецсхови тощо), що безперечно розширило доступність її надбань принаймні для еліт.

Культурне різноманіття

В основі концепцій культурного різноманіття та мультикультуралізму лежить відхід від ідеалу монолітної (тобто базованої на єдиній мові, спільній естетичній та ідейній традиції) національної культури (поруч з якою можуть толеруватися культурні "резервації" національних меншин) — на користь рівноправного співіснування численних культур, субкультур, стилів життя та творчих практик, притаманних різним національним, етнічним, соціальним, релігійним, чи навіть віковим групам з їхніми специфічними ідентичностями.

Можна сміливо твердити, що ані інституційно, ані світоглядно українське суспільство до такого мультикультуралізму сьогодні не готове. Зрештою, не зовсім ясно, чи швидкий перехід до нього був би сьогодні корисним. Насправді нині з перемінним успіхом точиться боротьба між прибічниками вищезгаданого ідеалу "чистої" етнонаціональної культури та захисниками фактично ще радянського "інтернаціоналізму", які охоче використовують "мультикультуралістічну" риторику. Основним полем битви тут стало мовне законодавство та його практична реалізація, зокрема в мас-медіа, в музичній індустрії та кінематографії.

Втім, у певному сенсі культурним практикам сучасного українського суспільства притаманний певний мультикультуралізм, якщо таким вважати потужну присутність в Україні російської та російськомовної культури (як "високої", так іще більшою мірою — масової). Ось лише кілька промовистих кількісних показників: на ринку популярної музики понад 60% посідає російська продукція, понад 30% — західна, й лише 6-7% українська. Фонди державної бібліотечної мережі на 61% складаються з російськомовних книжок та журалів, на 38% — з україномовних, і лише на один відсоток — з видань усіма іншими мовами.

Інфраструктура культурної сфери. Телебачення

Телебачення впевнено лідирує серед наймсовіших дозвіллєвих практик сучасних українців — його провідна роль лише посилилася в 90-і роки завдяки помітному урізноманітненню прпрограм та появі численних недержавних телеканалів, а також через те, що деякі інші традиційні форми дозвілля (книжки, журнали, театри, концерти) стали значно менш доступними для багатьох.

У розвитку телебачення в Україні можна виділити кілка етапів.

Перший — до 1989 року. В СРСР існувала лише державна форма власності на електронні медіа, в ефірі неподільно панувало московське державне телебачення (так зване "Центральне"). В УРСР поруч з ним діяли державні телеканали УТ-1 та УТ-2, які були блідими копіями "Центрального" й не користувалися особливою популярністю. Програм власного виробу в них було обмаль — в основному ретранслювалися московські програми, по-

казувалися радянські кінофільми. До того ж з початку 80-х років дедалі більше київських програм робилися по-російськи.

Другий етап, що почався десь із 1990 року, характеризувався бурхливим, здебільшого стихійним розвитком недержавних телеканалів по всій Україні, а також старанними спробами УТ1 та УТ2 конкурувати з московським телебаченням, яке в цей час стало швидко прогресувати, позбувшись ідеологічного пресингу. Якість та різноманіття програм УТ також зросли, однак воно й далі значно програвало московському каналу ГРТ. Серед головних причин цього — нижчий професійний рівень та політичний і культурний консерватизм державного українського телебачення. В інформаційних та суспільно-політичних програмах УТ домінувала офіціозна позиція, натомість у розважальних — орієнтація на традиційну народну (а часто — офіціозну псевдонародну) культуру та "традиційну естраду", обидві — м'яко кажучи, малопопулярні серед молодої аудиторії. За соціологічними опитуваннями середини 90-х рр., близько 90% українських глядачів регулярно дивилися канал ГРТ, й лише 60% — канал УТ1. Характерною спробою хоч якось "прищучити" московських конкурентів була перекомутація ретрансльованого каналу ГРТ з першого на третій державний телеканал (на першому тепер транслювалося УТ1). Однак це не поміняло згадані канали місцями в рейтингах глядацької популярності.

Поруч з російськими, дедалі популярнішими, особливо у великих містах, ставали приватні канали. В самому лише Києві виникло понад десяток таких каналів — ICTV, "Гравіс", ТЕТ, ЮТАР, "Тоніс", "7-й канал", "TV-Табачук", НТУ, НАРТ, ТРК "Київ", кабельний канал IVK та інші. Однак держава зберігала монополію на технічні засоби телетрансляції, підпорядковані Держтелерадіо. Супутникове телебачення було доступним практично лише в готелях великих міст, і малопопулярним (через порівняно високу ціну технічних засобів та малопоширене володіння англійською мовою), але його дубльовані програми у записі, в тому числі інформаційні, широко використовуються приватними каналами, часто — на сумнівних правових засадах. Загалом у передачах приватних каналів того часу домінували художні фільми, переважно "піратські" західні, та відеомузика (так само

“піратська”). Програми власного виробництва продукували лише кілька найсолідніших каналів у Києві та кількох інших великих містах. Позитивним явищем стали власні програми новин на приватних каналах, забезпечувані здебільшого недержавними інформаційниими агенціями. Це створювало, принаймні в найбільших містах, реальний інформаційний плюралізм.

На загальному стихійно-піратському тлі недержавного телебачення виділялася спільна американо-українська приватна телерадіокомпанія ICTV, яка використовувала лише ліцензійні (головно західні) програми й охопила своїми передачами кілька ключових регіонів України, поступово також перетворюючись на загальнонаціональний канал.

Третій етап ознаменувався виходом недержавного телебачення на інший рівень — “цивілізованого” розвитку за західними зразками. Хоча приклад такого розвитку вже раніше показував канал ICTV, однак реально цей етап почався з утворення 1995 року двох великих недержавних каналів — “Студія 1+1” та “Інтер”.

“Студія 1+1”, створена за участю західного медіа-капіталу й очолена відомим режисером-документалістом О. Роднянським, розпочала мовлення у “прайм-тайм” на першому державному каналі, потіснивши УТ1 (пізніше її “пересунали” на другий канал, поруч із УТ2). Вона одразу ж заявила про намір слугувати таким собі зразком цивілізованого комерційного каналу західного типу — жодних другосортних фільмів сумнівної якості й походження, плюс пропаганда кращих зразків світового та вітчизняного кіно — і все українською мовою. Дійсність, втім, виявилася не такою райдужною, одначе “1+1” швидко завойовував глядацьку популярність, особливо у великих містах.

Натомість російськомовний “Інтер” виник як проект такого собі “політично коректного” місцевого замінника ГРТ (не завжди прихильного до незалежної України), який би не давав “тікати з України” коштам, заробленим телерекламою. Тому основу мовлення на “Інтері” перший час складала ретрансляція популярних московських розважальних та інформаційних програм, і тільки рекламні паузи були місцевого походження. Однак поволі “Інтер” став продукувати власні цікаві програми, й за рік-два став поруч із “Студією 1+1” найпопулярнішим телеканалом України.

Іншою важливою рисою цього періоду стало швидке поширення кабельного та супутникового телебачення (втім, поки що лише у великих містах). Цьому сприяло здешевлення послуг кабельних провайдерів, поява кількох російських супутникових каналів, а також неможливість дивитися московські канали ГРТ, НТВ. ТВ6 "звичайним" способом.

Четвертий і поки що останній період телеісторії розпочався 1998 року завдяки двом подіям — весняним парламентським виборам та серпневій фінансовій кризі. Якщо раніше відверту політичну заангажованість виявляли лише державні УТ1 та УТ2, то під час виборчої кампанії кілька потужних бізнесово-політичних угруповань стали активно використовувати "спонсоровані" ними ЗМІ в інформаційних війнах з політичними конкурентами (ще більшою мірою це проявилося в пресі). Інформаційні війни поволі переросли у процес "приборкання" владними структурами не лише ЗМІ, контрольованих опозиційними групами, але й інших "непокірних" каналів чи програм. Цей процес полегшився після того, як внаслідок фінансової кризи та обвалу доходів від реклами значно погіршився фінансовий стан практично всіх ЗМІ, вони стали цілком залежними від "спонсорів" та дуже вразливими на будь-який тиск.

Після президентських виборів 1999 року та "оксамитової революції" у Верховній Раді, а також внаслідок економічної стабілізації початку 2000 року електронні ЗМІ стали дихати трохи спокійніше. Втім, можливо, причиною "затишшя" стало те, що нині політичні та інформаційні програми посідають на телебаченні помітно менше місця, ніж два-три роки тому, а "мильні опери" та телеігри не викликають роздратування ані у влади, ані в масового глядача.

Кінематографія

На початку 1980-х рр. на кіностудіях УРСР щороку знімалося 30-35 повнометражних художніх фільмів, кільканадцять мультфільмів та до сотні документальних і науково-популярних. На середину 1990-х ці цифри впали приблизно удвічі, а на кінець 90-х знімалося лише по кілька повнометражних фільмів на рік.

Втім, "українське радянське кіно", починаючи з середини

1930-х рр., поза порівняно коротким періодом розквіту так званого "поетичного кіно" в 1960-і роки, практично не вирізнялося в загальному річищі пересічної соцреалістичної кінопродукції. Тож із щороку продукованих трьох десятків фільмів більшість дуже швидко зникала з прокату, а за кілька років про них уже ніхто не пам'ятав. У так званій "скарбниці національної культури" після кількох десятиліть кінопродукування залишилися якихось пара дюжин справді мистецьки вартісних картин.

Загалом старі механізми кіновиробництва зберігалися доволі довго Мінкультури здійснювало держзамовлення фільмів, що було основним способом фінансової підтримки кіновиробництва на державних кіностудіях. В Україні діяло п'ять державних студій, підпорядкованих Мінкультури (Національна кіностудія ім. О.Довженка, Одеська, "Укркінохроніка", Національна кінематека, "Укранімафільм"), а також кілька дрібних приватних студій, які здебільшого не мають власної виробничої бази. На початку 1990-х рр. їх число було значно більшим, але протягом кількох років більшість із них припинила своє існування через брак замовлень.

Однак протягом 1990-х років склалася практика, коли затверджені державним бюджетом кошти на кіновиробництво виділялися лише частково. Так, 1996 року виділено 67,8% від передбаченого Держбюджетом, 1997-го — 35,8%, 1998-го — 27,2%, 1999-го ж — тільки 14,4%. Кількість вироблюваних фільмів у 1999 р. порівняно з 1990 роком скоротилася у 10 разів, а кіномережа — більш як наполовину (а в сільській місцевості на 60%). Із 580 міських кінотеатрів постійно здійснюють кінопоказ лише 350, а на 28 сіл України діє лише 7 тис. кіноустановок.

В середньому за останні роки в Україні показується до 400 назв фільмів на рік, з них лише близько 1% — українського виробництва.

Через відсутність закону про приватизацію об'єктів соціально-культурної сфери набирає темпів стихійний розпродаж державних кінотеатрів у приватну власність із подальшим перепрофілюванням: упродовж останніх років у Луганській області продано 22 кінотеатри з 38, в Миколаївській — 11 з 29, у Херсонській 12 з 38, в Сумській — 21 з 32.

Отже, в другій половині 1990-х років українське кіно опинилося в глибокій кризі. У складних умовах ринкової трансформації та конкуренції з боку іноземного кіно та відео потрібно було розв'язати цілу низку завдань — сформувати сучасні механізми фінансування національного кіновиробництва, створити стимулюючу, протекціоністичну щодо нього законодавчу базу, фактично наново створити структури кінореклами та промоції вітчизняної кіно- та відеопродукції, відродити українську кіноархівну справу, побудувати стабільні й двосторонні канали мистецьких та комерційних зв'язків української кінематографії із світовим кінопроцесом.

Перші, не у всьому бездоганні кроки на шляху кінореформ були зроблені в 1997-98 рр. з прийняттям "Закону України про кінематографію" та кількох підзаконних актів, які його конкретизували. Почала запроваджуватися продюсерська система киновиробництва, передбачена згаданим Законом, урядовою Постановою від 9.06.1997 "Про структурну перебудову в галузі кінематографії" та "Положенням про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі".

Однак поза виробничими, слід було вирішувати також творчі проблеми. Головною з них стало бачення мистецького обличчя національного кіно. Різні "зацікавлені сторони" бачили його по-різному: одні (найчастіше їх представляв кінокритик Л.Череватенко) — в тому, щоб знімати по 30-40 фільмів на рік яскраво-національного забарвлення, бажано історико-патріотичних, з відомими українськими акторами в головних ролях (ясна річ, за бюджетні кошти), й таким чином витіснити чужинецьке кіно з прокату.

Кільканадцять таких фільмів було знято, серед них кілька високого мистецького рівня (напр., "Вишневі ночі", "Атентат" та ін.), але ніякого перелому в ставленні глядача та потенційного інвестора до вітчизняного кіно не сталося.

Інші кола (переважно кіномитці, уславлені ще за радянських часів — напр., відомий режисер Роман Балаян) вважали, що держава має створювати умови для творчої праці принаймні найталановитіших майстрів, які могли б знімати те, що їм хочеться — і своїми шедеврами (а не виразно-національною тематикою чи ес-

тетикою) збагачувати вітчизняне кіно. І таких фільмів трохи було створено — переважно у співпраці з російськими кінеметографістами — напр., "Приятель небіжчика" (реж.В.Криштофович, копродукція з Францією), "Три історії" (реж. К.Муратова, копродукція з Росією), "Принцеса на бобах" (реж. В.Новак, копродукція з Росією), фільм самого Р.Балаяна "Три місяці й два сонця". Вони були з успіхом показані на кількох фестивалях, заслужили прихильну пресу, але поза тим нічого не змінили.

Третій "шлях порятунку" був підказаний нашим кінематографістам великим (а ще більше міфологізованим) комерційним успіхом польської костюмованої епопеї "Вогнем і мечем" за романом Г.Сенкевича, де в головних ролях знялося навіть кілька українських акторів. Почалися розмови про потребу українських історичних "блокбастерів" — саме вони, мовляв, врятують українське кіно, принісши йому гроші й світову (чи принамні європейську) славу. Тож у планах державних студій та в бюджетних проектах Мінкультури з'явилися багатосерійні фільми про Мазепу та про Хмельницького. Ці плани стали виглядати реальнішими після призначення потенційного виконавця ролей обох гетьманів на посаду міністра культури й мистецтв. Втім, майбутнє покаже, чи спрацює ця нова панацея.

Радіо та музична індустрія

Ситуація з радіомовленням багато в чому нагадує телевізійну. На цьому терені виступають агналогічні дійові особи — українське державне радіо (з його першою та третьою програмами й каналом "Промінь"), місцеве державне радіомовлення в регіонах (яке використовує так звані "кухонні радіоточки"), а також кількадесят недержавних радіостанцій, що використовують, як правило, діапазон FM і транслюють в основному музику, новини та рекламу У Києві працює кільканадцять FM-станцій, у Харкові — 5, по кілька діють практично у всіх великих містах України. При цьому деякі з них уже перетворилися на свого роду мережі, бо їхні програми ретранслюються в інших містах. Наприклад, львівське "Радіо люкс" — у Києві та Житомирі, одеське "Просто радіо" — у Києві, Миколаєві та кількох менших містах, київське "Наше радіо" — у низці обласних центрів України. При цьому в багатьох

містах України ретранслюється передачі провідних московських FM-станцій — "Русского радио", "Європа-плюс". Така ретрансляція передбачає, що в іншому місті міняються на "місцеві" лише рекламні блоки (а часом — ще й випуски новин), все інше — те саме для всієї мережі, бо так набагато дешевше.

За впливом на загальнонаціональну аудиторію домінує перша програма українського державного радіо та "Промінь", головним чином завдяки радіоточкам у кожній кухні. Однак у містах, де працюють приватні музичні FM-канали, аудиторія, особливо молода, віддає перевагу їм. На початку 90-х років усі FM-студії були схожі одна на одну — крутили здебільшого західну поп- та рок-музику (ясна річ, "піратську"), трохи розбавляючи її російськомовною "попсою", дуже короткими випусками новин, прогнозами погоди та, звичайно, рекламою основним чи навіть єдиним джерелом доходів таких станцій.

Однак по мірі зростання кількості станцій треба було боротися за слухача й рекламодавця — тобто диверсифікуватися й підвищувати якість мовлення. Із загалу виділилося кілька якісніших станцій із своїми популярними програмами та ведучими — наприклад, "зіркою" FM-ефіру середини 90-х став DJ Толя з "Гала-радіо", суржикомовний ведучий програми "Місячні транбони" (іронічне посилання на телепрограму радянських часів "Сонячні кларнети", яка показувала "майстрів художньої самодіяльності"). Деякі станції визначилися із власним "форматом" — наприклад, радіо "Континент" зосередилося на джазі, блюзі, музиці госпел, латиноамериканській, і часом — класичній; "Наше радіо" — на так званій "вітчизняній" поп-музиці (тобто російській з певним додатком української), а львівське "Радіолюкс", навпаки, російськомовних пісень не використовує принципово, хоча й українські в нього посідають максимум 10-15% ефіру, решта — західна "попса". Останнім часом помітна тенденція до зростання частки російськомовної музики в FM-ефірі та на аудіо-ринку — можливо, через те, що російський музичний бізнес значно активніше просувається на наш ринок, сам пропонує всі останні новинки, й коштують вони значно дешевше, а західні музичні корпорації ставляться до України дуже обережно, якщо не вороже — адже вона вважається одним із центрів сві-

тового аудіовізуального піратства, про що — детальніше трохи далі.

Народження та швидке зростання популярності FM-каналів спричинило значні зміни на українському аудіоринку, де ще десятиліття тому домінували вінілові платівки та записані в кустарних умовах аудіокасети. "Музичне радіо" запропонувало продукцію значно вищої технічної та мистецької якості (переважно західну), до того ж безкоштовно (якщо не рахувати вартості приймача), і торговці касетами мусили на це реагувати. Невдовзі з'явилися якісні аудіокасети та компакт-диски західного виробництва, однак перших швидко витіснили польські, а потім — і вітчизняні копії, які дещо поступалися в якості, зате мали у кілька разів нижчу ціну, адже наші виробники не сплачували "роялті" власникам авторських прав — іншими словами, виступали як "пірати".

"Піратство" в Україні

Західними фахівцями констатується різке зростання виробництва та експорту "піратських" компакт-дисків та CD-ROMів в Україні за останні кілька років, а також те, що українські державні органи надто мало борються проти масового піратства — й навіть самі широко порушують авторське право, в масових масштабах використовуючи "піратське" програмне забезпечення у своїй роботі. На думку представників міжнародних організацій (скажімо, фонограмної асоціації IIPA), рівень піратства по основних "копірайтних галузях в Україні становить від 90 до 98%. Дані українських музичних експертів мало відрізняються від тих, що їх наводять західні (можливо, саме звідти їх і взяли деякі наші "експерти"): рівень його складає 90-95 % музичного ринку, в тому числі по українському репертуару — третина, по російському — 95, по західному — 98 відсотків (нагадаймо, що українська музика займає 5-6% нашого ринку, російська — понад половину, а західна — близько 40 відсотків).

В Україні працює кілька виробничих ліній оптичних дисків (CD) та численні малі видобництва аудіокасет, які дозволяють продукувати 3-4 млн. дисків та 5 млн. аудіокасет щомісяця. Однак ці потужності недовантажені через недостатній попит. Адже

споживання на українському ринку становить не більше 1 млн. CD щомісяця (за песимістичними даними — не більше 3-4 млн. на рік) та не більше 4 млн. аудіокасет щомісяця. Решта ж виробленої у нас продукції (тобто понад три чверті компакт-дисків) іде на експорт (переважно піратський) у сусідні країни — Росію, Польщу та ін. У світовому масштабі частка української піратської аудіопродукції, за оцінками фахівців, становить не більше 1.5 відсотка, а за доходами — значно менше.

За даними нашої преси, у фонограмній галузі в нас працює майже 100 тис. осіб. На думку деяких експертів, ці цифри явно завищені:

оскільки чисельність так званих "лоточників" (через яких іде майже вся реалізація піратського товару) складає, за оцінками, близько 30 тисяч, а у виробництві працює ще менше людей, то загалом виходить не більше 50-60 тисяч зайнятих, разом з торгівлею.

На думку оглядача "Галицьких контрактів" (1999, No 41), річний прибуток CD-піратів становить $10 млн. на рік. Аргументи такі: вартість диска — два долари, собівартість — 0.6 долара, обсяг продажів — 8 млн. Множимо різницю (1.4 долара) на цю цифру — й отримуємо сподівані мільйони. Насправді все складніше. По-перше, оптові продажі вироблених дисків здійснюються практично по собівартості (часом — по 40 центів за диск); по друге, в продажну ціну 10-12 гривень входить третина, яка йде торгівлі, а ще — "плата за ризики", тобто хабарі чиновникам та контролерам. Отже, прибутки насправді в кілька разів нижчі. Та окрім дисків українського виробництва, щомісяця в Україні продається від 400 до 700 тисяч контрафактних дисків, ввезених в Україну (головно з Росії). Це означає, зокрема, що легально випущені в Україні диски російських виконавців (а таких немало) стають неконкурентоспроможними через вищу ціну й численні бюрократичні бар'єри на шляху до споживача.

Тому не дивно, що наші виробники — і легальні, і піратські (здебільшого це ті самі структури, як вважають знавці) орієнтуються передусім на експорт. Адже середня роздрібна ціна CD в Росії становить $3.5, а у Східній Європі — ще вище.

Дещо інакша картина склалася в індустрії аудіокасет. По-

перше, цей товар значно поширеніший (і тому, що дешевший, і тому, що CD-плеєри мають небагато українських споживачів); попит на касети та обсяги їх продаж відповідно значно більші. По-друге, технологічно виготовлення аудіокасет набагато простіше, аніж оптичних дисків, тому значна частина (за деякими даними, більшість) піратських аудіокасет виготовляються так званим "кухонним" способом, тобто у невеличких кустарних майстернях, часом навіть на побутовій копіювальній техніці.

В сучасній Україні поки що практично не існує я1внутрішніхя0 спонук до боротьби з піратством: вітчизняний виробник продукта, основаного на інтелектуальній власності (аудіо-відеокасети, CD, CD-ROM тощо) існує економічно головним чином завдяки репродукуванню західних або російських "копірайтних" товарів, натомість вітчизняна музика, кіно, масова розважальна література тощо посідають лише кілька відсотків українського ринку. Тому голос обділеного національного правовласника такий слабенький, що його майже не чути.

Однак спробуймо окреслити увесь комплекс об'єктивних передумов для піратства в Україні. Маємо:

1. Невисокий середньостатистичний душовий дохід у поєднанні з багатолітньою звичкою до недорогих і не надто якісних продуктів популярної культури (книжки, платівки, фільми тощо).

2. Домінування західної та російської мас-культурної продукції на нашому ринку (на книжковому, музичному, кінематографічному ринку частка українського продукта складає кілька відсотків).

3. Загальновідома скорумпованість адміністративних та силових структур, недоформованість і недосконалість законодавства.

4. Надто слабкі митні бар'єри на шляхах піратського експорту-імпорту між Україною та сусідніми країнами).

5. Розвиненість "тіньової" економіки, яка, за деякими оцінками, контролює до половини ВВП й тісно пов'язана із владними структурами.

6. Велике безробіття, в якому значну частку складають люди з вищою технічною освітою, а також — люди з досвідом "човникової" торгівлі (готові кадри для забезпечення піратського експорту).

Усе це, ясна річ, створило умови, за яких перетворення України на терен масового піратського виробництва, торгівлі та експорту ставало лише справою часу.

Яка ж стратегія приборкання піратства в Україні була б оптимальною? На нашу думку, така стратегія повинна мати кілька рівноважливих складників.

По-перше, ключовим для подолання піратства є сприяння формуванню розвиненого легального ринку "копірайтних" продуктів, усіх культурних індустрій. Йдеться про правовий протекціонізм, про фінансову та податкову підтримку, про сприяння самоорганізації українських правовласників та виробників інтелектуального продукту.

Необхідним є, ясна річ, приведення у відповідність з міжнародними нормами нашого законодавства про авторське право та його захист. Втім, тут більшість законодавчих кроків уже зроблено, значно складнішим буде добитися виконання прийнятих законів.

Нарешті, потрібна значна активізація самого середовища авторів та виробників, створення відповідних структур громадянського суспільства, які б захищали інтереси цього середовища.

Видавнича справа, книжковий ринок, бібліотеки

Криза книговидавничої справи в Україні розвивалася поволі і спершу її начебто нічого не віщувало — в часи "перебудови" відбувся справжній вибух видавничої активності, особливо в періодиці. Та все ж криза була неминучою. Адже у 80-і роки по всьому світі відбувалася швидка технологічна трансформація книговидавничої справи: запроваджувалися нові технології набору, редагування, макетування книжок і журналів, нова друкарська техніка, нові комп'ютеризовані технології книжкового маркетингу та торгівлі. Усім цим у нашій "в основному задовільній" галузі й не пахло, тому вона приречена була розвалитися й загинути, тільки-но зникло централізовано-планове господарювання й Україна відкрилася до світових ринкових процесів. Згадаймо, як на початку 90-х років практично в кожній книгарні відділ за відділом здавалися в оренду торговцям посудом, комп'ютерами або сантехнікою, а на будь-яку книжку, прийняту "на реаліза-

цію", книгарні автоматично додавали 40-50 відсоткову націнку — просто за те, що погоджувалися ставити вашу книжку на свою полицю.

Натомість на початку 90-х з'явилися десятки, навіть сотні невеликих недержавних видавництв. Їх загальне число зросло від 27 у 1990 році до 750 у 1994 році. З'явилося багато приватних книготорговельних фірм, певна кількість приватних поліграфічних підприємств, переважно малих, але із сучасним обладнанням. Всі вони, діють у ринкових умовах, без жодної фінансової підтримки від держави й орієнтуються, ясна річ, передусім на ринковий попит.

Однак загальні тенденції у книговиданні ставали дедалі похмурішими. Як констатувала "Державна програма розвитку національного книговидання і преси на період до 2000 року" (1995): "Незважаючи на різке збільшення кількості видавництв, продовжується спад обсягів виробництва друкованої продукції, все більше деформується якісна структура книговидання. Зокрема, скоротився випуск ...дитячої, наукової, енциклопедичної, навчальної, виробниичої літератури. Різко зменшився випуск творів сучасних українських авторів, української та зарубіжної класики... Критична ситуація склалася з випуском підручників..."

Що ж пропонувала державна програма натомість? Представники Комітету захисту української книжки називають цю програму "створеною на кращих зразках програм КПРС 70-х років" і такою, що "абсолютно не відповідає заявленій політиці реформ, оскільки вона не враховує політичних, соціальних і економічних змін що сталися в суспільстві, ...намагаючись будь-що зберегти жорсткий контроль і керівництво їхньою діяльністю з боку центральних органів влади замість фундаментальної розробки умов привабливої інвестиційної політики" ("Літературна Україна", 16.03.2000).

Однак чи не головною причиною кризи ці "захисники" вважають ліквідацію 1992 року державного об'єднання "Укркнига". Замість нього прийшли приватні книготорговці, які, природно, мало керуються культурно-просвітницькими критеріями. Аби зменшити свої витрати, вони здебільшого торгують з вуличних лотків, а в їхньому асортименті переважає імпортована з Росії та

місцева російськомовна комерційна, розважальна продукція, а також деякі популярні різновиди фахової літератури — словники, підручники з бізнесу, медицини, куховарські книги тощо. Таким чином, україномовна продукція на книжковому ринку України складає кілька відсотків.

Причини глибокої кризи українського книговидання не обмежуються ліквідацією "Укркниги" та небажанням держави звільнити видавців від усіх можливих податків. Є ще ціла низка інших, часом значно глибших причин. Вкажемо на найголовніші.

На перше місце слід, мабуть, поставити цілковиту непідготовленість книговидавничої галузі та системи книготоргівлі України (таких, якими вони підійшли до грудня 1991 року) до нових умов існування; їхня технологічна й управлінська відсталість та неповороткість; брак будь-якого досвіду роботи в умовах ринкової конкуренції, а ще відсутність бажання такий досвід набувати.

Друга причина — економічна криза, супроводжувана величезною інфляцією та падінням реальних доходів населення, зокрема тієї суспільної групи, яка була традиційним споживачем української книжки (україномовна інтелігенція Центральної та Західної України).

Іншою причиною кризи, похідною від важкого фінансового стану держави, є неухильне і значне скорочення фінансування мережі державних бібліотек, через що майже припинилося поповнення їхніх фондів. Новим чинником, характерним для 90-х років, стало значне посилення конкуренції книжці з боку інших форм дозвілля — розважального телебачення, відео, CD-ROMів, а останнім часом ще й "інтернету". Усе це вимагає не менших, а часом і більших витрат, тож на купівлю книжок залишається дедалі менше коштів у сімейних бюджетах.

Нарешті, дуже вагомою (але навряд чи головною) причиною кризи українського книговидання є потужна конкуренція російської книжкової індустрії, на додаток посилена "тіньовим" характером переважної частини російського імпорту. Головною цю причину не слід вважати хоча б тому, що російський конкурент здавна існував (і домінував) на нашому ринку, і в 1995 році в цьому плані не сталося жодної принципової зміни. У наведеному переліку причин майже не згадувалася роль держави та її політики.

Однак цей чинник заслуговує окремого, детальнішого розгляду, до якого й переходимо.

Французький культуролог Марк-Олів'є Барюш вказує на чотири головних інструменти державної книжкової політики в умовах демократії та ринку: по-перше — утримання і розвиток мережі загальнодоступних бібліотек; по-друге — єдина система контрольованих (і теж доступних) цін на книжки; потретє — заходи прямого фінансового втручання (держзамовлення, гранти видавцям і авторам тощо); по-четверте пільгове оподаткування (чи то самого продажу книжок, чи то цілого ланцюжка операцій, пов'язаних із книговиданням та торгівлею). Варіантів використання різних комбінацій перелічених вище інструментів політики — чимало.

Спробуймо тепер коротко підсумувати книжкову політику української держави у 1990-і роки за чотирма головними параметрами, як їх визначає М-О. Барюш.

Бібліотеки: Україна намагається утримувати успадковану від радянських часів мережу загальнодоступних державних бібліотек, але хронічна бюджетна криза не дозволяє нормально поповнювати їхні фонди. Отже, бібліотечна мережа, як чинник книжкової політики, фактично не діє.

Контроль над цінами: Україна відмовилася від будь-якого регулювання цін на книжки, але приватизації державних видавництв теж не проводила. Внаслідок цього майже всі ці видавництва так і не перетворилися на сучасні конкурентоспроможні підприємства, зацікавлені у зниженні собівартості своєї продукції. Втім, як показує східноєвропейський досвід, навіть приватизація великих державних видавництв не дуже їм допомогла.

Механізми "прямої підтримки" книговидання. Тут справи такі: механізми залишилися ті самі, що й за СРСР (держзамовлення, "бібліотечні серії" тощо), але бюджетних коштів на них — обмаль. Натомість нових механізмів (наприклад, конкурсних грантів) практично не створено, хоча такі механізми вже існують у сфері кінематографії.

Податкові стимули: з вересня 1997 року (доповнення до статті 5 "Закону України про ПДВ", прийняте 26.09.1997) продаж вітчизняних книжкових видань, а також шкільних зошитів та

підручників цілком увільнений від ПДВ (хоча правильніше було б встановити на нього нульову ставку податку). Однак це мало вплинуло на ситуацію, яка зайшла надто далеко. Представники "Комітету захисту української книжки" пропонують, як мінімум, розширити масштаби податкових пільг до рівня, передбаченого сучасним російським законодавством. Вочевидь, із цим слід погодитися, однак податкові пільги слід доповнити розумним використанням інших культурно-політичних інструментів, а саме: фінансово забезпечити нормальне поповнення бібліотечних фондів, створити механізми конкурсного надання грантів українським книговидавцям; нарешті, започаткувати широкі культурно-освітні програми, які б стимулювали розвиток і розширення читацької аудиторії для української книжки.

Які можна зробити прогнози стосовно ближчого майбутнього української книжки за умов ужиття таких заходів?

Відчутне зниження цін на українські книжки, якщо таке матиме місце, мабуть, все-таки не приверне до них прихильників російськомовного легкого чтива (а значить, не зруйнує домінування російської книжки на ринку), зате якоюсь мірою поверне нашій книжці її традиційного, але напів-втраченого читача — збіднілого українського інтелігента, для якого віддати за книжку 15-20 гривень — річ майже немислима, але 7-8 гривень — ще можна подумати: Кількість таких регулярних покупців у кращі роки не перевищувала 100-120 тисяч. Однак у майбутньому вона, вочевидь, поволі зростатиме за рахунок "українськішого" виховання й освіти, що їх дають нинішні школи та університети.

Значного кількісного зрушення в українському книговиданні навряд чи вдасться досягти, якщо зберігатиметься нинішній стан фінансування бібліотек (коли виділених коштів ледь вистачає на зарплатню, опалення, воду та електрику), що практично не дозволяє їм поповнювати книжкові фонди. Нагадаємо, що державних бібліотек різних рівнів (від Парламентської до сільських) в Україні понад 20 тисяч, тож їхні замовлення могли б забезпечити пристойний стартовий наклад практично будь-якої української книжки.

Нині ж відсутність коштів призвела до того, що навіть провідні державні та обласні бібліотеки не мають передплатних

видань. Виникає загроза стихійного закриття багатьох (передусім сільських) бібліотек, втрати частини їх книжкових фондів. Якщо 1990 року нові надходження тільки по державних бібліотеках складали 23 млн. примірників видань, то вже 1995 року він зменшився до 7 млн., а минулого — до 4 млн. В середньому до публічних бібліотек надходить приблизно 6-8 відсотків нових книжок, які видаються в Україні. Цю ситуацію, ясна річ, далі терпіти не слід.

Преса

Колись практично кожна радянська сім'я передплачувала одну-дві газети, а інтелігентна сім'я — кілька газет та два-три журнали. Причин такої масової читацької аудиторії періодики було кілька — по-перше, передплата заохочувалася владою, адже всі часописи в СРСР були "органами" якихось радянських інституцій, отже, слугували (принамні задумувалися) як інструменти ідеологічної обробки населення. По-друге, преса в СРСР була надзвичайно дешева — річна передплата щоденної "Правды" коштувала дешевше, аніж два кілограми "сухої" ковбаси (за державною ціною). По-третє, практично не існувало розважального "чтива" — ані книжок, ані журналів, а нову якісну книжку не завжди можна було купити, та й виходили літературні новинки у плановій державній економіці з великим запізненням і недостатніми тиражами звідси величезні тиражі "товстих" літературних журналів (їх західні аналоги мають, як правило, наклади не більше однієї-двох тисяч).

А тиражі масових радянських газет були мільйонними, вони ще зросли в роки "гласності", коли преса почала звільнятися з-під ідеологічного тиску компартії. В останній рік існування СРСР московська газета "Труд" мала 4.4 млн. передплатників, "Аргументы и факты" — 4 млн., "Комсомольская правда" — 2.5 млн., "Сільські вісті" 2.1 млн., "Комсомольское знамя" — 900 тис., "Известия" — 800 тис., "Вечірній Київ" — 470 тис., "Правда" — 430 тис.; по півтораста тисяч московська "Литгазета" та київська "Літ. Україна".

Нескладно помітити, що в цьому "хіт-параді" три перші місця посідали московські газети, а загалом серед десяти найпопулярніших газет України 1991 року — шість московських, і ще одна (т.

зв. "Коза") — російськомовна київська. Подібна ситуація була й з журналами. Це зайве свідчення того, що напередодні незалежності для пересічного українця головним джерелом друкованої інформації (своєрідним центром його інформаційного світу) була московська преса.

Прикметно й те, що попри високу хвилю політичної активності в тодішній Україні лідерами передплати були "несерйозні", напівбульварні газети "Труд" та "АиФ", а офіціозна "Правда" (яку колись мав обов'язково передплачувати кожний член КПРС) пропустила вперед себе навіть міську газету — київську "Вечірку". Такі риси читацького попиту, помітні ще за радянських часів, яскраво проявилися на почваку 90-х років, коли одночасно з розвалом гігантичної державної газетно-журнальної індустрії (через інфляцію та перехід на світові ціни на папір, фарби тощо) народилося кілька комерційно-розважальних газетних проектів, найпомітнішим з яких стали засновані влітку 1992 року "Киевские ведомости" — таблоїд на західний штиб, аполітичний, наповнений сенсаційними новинами, розважальними матеріалами, орієнтований на якнаймасовішого читача (ясна річ, російськомовного). Уже за два-три роки загальна картина ринку періодики в Україні радикально змінилася. По-перше, у кілька разів скоротилися тиражі (внаслідок падіння купівельної спроможності населення); на доин-два порядки скоротилася передплата (через надто високу вартість доставки, встановлену монополістом — "Укрпоштою"). По-друге, місцеві російськомовні видання бульварного й напівбульварного характеру відтіснили на другі й треті ролі не лише україномовну прес, але й давніх лідерів попиту — московські газети й журнали.

У 1996 році тиражі колишніх лідерів упали: "АиФ" — до 175 тис., "Труда" — до 57 тис., "Известий" — до 48 тис., "Вечірнього Киева" — до 21 тис., натомість новими лідерами стали парламентська газета "Голос України" (500 тис., завдяки передплаті установами та організаціями), "Сільські вісті" (340 тис. сільських передплатників), та "Киевские ведомости" (понад 200 тис.). Від 1990 до 1996 року частка україномовних газет за тиражами зменшилася від 68 до 40%. Головними причинами цього є витіснення місцевою російськомовною пресою "чужої" власне

російської, а також надто нечисленні спроби започаткувати суто-комерційні ("бульварні") україномовні проекти — через російськомовні орієнтації масового читача (окрім Галичини, де на разі домінують україномовні таблоїди "Експрес" та "Високий замок").

Домінування масово-розважальної преси, ясна річ, не всім подобалося — й невдовзі було зроблено кілька спроб відродити "серйозні" газети — як російськомовні (тижневик "Зеркало недели", з 1994), так і україномовні ("День", з 1996 р.). Вони невдовзі закріпилися на газетному ринку, але їхні тиражі навіть у кращі часи не перевищували 50 тис.

Подібні процеси відбувалися й у журнальній справі: занепали, а то й геть припинили існування більшість "товстих" та "тонких" українських журналів радянського часу. Ті літературцрні часописи, які й далі виходять, мають по кількасот передплатників — власне, практично не виходячи за межі самого літературно-журналістського середовища.

За останні роки мали місце численні невдалі журнальні проекти від політично-заангажованої "Розбудови держави" до прикольно-розважального "Параду". Головною причиною невдач стала надто низька купівельна спроможність більшості читачів (при високій вартості якісної журнальної поліграфії) та обмежений ринок реклами, особливо після фінансової кризи 1998 року.

Натомість зразком успіху стали кілька "жіночих" журналів особливо російськомовна "Натали", яку читають якнайширші кола українських жінок — від "офісних" дівчат до літніх домогосподарок.

Таким чином, за минуле десятиліття обличчя преси в Україні дуже змінилося — вона стала різноманітною, різноголосою, значно більш розважальною, "популярною", й відносно більш російськомовною (що не означає більшої російськомовності читача — просто відбулося витіснення російської преси місцевою).

Однак наша преса не стала більш незалежною — на місце диктату тоталітарної держави прийшов жорсткий фінансовий тиск на небагатому ринку; прийшла залежність від тих, хто фінансує газету чи журнал (адже комерційно прибуткових видань в Україні майже немає).

Мистецтво "високе" та народне

Ще зовсім недавно, ведучи мову про українську культуру, мали на увазі, як правило, ту культуру, що її традиційно називають "високою" (серйозну художню літературу, театр, живопис, академічну музику), а також традиційну народну культуру — унікальні скарби української пісні, приказки, писанки, вишиванки...

Власне, головний пафос усіх українських культурних "відроджень" XX століття й полягав у тому, щоб, з одного боку, порятувати від забуття й повернути народові духовні скарби його традиційної культури, з іншого ж — створити (чи, знову-таки, відродити із "штучного небуття") українське "високе" мистецтво; від Зерова, Бойчука й Курбаса — до Стуса, Алли Горської та "поетичного кіно". І все це мало бути по-справжньому модерне, "на світовому рівні", аби раз і назавжди зруйнувати "Картагену нашої провінційності".

Однак коли для цього, здавалося б, нарешті виникли зовнішні передумови (крах тоталітаризму, здобуття незалежності й свободи, в тмоу числі творчої) — виявилося, що ті ділянки культури, яки довго вважалися осердям її канонічної парадигми (а "осердям осердя" був і allegedly навіки лишається Тарас Шевченко — поет і художник), поволі дрейфують у бік периферії (або, в кращому разі, такого собі віртуального музею національної культури), привертаючи увагу не надто значної частини суспільного загалу сучасної України.

Власне, такий розвиток подій загалом відповідає світовій тенденції, яку поєднують із "постмодерною ситуацією" (postmodern condition) і називають «втратою колишньої леуітимності "високою" культурою». Однак це зовсім не означає, що процеси, які відбуваються нині у "високій" українській культурі, є малоцікавими або малозначущими. Адже саме тут, як правило (хоча й не завжди) відбувається неквапне глибоке осмислення того, що відбувається в суспільстві.

Майже століття тому С.Єфремов обстоював ту думку, що "письменство — це душа і розум народу", тому народ мусить "шанувати письменників, як тієї [народної] душі творців". Українські письменники і літературзнавці (Винниченко, Петлюра, той-таки Єфремов) були творцями УНР. Навіть тоталітарна Радянська

влада визнавала особливу роль українських письменників у суспільному житті України — хоча б тим, що не раз з усією силою свого репресивного апарату накидалася на них, як на дуже небезпечного ворога. Та й наприкінці 80-х, в епоху "гласності", саме українські літератори були серед перших, хто став публічно піднімати питання державного статусу української мови, суверенітету та економічної самостійності УРСР, а потім — відіграли чималу роль у становленні перших опозиційних організацій (ТУМ, "Меморіал", Народний Рух за перебудову). Чимало літераторів опинилися серед народних депутатів, а потім, серед послів та міністрів незалежної України (Д.Павличко, Ю.Щербак, І.Драч, Р.Лубківський, Б.Олійник та ін.).

Однак виглядає на те, що всі ці видатні особи пішли з літератури в політику і назад не верталися. Адже твори, написані цими авторами в 90-і роки, доводиться визнати скоріше суспільно-політичними, а ніж художніми текстами.

А що сталося із самою літературою, яка виборола свободу? Переставши відігравати роль замінника політичної публіцистики, національної історії та філософії, українське красне письменство нарешті стало "самим собою", тобто поезією чи прозою, — і суспільний загал якось надто швидко втратив до нього інтерес. Впали тиражі літературних журналів, спорожніли зали під час поетичних вечорів. До цього додалася глибока криза книговидання і преси, про яку йшлося вище. Слід зауважити, що навіть на тому невеликому сегменті ринку, який займає українська книжка, домінують підручники, фахова література, українська класика зі шкільних програм та дитячі книжки, а нові твори сучасних авторів посідають дуже невелике місце. Втративши бюджетне фінансування, видавництва "Дніпро" та "Український письменник" майже принили видавати нові твори, ще менше цікавить сучасна українська література більшість незалежних видавництв. Винятки ("Смолоскип", харківське "Фоліо", франківська "Лілея-НВ") можна перерахувати на пальцях. Сучасні твори виходять друком то за завдяки діаспорним благодійникам, то на президентські гранти, то коштом самих авторів (накладом у кілька сотень примірників). Однак інтерес ширших читацьких кіл викликають хіба що твори, які мали скандальний розголос ("Рекреації" та "Пер-

верзія" Андруховича, "Польові дослідження з українського сексу" Забужко, "Дискурс модернізму" С. Павличко). Втім, принаймні ці кілька імен знають навіть читачі газети "Киевские ведомости" завдяки О. Бузині, та журналу "Наталі" — тож можна сказати, що сучасна "серйозна" українська література й далі присутня в культурному житті України.

А тим часом поза увагою "пересічних українців" насправді йде досить інтенсивне й різноманітне літературне життя. Окрім стагнуючої СПУ, діють кілька самостійних літературних угруповань (АУП, Асоціація 500 та ін.), які об'єднують багатьох цікавих авторів молодших поколінь. Відбуваються гучні літературні акції (особливо активні в цьому плані Івано-Франківські літератори В.Єшкілєв та Ю.Андрухович, а також цікавий харківський поет С.Жадан). Декого з сучасних літераторів навіть перекладають і відають на Заході (В.Діброву, О.Лишегу, О.Забужко, Є.Кононенко), ба навіть у Москві (Ю.Андрухович та О.Забужко), і то не силами діаспори і не "за всесоюзними рознарядками", а просто тому, що їхні твори цікаві. Отже, українська література живе і навіть переставши бути сакралізованою "совістю і розумом народу".

За радянських часів життя академічних музикантів крутилося довкола весняних та осінніх пленумів Спілки композиторів, що супроводжувалися серіями концертів, на яких виконувалися нові твори членів Спілки. За право потрапити в програму цих концертів нерідко велася запекла боротьба. Діяли й інші механізми оприлюдення та поширення сучасних творів: видавництво "Музична Україна" друкувало нотну літературу; концерти та музичні вистави записувалися й транслювалися українським радіо та телебаченням. Складніше було з платівками: існувала єдина всесоюзна фірма "Мелодія", а в Україні не було навіть заводу платівок. Функціонування усіх цих механізмів забезпечувалося чималим і стабільним бюджетним фінансуванням.

Однак за кордоном авторитет сучасної української музики визначався не стільки вищеописаною інфраструктурою, скільки особистим творчим авторитетом невеликої групи напів-опальних (а в 70-і роки — й геть опальних) композиторів-авангардистів В. Сильвестрова, В. Губи, В. Губаренка, а також "неопального" Є. Станковича та ще кількох імен.

У пост-радянські часи на зміну пленумам СКУ прийшли щорічні музичні фестивалі (напр. "Київ-музик-фест"), але бюджетні кошти на них почали швидко скорочуватися, тож вихід було знайдено у запрошенні до участі інземних композиторів за чималу плату (на зібрані таким чином кошти й проводили концерти з виконаням творів "учасників-замовників"). Однак це джерело за кілька років почало пересихати, й фестивалі значно зменшилися в розмірах, проводилися практично без реклами, в недорогих залах.

Іншим шляхом пішла одеська Асоціація "Нова музика", очолювана К. Цепколенко — на свій фестиваль "Два дні та дві ночі нової музики" вони регулярно одержують чималі гранти від фонду "Відродження". Однак на всіх грошей Дж.Сороса не вистачає, і більшість українських композиторів нині живуть сутужно. Їхні твори рідко виконуються, ще рідше записуються, й майже зовсім не видаються у нотному вигляді ("Музична Україна" фактично припинила своє існування). Національна опера та академічні музичні колективи проявляють лише принагідно інтерес до сучасної української серйозної музики, а музичні студії майже не проявляють його взагалі. Скажімо, балет Є. Станковича "Вікінги" став по суті єдиним сучасним українським твором, поставленим у Національній Опері за останні роки, а фонограмних записів більшості творів такого всесвітньо відомого композитора, як В. Сильвестров, просто не існує.

Були часи, коли український театр перебував "на передовій" боротьби за нове, модерне українське мистецтво — завдяки драматургії В. Винниченка та М. Куліша, режисурі Л. Курбаса. Однак із середини 30-х років у ньому надовго запанувало перефарбоване в соцреалістичні кольори народництво О. Корнійчука і компанії. Наслідків цього панування український театр не зовсім позбувся й донині.

Але до 1980-х років театрів в Україні було мало (навіть у порівнянні з Москвою та Ленінградом, не те що з Парижем), вони були несміливі й нецікаві. Київські інтелектуали їх традиційно лаяли, натомість неодмінний ажіотаж викликаи гастролі театрів московських, ленінградських, тбіліських, вільнюських.

У 1980-і роки почали створюватися нові цікаві театральні та

музичні колективи, переважно у великих містах, а з початком горбачовської "перебудови" розвинувся широкий рух театрів-студій. Небачені раніше умови творчої свободи вплинули на значне розширення стильових, тематичних меж. Однак господарча криза та анахронічність системи фінансування культури спричинили спершу затухання цього руху, а потім — прагнення вцілілих студій стати державними чи комунальними театрами, просто щоб вижити. Зокрема, за рахунок цього число київських комунальних театрів 1994 року виросло до 17-ти. Втім, ліквідація "залізної завіси", окрім нового духу свободи, принесла й деякі негативні наслідки для українського мистецтва, особливо музичного й балетного: чимало кращих співаків, музикантів, танцівників опинилися на Заході — уже не з політичних, а суто матеріальних міркувань.

На сьогодні в Україні діють три національних театри (Київська Національна опера, драматичні театри імені Івана Франка та імені Лесі Українки), більше сотні — підпорядкованих обласним та міським управлінням культури, а також численні незалежні театри-студії, які або отримують певну фінансову допомогу від місцевої влади, або не отримують жодної. У порівнянні з минулим часами значно зменшилася гастрольна діяльність, натомість з'явилося кілька нових театральних фестивалів — як-от "Театральне березілля" у Києві чи "Херсонеські ігри" в Севастополі.

Щодо взаємин між театром і публікою можна відзначити парадокс (характерний, утім, для всієї Східної Європи): за роки перебудови й незалежності театрів стало майже вдвічі більше, вони стали цікавіші, але кількість глядачів зменшилася майже в чотири рази. Якоюсь мірою в цьому винне подорожчання квитків (втім, досить незначне, якщо не рахувати окремих "ажіотажних" вистав), але значно більшою — успішна конкуренція з боку телебачення, відео, нічних клубів як форми вечірнього дозвілля молоді.

В останні роки з'явилися спроби привернути до театру увагу мсового (а головне — платоспроможного) глядача та спонсора. Київський режисер Андрій Жолдак[-Тобілевич-Карпенко-Карий] створив кілька "театральних проектів" ("Не боюсь сірого вовка", "Швейк", "Кармен") за всіма правилами шоу-бізнесу — із "зірка-

ми" в головних ролях, із тривалою широкомасштабною рекламеною кампанією і, відповідно, дорогими квитками. Успіх цих проектів, однак, виявився обмеженим — принаймні, не помічено бажання інших режисерів іти шляхом А.Жолдака.

Наприкінці 1980-х років на західному мистецькому ринку відбувся спалах інтересу до радянського мистецького "андеграунду". З тодішнього СРСР до західних приватних галерей та колекцій поплив потік добірних творів "альтернативних" митців, не в останню чергу — українських. Уперше в XX сторіччі наші художники отримали можливість добре заробити, не продаючи талант правлячому режимові. Ці несподівані й порівняно високі доходи (часто не стільки самих художників, скільки їхніх новоспечених "менеджерів") спричинили швидкий розвиток мережі приватних салонів та галерей, почастішання виставок (з яких лише меншість тепер організовується Спілкою художників чи Мінкультури), спроби заснування нових мистецьких видань. З іншого ж боку — у декого зросли побоювання, що невдовзі в Україні не залишиться якісних творів сучасного мистецтва. Однак інтерес західного ринку невдовзі вичах, багаті покупці стали рідкістю, та й тих відлякує стовідсоткове мито на вивезення предметів мистецтва, встановлене з метою "зберегти сучасне мистецтво для народу України", хоча фактично воно лише повернуло до напівзлиднів багатьох українських митців.

На початку 1990-х рр. відбулося кілька серйозних змін в інфраструктурі образотворчого мистецтва. По-перше, розвал СРСР скасував політичний тиск на митців, але водночас позбавив художньо-виробничі комбінати Худфонду переважної частини державних замовлень. По-друге, поряд з нечисленними спілчанськими "худсалонами" з'явилися численніші приватні салони та галереї (у Києві їх близько 30, а по всій Україні — удвічі більше); по-третє, із зруйнуванням "залізної завіси" та роздержавленням економіки з'явився приватний покупець мистецьких робіт — закордонний і місцевий.

Та на відміну від недержавних театрів-студій, незалежні галереї й салони (принаймні, значна їх частина) в цих важких умовах виявилися життєздатними. Загалом сфера українського образотворчого мистецтва нині, мабуть, найбільш роздержавилася,

демонополізувалася та адаптувалася до ринкових умов.

Українці, як мало хто з-поміж народів Європи, донесли багатство свого фольклору до XX сторіччя, і то не лише в записах етнографів чи музейних колекціях, а як живий елемент народного життя. Однак приреченість традиційного способу життя й традиційної народної культури випливали вже із самої доктрини комунізму, що ставила завдання побудови нового суспільного ладу та "виховання нової людини". Особливої "шкідливості" традиційній культурі надавала її тісна пов'язаність із релігійною обрядністю та християнськими цінностями. Отже, ключовим елементом більшовицької "культурної революції" було викорінення традиційної культури, зокрема — автентичного фольклору, й імплантація на вивільнене місце сфабрикованої "народної творчості" та контрольованої "художньої самодіяльності".

У роки хрущовської "семирічки" (1957–1963) будувалося по тисячі й більше клубних приміщень щороку, але такі темпи протрималися недовго. В роки "перебудови" здавалося вже по 200-300 клубів на рік, а за 1991–93 було збудовано лише 280 клубів та будинків культури. При цьому в сільській місцевоста переважна більшість цих приміщень завжди будувалася коштом колгоспів та радгоспів, а не з держбюджету. Одначе клубна мережа попри все це будівництво не збільшувалася, бо нові приміщення, як правило, замінювали старенькі, давно не придатні до "культурного" вжитку будівлі.

На кінець 1990-х — згорнуто програму будівництва об'єктів культури, ремонтів приміщень. За останні роки мережа клубних закладів, яка в 1985 році складала майже 26 тис. клубів та будинків культури, значно скоротилася й на сьогодні налічує трохи більше 18 тис. одиниць. Та й то половина з них перебуває в незадовільному стані, а коефіцієнт спрацювання їх основних фондів становить 50%. Сьогодні на один сільський клуб у середньому припадає приблизно півтора штатні працівники. Очевидно, що про якусь ефективну культурницьку діяльність навряд чи можна говорити — за винятками нечисленних ентузіастівальтруїстів.

Однак парадокс полягає в тому, що саме в останні роки виникли суспільні умови для дійсної культурницької, просвітницької роботи: зник ідеологічний та бюрократичний тиск, відкинуто

політику державного атеїзму, зруйновано бар'єри між народом та його багатовіковою культурною спадщиною. Тому попри всі господарчі проблеми саме з кінця 80-х років почалося відродження інтересу до автентичного фольклору, народних обрядів, ремесел, а також — до скарбів української "високої" культури минулого — барокової музики, духовної музики тощо. Правда, тепер мистецьке аматорство зовсім необов"язково зосереджується в клубах, тим більше — в сільських, а займаються ним здебільшого освічені городяни. Цьому є соціологічне пояснення: нині більшість населення України — городяни в другому та третьому поколіннях, які хоч і сформовані міським способом життя, але зберегли сантимент до традиційної культури своїх дідів.

Висновки напередодні 21 століття

Скрутне господарче становище культурно-мистецької сфери має глибоке коріння й обумовлене як суто економічними, так і загальними суспільно-культурними чинниками (складні й болісні процеси суспільно-політичних трансформацій, швидкі зміни в структурі культурних практик населення, неготовність вітчизняної культурної сфери до існування у відкритому культурному ринку тощо).

Внаслідок цього чимало колись масових культурних практик населення України, пов'язаних із штучно низькими цінами на товари та послуги (напр., передплата періодики та купівля книжок, відвідування театрів та концертів тощо) сьогодні занепадають, втративши стару господарчу основу й не набувши нової (чи то комерційної, чи то благодійницької).

Загальна філософія суспільних реформ, що її притримуються правлячі еліти, ставить на перше місце реформи економічні приватизацію, фінансово-бюджетну стабілізацію, — а проблеми реформування культури, освіти, науки відсуває на другий та третій план Внаслідок цього законодавство — зокрема, податкова система — не враховують особливостей культури, освіти, науки, не сприяють розвиткові структур, не орієнтованих на одержання прибутку.

Культурна сфера у господарчо-правовому плані поділена на державно-комунальну та недержавну частини, які залишаються

де-факто нерівноправними. Державно-комунальний сектр культурної сфери фінансується, хай і погано, майже виключно з бюджетів (місцевих і центрального). Цих коштів не завжди вистачає на заробітну плату та сплату комунальних послуг. Невирішеною є проблема альтернативних механізмів фінансування культури — зокрема шляхом підтримки культурно-мистецьких заходів і проектів на конкурсній основі.

Натомість недержавний сектор майже не має державної фінансової підтримки — більше того, навіть механізми такої підтримки (грантів, істотних податкових пільг) практично не створені.

Незважаючи на наявність в Україні численних недержавних неприбуткових організацій та об'єднань, попри кількарічні законотворчі зусилля й навіть окремі часткові успіхи (напр., прийняття Закону про благодійництво), "третього сектора суспільного виробництва" фактично досі не сформовано.

Таким чином, державно-комунальний сектор культурної сфери надовго завмер у стані стагнації, а ще незрілий новий, недержаваний (як комерційний, так, особливо, й неприбутковий) сектор майже позбавлений державної уваги й підтримки. Проблема ускладнюється ще й тим, що на ринку культурних товарів і послуг в Україні значно сильнішими виглядають закордонні структури (російські — в поп-музиці, американські — в кіно), а також тіньовий бізнес (особливо аудіо-візуальний).

Ключовою для виведення культурною сфери з глибокої кризи є проблема реформування законодавчої бази культури, оскільки інші шляхи (зміни в адміністративних механізмах, істотне збільшення бюджетного фінансувння) є або безперспективними, або нереальними в сучасних умовах. Головною метою такої правової реформи має бути створення значно сприятливіших умов господарювання для закладів культурної сфери всіх форм власності, а також нових механізмів фінансової підтримки культури.

Цілком необхідним у найближчий час виглядає створення режиму здорового протекціонізму щодо вітчизняної культури, зниження ставок ПДВ на національну культурно-мистецьку продукцію, введення квот для національної аудіо-та відеопродукції на електронних ЗМІ, тощо, аби забезпечи-

ти їх конкурентоспроможність на внутрішньому, а потім — і зовнішньому ринку.

Прогнози для української культури на початку XXI століття

Триватиме процес глибокої культурної трансформації, зміни структури масових культурних практик, і загалом — зміни парадигми української культури. Якийсь час поглиблюватиметься розшарування культурних практик — переважно за суспільно-майновою ознакою. Одні оегулярно відвідуватимуть оперу, інші — дорогі концерти зарубіжних зірок та престижні нічні клуби, ще інші — мандруватимуть "Інтернетом", а так званий пересічний українець обмежуватиметься телевізором та, можливо, футболом.

Наростатимуть глобалізаційні явища, хоча в Україні вони обмежуватимуться поки що порівняно невеликою частиною суспільства головно великими містами. Тут інтенсивно поширюватиметься "Інтернет", кабельне та супутникове телебачення, зростатимуть міжнародні господарські та міжлюдські контакти, в яких братимуть участь сотні тисяч українських громадян (власне, прикладом таких масових культурних контактів у наші часи є хоча б "човникова" торгівля). Це інтегруватиме українське життя до світових процесів, неминуче призводитиме до зниження "рівня самобутності" нашої культури — і в мистецькому сенсі, і в сенсі всього способу життя. У місті, де є десяток "Макдональдсів" і лише два-три українських національних ресторани, вареники з сиром перетворюватимуться із звичайної страві на етнічну екзотику.

Очевидно, що хоч би які до цього докладалися старання (чи то на рівні держави, чи культурних еліт), не вдасться "українізувати" російськомовне населення України — в тому сенсі, що воно, ясна річ, навчиться більш-менш вільно розмовляти по-українськи, але на повсякдень (і в культурному споживанні) залишатиметься російськомовним. Надто потужне й надто близьке культурне поле Росії та російської культури, надто велика консервативність повсякденних культурних звичок, надто слабкі україномовні культурні індустрії — усе це визначає саме таку, повільну й обмежену динаміку цього процесу. Зрештою, не вда-

лося ж радянському режимові "застійних" часів, попри всі його старання, ізолювати радянську молодь від західної рок-музики, хоча можливості в нього були значно більші, аніж у нас — ізолювати масового споживача від Кіркорова та Марініної. До того ж і глобалізаційні процеси (див. вище) роблять майже неймовірною перспективу української одномовності, моно-культурності.

Конкретні обриси української культури, особливо — культурних індустрій значною мірою залежатимуть від того, яку стратегію обере держава (адже момент перейти від пострадянської інерції до активної культурної політики давно назрів, навіть перезрів).

Якщо це буде стратегія ліберального laissez-faire, з рівновідстороненим ставленням до будь-яких культурних процесів, то україномовні культурні практики посідатимуть у "європеїзованій" Україні в кращому випадку таке місце, як каталоно-мовні практики — в Каталонії, де цю мову (що має офіційний статус в автономії) розуміють 94% мешканців, можуть нею розмовляти й читати — 67%, можуть нею писати — 40%, а активно користуються в побуті — ще менше.

Якщо ж державна влада обере стратегію, яку нині активно пропонують націонал-демократичні кола і яку умовно можна назвати "туджманівською", бо вона дуже нагадує авторитарно-націоналістичну культурну політику Ф. Туджмана та його партії (яка зазнала нищівної поразки на останніх виборах), тоді відбуватиметься підтримуваний силами держави екстенсивний наступ україномовних культурних практик, який навряд чи супроводжуватиметься глибокими трансформаційними процесами у свідомості людей — навпаки, така "казенна" культура викликатиме пасивний, а часом і активний спротив у мільйонів громадян.

Тому оптимальним здається шлях, що його умовно можна назвати "французьким" — комплекс заходів цивілізованого протекціонізму, що включатиме не адміністративні заходи, а податкове та інвестиційне стимулювання, системи конкурсних грантів, активний розвиток міжнародних культурних зв'язків та пропаганда у світі кращого, створеного нашою культурою.

Олександр Гриценко

Українська культурна присутність у глобалізованому світі: методологічні, соціокультурні та регіональні аспекти

Чим розвиненішою і багатшою є національна культура, тим більший інтерес вона викликає у світі й тим більшу має вагу. З іншого боку, чим тіснішими є зв'язки певної культури зі світовою, тим активніше вона розвивається. Тому рівень міжнародних контактів національної культури, її присутності у світі є вагомими чинниками її розвитку.

У дослідницькому плані, йдеться про те, щоб не лише визначити рівень ("високий", "низький"), а й характер та структуру присутності національної культури у світі, визначити фактори, що визначають (чи визначали в минулому) цей рівень; а також — з'ясувати основні господарчі моделі, за якими така присутність забезпечується (ринкові, некомерційні, зорієнтовані на іміджеві завдання тощо). Власне, йдеться не лише про присутність на світовому ринку вітчизняних фільмів, книжок, музичних альбомів, комп'ютерних ігор тощо, але й про присутність створених нашою культурою сенсів у свідомості людей, врешті, про місце, яке посідає українська культура серед інших культур в уявленнях інтелектуальних еліт про світову культуру, її "канон".

Присутність української культури поза межами України раніше вивчалася головно як один із елементів культурно-мистецьких зв'язків між Україною та іншими країнами й національними культурами. У радянські часи домінували написані з ідеологічних позицій "близькості братніх культур" праці про російсько-українські культурні зв'язки[9]. Дещо рідше з'являлися дослідження літературних чи мистецьких зв'язків з іншими європейськими країнами — Польщею[10], Францією[11], Німеччиною (ясна річ, головно з "соціалістичною" НДР)[12], Італією[13] тощо. Ці праці охоплювали головним чином так звану "високу" культуру (літературу, академічну музику, образотворче мистецтво), не зачіпаючи популярної культури, при цьому часто унаочнювали (навіть якщо не кнстатували явно) несиметричність і нерівність цих взаємин.

Несиметричність міжкультурного обміну України з Росією як "метрополією" можна назвати постколоніальною (один із учасників обміну не вважає іншого рівноцінним партнером, хоча й зберігає значний інтерес до нього). Іншу несиметричність бачимо у взаєминах української культури з розвиненими національними культурами Західної Європи: ми цими культурами активно цікавимося, захоплюємося, споживаємо їхні здобутки, натомість вони нашою культурою цікавляться мало, її здобутків не знають і, відповідно, не захоплюються ними (окрім, хіба що, вузького кола знавців — мистецтвознавців, літературознавців).

Позитивні зміни у представленні української літератури і мистецтва за кордоном, що почалися наприкінці 1980-х років, супроводжувалися також розширенням, де-ідеологізацією та поглибленням досліджень міжкультурних звязків України зі світом. Тоді з'явилися праці О. Пахльовської про українсько-італійські зв'язки[14], В. Матвіїшина про українсько-французькі літературні зв'язки[15], Н. Асєєвої — про європейські зв'язки українського мистетцва[16], Є. Пащенка — про українську літературу у світовому контексті[17] тощо. Вагомим внеском стали праці науковців діаспори — Г. Грабовича[18], А. Жуковського[19], Л. Госейка[20], О. Гнатюк[21]. Останніми роками доробок з досліджуваної проблематики поповнився працями О. Іваненко[22], Ю. Богуцького[23], В. Сусак[24], Л. Новікової[25], О. Сидора-Гібелинди[26], М. Шведа[27], в яких розкриті окремі "галузеві" сегменти української культурно-мистецької присутності у світі.

Та все ж здобутки у науковому освоєнні досліджуваної проблематики не подолали ані зосередження на "високій" культурі, ані недостатнього вивчення "зовнішнього" складника міжкультурних взаємин України, тобто — присутності української культури поза межами України та її сприйняття у світі.

Увиразнилася й певна методологічна проблема. Адже в сьогоднішньому глобалізованому світі присутність елементів інших культур у культурному просторі практично будь-якої країни є не "чужорідним тілом на етапі перетравлення"), не винятком із правила національної культурної однорідності, а радше складником загального культурного різноманіття.

Традиційні концепції міжкультурних зв'язків ґрунтувалися

на уявленні, що розвиненіша і багатша ("сильніша") культура чинить вплив на культуру менш розвинену ("слабшу"), а та приймає і засвоює цей вплив. Таке культурне домінування часто переплітало ся з домінуванням політичним і соціальним, адже буцімто очевидно, що потужні імперські культури чинили значний вплив на відсталі "варварські" культури підлеглих імперіям народів, а не навпаки.

Ця тенденція уподібнювалася до процесу, коли культура панівних класів впливає на культуру підлеглих класів, котрі її переймають (так звана *sinking theory* — "теорія опускання"). Сьогодні науковці погоджуються, що подібні моделі міжкультурної взаємодії часто є "надто грубими й механістичними" (таку оцінку "теорії опускання" дав П.Берк[28]), тому їх збагатили концепціями культурного переприсвоєння (М. де Серто), транскультурації, гібридизації, "креолізації" тощо[29].

Моделі типу *sinking theory* фігурують у концепціях культурного імперіалізму, призначених витлумачити те, що відбувається у процесі глобалізації[30]. Однак, як тепер бачимо, наслідки глобалізації у сфері культури виявляються не такими однозначно негативними для "малих культур". Адже поруч із гомогенізаційними тенденціями, помітними у масовій культурі, розвиваються тенденції протилежного характеру, що посилюють культурне й світоглядне різноманіття, створюють нові можливості, нові аудиторії та ринкові ніші для тих видів творчої діяльності та культурного продукту, які за інших, "доглобалізаційних" умов були б, мабуть, приречені на зникання чи важке животіння десь у закапелках культурного простору тих країн, звідки вони походять. Саме такі проти-уніфікаційні тенденції створюють нові нагоди та можливості для української культури.

З цих міркувань випливає методологічна важливість тих дослідницьких підходів, котрі мють справу із аналізом нового культурного різноманіття, що формується внаслідок взаємосуперечливих глобалізаційних процесів — напркилад, підходу, запропонованого на початку 1990-х років американським соціологом культури А.Аппадураї, котрий виділяє п'ять вимірів або ж контекстів, які, на його погляд, визначають динаміку сучасного глобального культурного різноманіття. Він називає їх *scapes,* за аналогією з

landscape (тобто ландшафт). Цими контекстами-"шафтами" глобальної культури є: етнокультурний (*ethnoscape*), технологічний (*technoscape*), фінансовий (*finanscape*), медіальний (*mediascape*) та ідеологічний (*ideoscape*).

Аппадураї стверджує, що взаємини між різними контекстами—шафтами є "взаємосуперечливими і глибоко непередбачуваними, бо кожний з них має власні обмеження та стимули і сам по собі служить обмеженням чи параметром для руху в інших "шафтах"[31].

Вплив п'ятьох глобальних контекстів на культуру полягає не в їхній взаємодії, глобальному поширенні чи уніфікуючому ефекті, а у відмінностях та суперечностях між ними — в їхній "неузгодженості" (*диз'юнктурі*). Зокрема, глобальні електронні мас-медіа більшою мірою посилюють культурне різноманіття, аніж стандартизують його.

Для аналізу української культурної присутності у світі, втім, не всі пропоновані Аппадураї "шафти" є однаково релевантними.

Наприклад, не надто плідним буде аналіз світового фінансового контексту з погляду просування української культури, оскільки ані значних інвестицій у таке просування, ані істотного ринкового успіху це просування на разі не має (можливо, за винятком індустрії комп'ютерних ігор). Подібно й ідеоологічний контекст: на відміну від ісламізму чи ідеології "русского міра", українська культурна присутність у світі ідеологічним "надзавданням" не супроводжується. Водночас з огляду на специфіку поширення сучасного культурного продукту технологічний та медіальний контексти у нашому випадку фактично зливаються.

Іншими словами, для використання підходу, запропонованого А.Аппадураї, з метою аналізу української культурної присутностів у світі, його доречно модифікувати.

Аналізувати присутність національної культури у світі пропонується через призму шістьох контекстів, у яких реалізується ця присутність:

а) ***Соціокультурний контекст споживання культурних благ***, передусім — характер і розмір аудиторії певного виду культури/мистецтва, присутність якого розглядається. Можна умовно виокремити 5 градацій таких аудиторій:

– глобальна аудиторія, що охоплює сотні мільйонів людей у багатох країнах — це, наприклад, аудиторія голівудського кіно, англомовної популярної музики, англомовної художньої літератури;

– регіональна аудиторія — також багатомільйонна, але охоплює лише кілька країн з близькими культурами, а часом і спільною мовою;

– національна аудиторія — включає лише власну країну, але охоплює всю чи майже всю групу населення, що споживає культурний продукт даного виду;

– глобальні та регіональні нішеві аудиторії — наприклад, аудиторії джазової або симфонічної музики або любителі так званого *contemporary art*;

- нішеві меншинні аудиторії — наприклад, любителі української поезії або кобзарського мистецтва.

б) ***Геополітичний контекст***, котрий виражається у готовності світу сприймати певну національну культуру як окрему, самостійну; у загальному політичному іміджі певної держави, у характері та рівні інтересу до неї з боку політичних еліт і пересічних громадян інших країн;

в) ***Історико-культурний контекст***, що виражається передусім у присутності чи відсутності національної культурної спадщини, національної літературної та мистецької класики певної країни у сформованому зусиллями багатьох поколінь мистецтвознавців, істориків культури так званому каноні світової культури, світової мистецької та літературної класики.

г) ***Контекст сучасної "високої" культури***, що його утворює система зв'язків та творчих обмінів між культурно-мистецькими елітами різних країн; наслідком чого є регулярна (чи навпаки принагідна) поява новинок певної національної культури у культурному просторі інших країн;

д) ***Ринковий контекст,*** тобто система зв'язків та інституцій переважно комерційного характеру, що об'єднує культурні індустрії різних країн у світовий ринок культурних благ;

е) ***Технологічний та медіальний контекст:*** рівень використання сучасних інформаційних технологій та каналів масової комунікації (інтернет, супутникове ТБ, цифрове радіомовлення

через інтернет тощо) у виробництві, просуванні, розповсюдженні та споживанні культурного продукту.

Аналізувати присутність національної культури у світі доцільно окремо за різними видами культури (мистетцва) — література, театр, кіно, образотворче мистецтво, музика (розділяючи академічну, популярну музику та автентичний фольклор) тощо. Це обумовлено тим, що форми та можливості поширення різних видів культурно-мистецького продукту за кордоном дуже різняться; для деяких видів вони обмежені мовою, для інших — естетичною готовністю та культурною компетентністю аудиторії (академічна музика, *contemporary art*); деякі види мистецтва не мають масової аудиторії, інші — за природою своєю існують саме для масових аудиторій.

З огляду на майже повну відсутність статистики щодо експорту вітчизняного культурного продукту, необхідна для аналізу інформація може бути одержана головно через інформаційні ресурси учасників ринку культурних благ (вітчизняних та закордонних), а також через моніторинг друкованих і електронних ЗМІ та вивчення фахової літератури, що стосується світового ринку культурних благ і міжнародного культурного співробітництва.

У **Таблиці 1** стисло представлені результати огляду сучасного стану присутності української культури у світі за окремими галузями в усіх вищеописаних контекстах (за наслідками дослідження, здійсненого у 2014 році групою науковців УЦКД під керівництвом автора).

Результати проведеного огляду стану української культурної присутності у світі в окремих галузях культури і мистецтва дозволяють зробити також загальніші висновки щодо рівня присутності, а також місця й статусу української культури у світовому культурному просторі.

Ці висновки ми формулюватимемо у зв'язку з описаними вище глобальними контестами культурної присутності.

Геополітичний та історичний контекст, у якому культура незалежної України на початку 1990-х років розпочала своє утвердження у світовому культурному просторі, був доволі несприятливий. Багато хто розглядав тоді Україну (а дехто й досі розглядає)

як частину Росії або ж СРСР, відповідно й українську культуру не вважаючи чимось самостійним і вартим інтересу.

Канон світової літературної та мистецької класики, як його бачили у більшості регіонів світу (окрім Східної Європи та країн колишнього СРСР) практично не включав творів та творців, що належать до української культури. Західні автори історій світового мистецтва якщо і згадують імена О. Довженка, К. Малевича, О. Архипенка, Я.Гніздовського то здебільшого відносять двох перших до російського мистецтва, а двох останніх — до американського.

Така ситуація робить пріорітетним завдання популяризації української літературної та мистецької класики у світі.

У радянські часи скільки-небудь помітна присутність української культури мала місце лише у так званих соціалістичних країнах — видавалися в перекладі твори провідних (офіційно визнаних) українських письменників, зрідка з'являлись у прокаті фільми українських кіностудій, виступали з концертами найвідоміші мистецькі колективи. Однак усе це і представлялося, і сприймалося, як невід'ємна частина "єдиної багатонаціональної радянської культури". Окрім того, механізми культурної презентації за кордоном тоді цілком базувалися на центральних державних інституціях та на державному фінансуванні, а твори і митці, аби потрапити за кордон, мали пройти жорсткі ідеологічні фільтри. Тому загальний образ української культури, що формувався у результаті такого представлення, був викривлений і збіднений, а після розвалу СРСР задіяні в цьому представленні механізми припинили існування, тож культурі незалежної України довелося починати свій діалог зі світом майже з нуля.

Соціальна база для присутності української культури у світі, тобто її аудиторія, є дуже неоднорідною та регіоналізованою: у пострадянських країнах та країнах Центрально-Східної Європи, особливо у Польщі, Росії та Білорусі вона є доволі численною та широкою за уподобаннями; натомість у Західній Європі вона обмежується вузькими, "нішевими" колами любителів авторського кіно, східноєвропейської художньої літератури чи етнічної музики, а поза Європою аудиторія української культури складається переважно з представників української діаспори.

Табл.1. *Сучасний стан культурної присутності України у світі за головними контекстами та галузями*

Вид культури (мистецтва)	Соціо-культурний контекст (аудиторія)	Геополітичний контекст	Історико-культурний контекст	Контекст "високої" культури	Ринковий контекст	Технологічний і медіальний контекст
Кіно	Аудиторія — культурні еліти європейських країн, діаспора, в минулому — також масовий глядач СРСР, "соц" країн Східної Європи	Спалахи інтересу до України у 2005 та 2014 рр. — зростання інтересу до укр. фільмів, передусім –документальних	Класику укр. кіно (Довженко, Дзига Вертов) часто відносять до радянської (рос.) кінокласики; знають її лише фахівці	Зв'язки українських та європейських кіномитців значно розвинулися за роки незалежності, але й досі слабші, аніж у інших країн	Ринковий прокат укр. кіно майже відсутній; укр. кіноринок часто трактується як частина російського	Перехід кіновиробництва на цифрові технології не завершений. Мало укр. фільмів в Інтернеті.
Театр, драматургія	Аудиторія — театр. глядач міжнар. фестивалів, в минуло му — зрідка глядач колишн. СРСР	Укр. театр для світу донедавна був непомітний у тіні російського.	До регіонального (пострадян.) канону театр. мисте цтва увійшли хіба що Леся Українка та Лесь Курбас	Інтерес до укр. театру в Європі зріс за останні 5-10 р. через жвавішу участь у фестивалях, контакти драма-тургів, режисерів	Практично відсутній	НІТ використовуються кількома столич ними театрами (записи вистав на сайтах, продаж квитків)
Академічна музика	Аудиторія –шанувальники акад. музики, основна трибуна —	Інтерес до укр. акад. музики зі статусом країни	Українську акад. музику часто сприймають як	Зв'язки українських та європейських музикантів	На ринку CD-альбомів академічної музики	Використання Інтернету для розміщення

	закордонні музичні фестивалі та конкурси	не пов'язаний	складник російської, знають її здебільшого фахівці. За СРСР існував інтерес до укр. композиторів-дисидентів	значно розвинулися за роки незалежності, але й досі слабкі. Збереглися тісні зв'язки з музикантами Росії та інших пострад. країн	присутні десятки альбомів укр. музикантів	аудіо записів та продажу CD-
Популярна музика	Аудиторія — переважно укр. діаспора, закордонні шанувальники української культури	Зростання інтересу до укр. популярної музики під час резонансних політичних подій в Україні (2004-2005, 2013-2014 роки)	Українська поп-музика радянської доби нині цікава лише фахівцям-музикознавцям	Налагоджені зв'язки окремих укр. "зірок" з шоу-бізнесом Заходу. Значно тіснішими (до 2014) були зв'язки з шоу-бізнесом Росії	Гастрольні тури окремих укр. поп-музикантів за кордоном. На ринку поп-музики є десятки альбомів укр. виконавців	Використання Інтернету для розміщення аудіо записів та продажу CD-альбомів укр. поп музики
Художня література	Аудиторія –славісти, культурні еліти східноєвр. країн, ширша аудиторія — в Росії та Польщі, А.Курков має масового читача в Європі.	Зростання інтересу до укр. літератури під час резонансних подій в Україні	Укр. літ. класика входила до канону в СРСР, модерна українська література має розголос в Росії та Польщі, кількох класиків (Шевченко, Франко, Леся Укр.) знають культ. еліти Сх. Європи	Зв'язки укр. письменників зі східноєвроп. літ колами нині значно посилилися; дехто став знаменитим (Жадан, Забужко). зв'язки з рос. літераторами дещо ослабли.	Переклади з української видаються невеликими накладами; єдиний випадок ринкового успіху в Європі — А.Курков.	Української літератури мало в міжнародних інтернет-магазинах, мало й е-книжок.

Образотворче (візуальне) мистецтво	Аудиторія –шанувальники та збирачі сучасного мистецтва, публіка на арт-форумах (бієнале, тощо)	Повільне зростання інтересу до суч. укр. мистецтва в останні роки. Окремі укр. твори є у збірках відомих музеїв світу, але цілісної картини укр. мистецтва вони не формують.	Укр. мистецтво сприймали як частину (рос.) радянського, ставлення почало змінюватися нещодавно	Зв'язки українських та європейських митців значно розвинулися за останні роки, але й досі слабкі. Роль арт-контактів з Москвою слабне.	Твори кількох знаних митців продаються на зах. аукціонах, в Україні можливості арт-ринку недостатні	Провідні укр. галереї та деякі митці мають свої сайти в Інтернеті
Культурна спадщина	Фахова аудиторія (музеєзнавці, мистецтвознавці), культурна еліта, українська діаспора	Підвищення інтересу у зв'язку із політичними подіями в Україні	Культурну спадщину України часто сприймають як частину російської.	Зв'язки розвинулися у роки незалежності, але й досі слабкі. Значно тісніші — із пострад. країнами	Укр. мистецтво минулого рідко потрапляє на заруб. аукціони	Сайти провідних музеєів, та заповідників слабо орієнтовані на зарубіжного користувача
Електронні книжки, компігри	Аудиторія –любителі комп'ютерних ігор країн СНГ та Східної Європи,	Інтерес до комп'ютерних ігор та е-книжок не пов'язаний зі статусом країни	Ця індустрія виникла надто недавно	Є тісні ділові зв'язки із ахідними паніями, що діють у цій сфері	Ця індустрія в Україні розвинена завдяки світовому ринку	Ця індустрія існує завдяки НІТ.

У роки незалежності контакти й творча співпраця українських митців і літераторів з культурно-мистецькими елітами інших країн істотно розвинулися й урізноманітнилися. Принаймні в очах європейських культурних еліт сучасній українській культурі вдалося презентувати себе як самобутню й цікаву.

Однак рівень присутності нашої культури навіть у європейських країнах залишається порівняно невисоким: мало перекладається українських книжок, практично немає українських фільмів у прокаті та української музики в радіоефірі й концертних залах (за винятком кількох країн — сусідів України), а твори сучасних українських художників на західних аукціонах донедавна представлялися під "російським дахом".

Можливо, бурхливі політичні події після 2014 року, зростання інтересу до України на Заході та різке охолодження українсько-російських відносин сприятимуть остаточній емансипації української культури в очах світу.

Культурний обмін між Україною і світом досі залишається дуже несиметричним: сучасна українська культура потрапляє за кордон у незрівнянно менших обсягах, аніж іноземний культурний продукт — до споживання наших громадян. При цьому організаційно-фінансові моделі, за якими українське мистецтво потрапляє за кордон, переважно некомерційні (міждержавні заходи, спільні творчі проекти різних закладів культури чи колективів, благодійна чи спонсорська допомога тощо). Це стосується більшості видів мистецтва та культурних індустрій, за винятком хіба що найвідоміших поп-виконавців, найуспішніших художників та розважального програмного забезпечення (комп'ютерні ігри).

Є окремі приклади масового (ринкового) успіху українського культурного продукту в багатьох країнах Європи: гостросюжетні книжки А.Куркова, популярні пісні "Океану Ельзи", "Гайдамаків", Руслани. Це свідчить про потенціал української популярної культури, принаймні у європейському та пострадянському регіонах.

Отже, на сьогодні комерційна (ринкова) модель поширення українського культурного продукту у світі використовується фрагментарно й охоплює:

а) гастролі відомих українських виконавців, переважно популярних — у тих країнах, де українське мистецтво вже є доволі знаним (пострадянські країни, європейські сусіди України, деякі великі країни Заходу, що мають значні українські громади);

б) видання деяких українських авторів, що працюють у популярних жанрах (відомі імена — А. Курков у Європі, С.Жадан та російськомовні письменники-фантасти — в Росії);

в) сучасне візуальне мистецтво (кілька "розкручених" імен — як-от А. Криволап, В. Цаголов, О. Тістол тощо) на зарубіжних аукціонах та в галереях;

г) зроблені в Україні комп'ютерні ігри (часто на замовлення відомих західних фірм чи під їхніми брендами).

Стосовно ж впливу української держави на аналізовані процеси можна зробити невтішний висновок: досі просування української культури за кордоном забезпечувалося не стільки послідовною, системною державною підтримкою міжнародного культурного співробітництва, скільки особистими зусиллями та зв'язками самих митців та діячів культури, а також ентузіазмом нечисленних активних прихильників української культури за кордоном.

Останнім часом посилилася роль недержавних фундацій у цій справі, але замінити підтримку держави вони не можуть. Форми та механізми державної підтримки просування національної культури за кордоном залишилися застарілими, малоефективними. Завдання модернізації та посилення цих механізмів є давно назрілим і дуже актуальним.

Сьогодні у світовому культурному просторі, у провідних культурних індустріях відбуваються масштабні зміни, спричинені розвитком новітніх інформаційних технологій та їх застосуванням у культурних індустріях. Електронні книжки та пристрої для їх читання, цифрові технології кіновиробництва та звукозапису, можливості не лише придбання, а й прослуховування музики й перегляду фільмів через Інтернет, віртуальні тури по історичних пам'ятках і музеях — ось лише деякі з нових явищ у цій сфері.

В Україні рівень використання новітніх інформаційних технологій у виробництві, поширенні та споживанні культурного продукту залишається невисоким, навіть за східноєвропейськими мірками. Технічна база кіно-виробництва модернізується повіль-

но, в Інтернеті мало української музики і фільмів; навіть найбільші музеї, заповідники, історичні міста фактично лише розпочинають справу свого представлення й просування в Інтернеті.

Лише індустрія комп'ютерних ігор в Україні може похвалитися успіхами на світовому ринку, здобутими саме завдяки активному використанню новітніх інформаційних технологій та орієнтації на зарубіжного споживача.

Нарешті, характерною рисою української культурної присутності у світі є її значна (макро-)регіональна нерівномірність. Це стає очевидно, коли ми намагаємося визначити загальний рівень української культурної присутності у світі: цей гіпотетичний рівень виявляється настільки ж змістовним, як сумнозвісний показник "середньої температури по палаті".

Доречніше буде визначати рівень цієї присутності в окремих країнах чи регіонах світу. Можна запропонувати таке **зонування** рівня української культурної присутності:

Зона *α*: охоплює кілька країн-сусідів України, близьких до неї культурно й історичним досвідом (Польща, Росія, Білорусь, Грузія, можливо — країни Балтії). У цих країнах, крім того, живе чимало етнічних українців та вихідців з України. Тому і рівень знань про Україну та її культуру, і рівень інтересу до неї, а відтак — і рівень української культурної присутності є високим, порівняно із рештою європейських країн. Втім, ця обізнаність та інтерес зосереджуються головно у колах інтелігенції та серед місцевого українства, хоча деякі продукти української популярної культури знаходять широку аудиторію (провідні поп-виконавці, книжки А. Куркова). Водночас у країнах зони ***α*** багато хто вважає певну частку української культурної спадщини не «іноземною», а своєю власною.

Зона *β*: країни Центральної та Західної Європи, де і рівень знань про Україну, і рівень інтересу до її культури помітно менший і зосереджний у значно вужчих колах творчої інтелігенції, аніж у країнах зони Водночас у країнах зони **b** немає (як правило) тієї упередженості й негативних стереотипів щодо України й українців, які здавна існують у деяких колах у наших «близьких сусідів» — росіян і поляків. Утім, і в цих країнах є поодинокі випадки ринкового успіху українських літераторів

(А.Курков) та поп-виконавців (Руслана у 2004-2006 рр.) у широкої аудиторії.

Зона *γ*: неєвропейські країни зі значною українською діаспорою, яка вже встигла створити власні культурні та наукові осередки (Канада, США). У цих країнах саме діаспорні громади (а також, до певної міри — громади вихідців з колишнього СРСР) є основними споживачами та «просувачами» української культури. Додатковим ресурсом для поширення («трансляції») української культури у цих країнах є діячі науки і культури діаспори — перекладачі, критики, мистецтвознавці, продюсери. Саме завядки їм з'явилися англомовні переклади Л.Костенко, В.Діброви та інших українських письменників, альбоми із записами творів українських композиторів, франкомовна «Історія українського кіно» та багато інших культурних проектів.

Зона *δ*: решта країн, де час від часу, випадково чи завдяки зусиллям якихось ентузіастів можуть з'являтися зразки українського культурного продукту, не складаючись у виразний образ української культури й тонучи у загальному культурному розмаїтті сучасного глобалізованого світу.

Констатуючи позитивні зміни, що відбувалися останніми роками у міжнародних культурних зв'язках України, та поліпшення рівня присутності української культури принаймні в деяких країнах і в деяких видах культури і мистецтва, доводиться усе ж визначити загальний рівень української культурної присутності у світі як низький чи навіть незадовільний.

У перспективі певне поліпшення може бути забезпечене за рахунок досягнення таких цілей:

– активне позиціонування української національної культури у визнаному каноні світової культури (принаймні на рівні з національними культурами інших країн Центрально-Східної Європи), чому сприятиме активніша популяризація кращих зразків української культурної спадщини та сучасних літератури і мистецтва за кордоном;

– зміцнення й урізноманітнення творчих і професійних зв'язків з культурно-мистецьким та науковим середовищем зарубіжних країн (передусім європейських);

– активізація культурних зв'язків зі світовим українством,

культурними й інтелектуальними осередками діаспори;

– забезпечення появи українського культурного продукту на тих зарубіжних ринках, де він досі був практично відсутній (європейський кінопрокат, комерційне поширення фільмів, електронних книжок та музики через Інтернет тощо) та закріплення вже здобутих позицій (у популярній музиці, перекладах сучасної української літератури).

Примітки:

9 Див. наприклад, збірник праць "Російсько-українське літературне єднання" — Київ, 1953.

10 Вервес Г.Д. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин XIX ст. — Київ, 1958.

Вервес Г.Д. Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин — Київ, 1957.

11 Асєєва Н.Ю. Українсько-французькі художні зв'язки 20-30 рр. XX ст. — Київ, Мистецтво, 1984.

Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры конца XIX — начала XX века — Киев, Мистецтво, 1989.; Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX — початку XX ст. — Львів, Вища школа, 1989 — 168 с.

12 Куліничі І.М. Українсько-німецькі історичні зв'язки — Київ, Наукова думка, 1966. Куліничі І.М. Економічні та культурні зв'язки Української РСР з Німецькою Демократичною Республікою — Київ, Наукова думка, 1969.

13 Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст. — К.: Наукова думка — 1990 — 215 с.

14 Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки XV–XX ст. — К.: Наукова думка — 1990 — 215 с.

15 Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX — поч. XX ст. — Львів, Вища школа, 1989– 168 с.

16 Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры конца XIX — начала XX века — Киев, Мистецтво, 1989.

17 Пащенко Є.М. Українська література у загальносвітовому контексті — Київ, 1989.

18 Грабович Г. Україно-російські літературні взаємини в XIX ст.: постановка проблеми // До історії української літератури. — Київ, Критика, 2003 — С. 180–217.; Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи // До історії

української літератури.– Київ, Критика, 2003 — С. 129 — 156.
19 Жуковський А. Українознавчі студії у Франції // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки / Анатолій Жуковський. — Київ, 2000. — Вип. 9. — С.284 — 300.
20 Госейко Любомир. Історія українського кінематографа (1896 — 1995) / Пер. з французької — Київ, Кіно-коло, 2005. — 464 с.; Госейко Л. Українські фільми у французькому прокаті // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : зб. наук. ст. — К., 2010. — С. 112–121.
21 Rybo-wino-kur. Antologia literatury ukraińskiej ostatnich dwudziestu lat. Poezia. Proza. Esej. / Wybór, opracowanie i pszedmowa Ola Hnatiuk — Warszawa, Świat Literacki i Tyrsa, 1994 — 234 s.
22 Іваненко О. Українсько-французькі зв'язки: Наука, освіта, мистецтво (кін. 18 — поч. 20 ст.). — Київ: Інститут історії України НАНУ, 2009. — 320 с.
23 Богуцький Ю.П. Українська культура в європейському контексті — Київ, Знання, 2007 — 679 с.
24 Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900 — 1939. — Київ, "Родовід", "А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га", 2010 — 408 с.
25 Новікова Л. Ідентифікація сучасного українського кінематографа в світі // Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого — Київ, 2010. — Вип. 6. — С. 102–111.
26 Сидор-Гібелинда О. Українці на Венеційській Бієнале. Сто років присутності.– Київ, Наш час, 2008 — 320с.
27 Швед М.Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики — Львів: СПОЛОМ, 2010. — 440 с.
28 Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / Пер. з англ. — К.: УЦКД, 2001 — С. 65.
29 Про культурне переприсвоєння та транскультурацію — див.: Peter Burke. What is Cultural History. — Polity Press, 2004, p. 77, 120 — 121; а про гібридизацію та креолізацію — див. розділ "Глобалізація і культурні території" у кн.: Джеймс Лалл. Мас-медіа, комунікація, культура. / Пер. з англ. — К.: "К.І.С.", 2002.
30 Про культурний імперіалізм — див.: Key Concepts in Communication and Cultural Studies (ed. Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery and John Fiske — Routledge, London and New York, 1994, p. 73–74; Tomlinson J. Cultural Imperialism — Pinter Publishers, London, 1991.
31 Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy / in: M. Featherstone (ed.) Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity. — Sage, London, 1990, p. 298.

Частина 2

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА КУЛЬТУРНЕ РІЗНОМАНІТТЯ

Олександр Гриценко

Державна політика щодо культурного різноманіття й етнічних меншин: вітчизняні та зарубіжні підходи кінця XX — початку XXI ст.

Статистичний вимір етнокультурного різноманіття України

Проблематику етнокультурного різноманіття в національній державі часто трактують як питання меншин, але в контексті України такий підхід не супроводжується неодмінною коннотацією «домінування — дискримінованості». У нас він виглядає радше як дещо модернізований варіант старих радянських підходів, в основу яких покладено сформоване ще в XIX — на початку XX ст. поняття, що його деякі сучасні дослідники (напр., Роджерс Брубейкер) називають інституціалізованою особистою національністю (*institutionalized personal nationality*), інші — приписаною етнічною приналежністю (*ascribed ethnicity*). Згідно з таким підходом, кожен громадянин України має свою національність, що раніше записувалася в його паспорті. Таким чином українське суспільство буцімто складається з майже 130 «національностей», які за Конституцією є рівними. Національний склад України на 2001 рік виглядав таким чином (див. **Таблицю 1**).

Таблиця 1. *Національний склад України*[32] *за переписом 2001 року*

Національність	Загальна чисельність, тис.	Як % від загального населення України		2001 як % від 1989
		2001	1989	
Українці	**37542,7**	**77,8**	**72,7**	**100,3**
Росіяни	**8334,1**	**17,3**	**22,1**	**73,4**

Білоруси	275,8	0,6	0,9	62,7
Молдавани	258,6	0,5	0,6	79,7
Кримські татари	**248,2**	**0,5**	**0,0**	**530**
Болгари	204,6	0,4	0,5	87,5
Угорці	156,6	0,3	0,4	96,0
Румуни	151,0	0,3	0,3	112,0
Поляки	**144,1**	**0,3**	**0,4**	**68,5**
Євреї	**103,6**	**0,2**	**0,9**	**21,3**
Вірмени	99,9	0,2	0,1	180
Греки	91,5	0,2	0,2	93
Татари	73,3	0,2	0,2	84,3
Цигани	47,6	0,1	0,1	99,3
Азербайджанці	**45,2**	**0,1**	**0**	**122,2**
Грузини	**34,2**	**0,1**	**0**	**145,3**
Німці	33,3	0,1	0,1	88
Гагаузи	32	0,1	0,1	100
Інші	177	0,4	0,4	84

Дані перепису, особливо зміни в чисельності деяких національних (етнічних) груп за період між переписами 1989 і 2001 років, потребують коментарів. Статистика дає лише дані по тих етнічних групах, які в колишньому СРСР традиційно розглядались як «нації, національності, народності». Тому такі етнічні групи, як **русини,** або такі етно-релігійні групи, як **староміри** (які все ще існують в Буковині й на Дунаї і розглядаються саме як окремі етнокультурні групи в сусідніх країнах — напр., у Словаччині), не виділені в окремі меншини, а віднесені, відповідно, до

українців або росіян. Молдавани розглядаються як окрема національність, а не як частина румунської нації (на чому наполягають Румунія та деякі представники самих цих етнічних груп), бо так їх розглядали в радянські часи. Про таку «місцеву специфіку» визначення того, хто заслуговує на статус нацменшини, а хто ні, ще йтиметься далі не раз.

Спостерігається різкий спад чисельності деяких етнічних груп, наприклад, росіян (до 73,4% від рівня 1989 року) та євреїв (до рівня 21% від їхньої чисельності в 1989 році), що важко пояснити тільки загальним зниженням чисельності населення або еміграцією. За О. Малиновською й В. Трощинським[33] імміграція в Україну в 1991–2000 роках склала понад 2 мільйони, включаючи приблизно 0.7 мільйонів етнічних українців і понад 0.2 мільйона кримських татар, тоді як загальне число емігрантів з України за цей час склало майже 1.7 мільйони. Навіть якщо припустити, що всі емігранти були етнічними росіянами, і тоді неможливо пояснити зменшення приблизно на 3.5 мільйони чисельності росіян в Україні. Ймовірно, деякі колишні «росіяни» вирішили в 1991–2001 роках змінити свою «п`яту графу», ставши українцями, греками, євреями або поляками. Те саме можна припустити й щодо румунів і молдаван: у радянські часи було «безпечніше» писатись молдаванином, а сьогодні — навпаки, румунська національність вважається престижнішою. До того ж сусідня Румунія (їхня kin-state)[34] розглядає їх усіх як румунів, що теж важливо для самоідентифікації цих етнічних груп.

Протягом кількох десятиліть відбувся виїзд майже 80% євреїв України, які протягом сторіч складали значну частину її багатокультурного суспільства. Адже, за В. Наулком, 2.6 мільйона євреїв, які проживали на території України в 1900 році, складали близько 9% її населення[35]. Це означає, що протягом XX століття чисельність єврейської громади в Україні зменшилася майже вдесятеро. До того ж сьогодні євреї України — це майже без винятку російськомовні мешканці великих міст, натомість єврейське містечко (штетль), що було традиційною формою існування єврейських громад іще на початку XX століття, нині цілком зникло.

Згідно з даними перепису 2001 року, спостерігалось значне зростання кавказьких етнічних спільнот за 1990–2001 роки

(вірмен — на 180%, азербайджанців — на 122%, грузинів — на 145%). При цьому реальні дані можуть бути суттєво вищими[36]. Ще істотнішою зміною стало повернення на історичну батьківщину кримських татар, чия чисельність за 1990-ті роки зросла в п`ять разів.

Етнонаціональна структура українського суспільства має важливий **регіональний вимір.** Деякі етнічні групи сконцентровані в певних регіонах, де складають значну частку населення. Росіяни, наприклад, складають 38% населення в Донецькій області, 39% в Луганській області й більшість — у Криму (58,3%), натомість у Західній Україні вони складають лише 2–3% населення, в Центральній Україні — в середньому лише 4–8%. Понад 90% угорців України живе в Закарпатті, складаючи 12% населення області. Три чверті болгар (150 тисяч) живуть в Одеській області (6,1% її населення); 80% румунів живуть на Буковині (12,5% місцевого населення, до того ж ще понад 7% додають молдавани, яких дехто вважає тими-таки румунами). Етнічні українці складають понад 80% населення у 18 регіонах з 27 (Вінницька, Волинська, Житомирська, Закарпатська, Івано-Франківська, Кіровоградська, Київська, Львівська, Миколаївська, Полтавська, Рівненська, Сумська, Тернопільська, Хмельницька, Херсонська, Черкаська й Чернігівська), тобто головним чином — в західних і центральних областях. Вони також складають статистичну більшість в усіх інших регіонах, крім АР Крим, в якій проживає 58,3% росіян, 24,3% українців, 12% кримських татар і 5% інших національностей) та Севастополя (72% росіян, 22% українців, 6% інших).

Тож можна зробити висновок, що кілька регіонів України (Закарпаття, Буковина, Одещина, Крим, Донбас, Харківщина, Дніпропетровщина) мають виражений багато-етнічний склад населення, натомість такі історичні регіони України, як Волинь і Поділля, сьогодні стали фактично моноетнічними (хоча на початку XX ст. такими не були).

«Нові меншини»

Важливий аспект, не відображений в даних перепису населення 2001 року, це — поява в Україні так званих «нових мен-

шин», головним чином вихідців з Південної Азії (Афганістан, Індія, Пакистан, В`єтнам), а також із країн Близького Сходу та Африки. За офіційною статистикою, число людей, які покинули Україну в пошуках кращого життя в 2003 році, склало 63,7 тисяч чоловік, тоді як майже 40 тисяч прибуло сюди (в тому числі 32,9 тисяч — з країн СНД і 6,6 тисяч з інших місць, головним чином з Азії). На кінець 2003 року 2,9 тисяч осіб отримали офіційний статус біженця, з них 218 — з Росії (головним чином з Північного Кавказу), 580 — із Закавказзя (Грузія, Азербайджан, Вірменія), 1510 з Афганістану, 60 з Іраку, 42 із Сірії, та 336 — з африканських країн[37]. Але фактичне число іммігрантів — набагато вище. Малиновська і Трощинський відзначають, що понад 10 тисяч заяв на отримання статусу біженця були зареєстровані протягом 1996–2002 років[38].

Окрім легальних іммігрантів та біженців, з офіційним статусом чи без нього, має місце потік незаконних мігрантів, переважно з Азії, які мандрують на Захід через Україну. За даними Держкордону України, тільки в самій Закарпатській області за період від 1996 по 2001 роки було затримано 21355 порушників кордону, з них 8734 були з Афганістану, 3874 з Індії, 2641 з Шрі-Ланки, 1432 з Бангладеш, 884 з В`єтнаму, 744 з Пакистану, 571 з Іраку, і більше тисячі — з інших країн[39]. Багато з цих мігрантів після невдалих спроб перетнути кордони Євросоюзу залишились в Україні й увійшли до іммігрантських громад.

Найчисленнішими з цих громад є афганська, індійська і в`єтнамська, по кілька тисяч членів кожна. Як бачимо, вони не настільки численні й закорінені, як «старі» меншини, до того ж новоприбулі зосереджені головним чином у великих містах (Київ, Харків, Одеса). Однак, будучи культурно й расово вельми відмінними від більшості, вони вносять важливі зміни в етнокультурну ситуацію.

Проблема «нових меншин» України стала предметом дослідження як для вітчизняних, так і для західних науковців[40]. Блер Рубл (Blair Ruble), аналізуючи імміграційну ситуацію в мікрорайоні Троєщина, доходить висновку, що райони, подібні до Троєщини, уособлюють поєднання рис «надто розпланованого радянського міста» і стихійного мегаполіса «третього світу»[41]. Б. Рубл

вказує на той факт, що в таких іммігрантських громадах, як пакистанська, афганська і в`єтнамська, 75–90% зайнятого дорослого населення є дрібними підприємцями (чиї робочі місця нерідко знаходяться на Троєщинському ринку, де працює приблизно 30 тисяч людей). Одначе, його висновок, що Троєщина стає «виразно іммігрантською громадою» і що Троєщинський ринок став «неформальним продуктом неофіційної азійсько-африкано-латиноамериканської економіки», є явним перебільшенням. З одного боку, нові іммігранти були і, найімовірніше, залишаться явною меншістю як у мікрорайоні, так і на ринку Троєщина, оскільки кількість новоприбулих з інших областей України значно вища, за кількість іммігрантів. З іншого боку, Україна вже має власну традицію неофіційної економіки, і Троєщинський ринок більше нагадує вітчизняні великі ринки — як-от у Хмельницькому, або Одеський ринок «П`ятий кілометр», аніж їхні азійські або африканські аналоги.

Мовно-етнічне різноманіття України

Науковці відзначають, що статистика «національностей» не цілком відбиває складний характер етно-мовно-культурної ситуації в Україні. Щонайменше можна зауважити, що «приписана національність» не обов`язково збігається з мовно-культурною ідентичністю. Наприклад, А.Момрик вважає, що білоруси в сучасній Україні не утворюють відмінної етнокультурної групи, а є «**віртуальною меншиною»,** оскільки багато з них переїхали в Україну протягом останніх десятиліть і, живучи у великих промислових містах, у русифікованому пострадянському культурному середовищі, мають слабкі зв`язки з Білоруссю. Тому, попри чималу загальну чисельність, «вони не створили протягом свого перебування в Україні не лише жодної газети, театру, школи, а навіть жодного факультативу з вивчення рідної мови. (...) Лише 2% білорусів користуються в сім'ї рідною мовою, і лише 12.7% їх висловилися за навчання рідною мовою»[42]. Йдеться, власне, про **інституційну ненаповненість** цієї меншинної групи[43].

Отже, адекватний опис нашої етнокультурної ситуації вимагає також даних про мову наших співгромадян. Погляньмо на відповідні дані всеукраїнського перепису населення 2001 року (Табл. 2).

Як видно, 67,5% населення України вказали українську мову як рідну (зростання на 2,8% у порівнянні з 1989 роком), тоді як 29,6% вказали російську (зниження на 3,2% щодо 1989 р.). Частка всіх інших мов складає 2,9%. На перший погляд, статистичні дані підтверджують погляд про українське суспільство як дихотомію «домінуюча титульна нація — й нацменшини».

Крім росіян, є ще кілька переважно російськомовних етнічних груп (білоруси, євреї, греки, волзькі татари й німці) — як результат русифікації за радянського режиму.

Таблиця 2. *Мовний склад населення України*

Національності	**Вказали як рідну мову *(%)***			
	Мову своєї національності	**Українську мову**	**Російську мову**	**Іншу мову**
Українці	**85,2**	**X**	**14,8**	**0,0**
Росіяни	**95,9**	**3,9**	**X**	**0,2**
Білоруси	**19,8**	**17,5**	**62,5**	**0,2**
Молдавани	70,0	10,7	17,6	1,7
Кримські татари	92,0	0,1	6,1	1,8
Болгари	64,2	5,0	30,3	0,5
Угорці	95,4	3,4	1,0	0,2
Румуни	91,7	6,2	1,5	0,6
Поляки	12,9	71,0	15,6	0,5
Євреї	3,1	13,4	83,0	0,5
Вірмени	50,4	5,8	43,2	0,6
Греки	6,4	4,8	88,5	0,3

Волзькі татари	35,2	4,5	58,7	1,6
Цигани	44,7	21,1	13,4	20,8
Азербайджанці	53,0	7,1	37,6	2,3
Грузини	36,7	8,2	54,4	0,7
Німці	12,2	22,1	64,7	1,0
Гагаузи	71,5	3,5	22,7	2,3
Інші	32,6	12,5	49,7	5,2

З іншого боку, існування 328 тисяч росіян, які вказали українську як рідну мову, свідчить про протилежну тенденцію останніх років, що її А.Момрик називає «повільною ерозією російської ідентичності» в Україні[44].

Одначе, наведені дані перепису не повністю відображають усю реальну картину. Задекларована «рідна мова» часто означає не мову реального спілкування, а мовно-національне самоусвідомлення (іншими словами, переконаність тієї чи іншої особи, що, будучи членом певної національної спільноти, він чи вона мають розмовляти мовою цієї спільноти-національності). Дані про так звану мову найкомфортнішного спілкування (*language of convenience* або *language of preference*) суттєво відрізняються від даних про рідну мову. Рейтинг російської тут значно вищий, українська опиняється суттєво нижче, а більшість інших мов фактично зникає із загальної картини.

Деякі дослідники, як-от В. Хмелько і Д. Арель, намагаючись пояснити результати президентських виборів 1994 року мовно-етнічними характеристиками різних частин України,[45] стверджують, що населення України переважно складає три великі етно-мовні групи: україномовні українці (40–45%), російськомовні українці (30-34%), і власне росіяни (майже 20%). Крім того, має місце деяка поляризація цих етнолінгвістичних груп між заходом і південним сходом, яка також впливає на політичні орієнтації.

Інший західний науковець, Ендрю Вілсон, визнаючи, що «жодну з трьох головних етнолінгвістичних груп не можна роз-

глядати як реальну соціальну "групу", з чіткою ідентичністю й усталеними кордонами», одначе, наполягає, що все ж «можна говорити про трі різні цілості»[46]

У своїй пізнішій книжці «Українці: несподівана нація» (2002, укр. переклад — 2004) Вілсон дещо модифікує цю концепцію, вводячи поняття «іншої України»:

«З якого боку не дивися, просте протиставлення «українського» та «російського» не зовсім відображає усієї складності сучасної ситуації в України. Адже очевидно, що існує й третя можливість, зі своєю власною культурою, що ввібрала різні впливи. Ідеологічні орієнтації цієї спільноти на разі нечіткі. Націоналістично налаштовані українці здебільшого заперечують саме існування такої окремої спільноти, стверджуючи, що носії російськомовної або радянської ідентичності нібито «відкривають» в собі глибинне національне коріння[47].

...Можливі шляхи розвитку цієї «іншої України» насправді залежать від їхніх взаємин з етнічними росіянами, що суперечить прогнозам україномовних націоналістів — [наприклад,] можливість утворення спільної ідентичності-конгломерату усіх російськомовних мешканців України, як альтернативи «діаспоризації», асиміляції, протестам чи відторгненню.

...Третя можливість полягає в тому, що концепція «іншої України» відображає реальний аспект українського життя, який навряд чи зникне в майбутньому. Ці «інші українці», з огляду на свою значну чисельність, ще довго залишатимуться, подібно до самої України, «між двох світів». На їхню ідентичність впливатиме етнічне походження, але мова й культура теж»[48].

Слабким місцем у цій аргументації Е. Вілсона є твердження про окрему ідентичність «іншої України» — російськомовних українців, які нібито мають «власну культуру», відмінну як від культури росіян, так і від культури україномовних українців. Наведені ним доводи дуже непереконливі, а часом просто анекдотичні. Переважна більшість українського суспільства двомовна і, як наслідок, може брати участь і таки бере як в російських, так і в українських культурних практиках.

З іншого боку, суттєві відмінності існують навіть між ідентичностями й настановами етнічних росіян, які проживають у різних

регіонах країни (наприклад, між Кримом і Донбасом, хоча обидва регіони майже цілком російськомовні),[49] не згадуючи вже про відмінності в ідентичностях російськомовних українців у різних регіонах країни. У певному розумінні, російськомовні кияни, незалежно від етнічного походження, значно більш інтегровані до української культури, аніж етнічні українці Криму чи Донбасу.

А засвідчені переписом 2001 року понад 320 тис. росіян, які назвали українську мову своєю рідною, можуть слугувати ще одним доказом того, що «інша Україна» — то радше наукова абстракція, аніж «окрема цілість».

Основні тенденції та ключові поняття у вивченні етнокультурного різноманіття сучасної України

Наведена вище коротка характеристика етно-мовно-культурної структури сучасної України слугує необхідним вступом до порівняльного аналізу основних теоретичних концепцій та ключових понять, що використовуються як західними, так і українськими науковцями, правниками, політиками у дослідженнях та дискусіях щодо етнонаціональних, етнокультурних проблем.

Почнімо з розгляду ключових теоретичних концепцій, що використовуються в дослідженнях етнонаціональних проблем та проблем меншин у країнах Східної Європи (як-от: націєтворення, «націоналізуюча держава», етнополітика, «управління етнічним різноманіттям» тощо), а потім перейдемо до порівняльного аналізу особливостей і відмінностей у значеннях та способах використання деяких термінів та понять цієї галузі науки (таких, як меншини, корінні народи, права меншин, дискримінація, етнічна толерантність тощо) на Заході та в Україні.

У ході такого аналізу доцільно розмежувати академічні та політичні дискурси (тоді як відповідний юридичний дискурс опиняється десь посередині, залишаючись водночас і формальним, і політизованим).

Втім, у випадку України межі між академічним, юридичним і політичним дискурсами — розмиті, оскільки деякі відомі політики виступають як науковці, а деякі відомі науковці нерідко роблять політичні заяви з етнічних питань[50].

Наприклад, один з порівняно недавніх збірників наукових

праць з етнокультурології[51] містить кілька статей, написаних (або, принаймні, підписаних) такими науковцями, як В. Литвин, Д. Табачник, Г. Удовенко, Г. Москаль та інші. Не дивно, що такі статті нагадують радше політичні коментарі до відповідних проблем, аніж наукове обговорення проблем меншин.

Більшість сучасних серйозних теорій нації й національної культури сходяться в тому, що модерна нація — це не стільки сукупність людей одного етнічного походження чи громадян однієї держави, скільки передусім **культурна спільнота**, об'єднана єдиною модерною культурою в широкому, антропологічному сенсі слова. Скажімо, для К. Дойча нація є «комунікаційною спільнотою», що їй притаманна єдність культури як системи, збудованої з численних елементів (*building blocks*, тобто цеглин) — таких, як мова, література й мистецтво, вірування й звичаї, а також національні суспільні, політичні, господарчі, культурні інституції[52]. Усі ці елементи мають бути "компліментарними", тобто взаємопогоджуваними й взаємодоповнюючими.

Модерну націю та національну культуру, отже, визначає не унікальність згаданих «цеглин», чи однорідність походження всього їх набору, а своєрідність створеної з них *конструкції, системи*. А необхідною передумовою формування нації та національної культури, за Дойчем, є достатній рівень інтенсивності національного **комунікаційного простору**.

Варто взяти до уваги, що така національна культурна конструкція не є ані закритою, ані застиглою — за словами польського соціолога Антоніни Клосковської, «До метафори Дойча про цеглини, з яких складається національна культура, слід додати, що окремі цеглини можуть бути змінені чи замінені»[53]. Дальший розвиток ця культуралістична, комунікаційна концепція отримала у Б. Андерсона в його теорії нації як «уявленої спільноти».

Що ж до наукового дискурсу в сьогоднішній українській науці, то його головною рисою, коли йдеться про проблематику етнокультурну і національну, можна визначити як відсутність «мейнстріму». Тут не завжди мирно співіснують декілька напрямків, чиї теоретичні засади, аналітичні підходи й дискурси дуже далекі від однорідності, чи навіть понятійної узгодженості, і жоден з цих напрямків не можна розглядати як магістральний.

Ближче до «мейнстріму» сучасної світової науки стоять ті науковці, які називають себе дослідниками націй і націоналізмів (М. Рябчук, В. Кулик, Г. Касьянов та інші). Їх переважно цікавлять проблеми модерного націєтворення, націоналізму, українсько-російських відносин, при цьому вони не надають надто великої уваги проблемам меншин (поза російською), які проживають в Україні. Вони часом критикують праці своїх західних колег, присвячені етнонаціональним проблемам України[54] — але не тому, що вважають західні концепції й підходи неприйнятними, а тому, що вважають, що окремі західні праці з українських національних проблем є недосить адекватні, або грунтуються на недостатній поінформованості.

Особливої уваги заслуговує наукова школа **етносоціології,** що сформувалася навколо відомого вченого, члена-кореспондента НАНУ В.Б. Євтуха. Ця школа, вочевидь, не має серйозних застережень щодо застосування західних теоретичних концепцій, теорій та термінології в етнонаціональних дослідженнях, однак демонструє певну їх адаптацію до умов України.

Представники цієї школи здебільшого зосереджуються на конкретних проблемах етнічного різноманіття України, зокрема — на проблемах національних меншин. До узагальнюючих прикладів творчої адаптації етнокультурних теорій Заходу до української реальності можна назвати посібник «Етносоціологія. Терміни і поняття»[55], створений фахівцями цієї школи, а також здійснений колективом науковців (В. Євтух, О. Майборода, Р. Чубаров, Н. Бєліцер, Ю. Тищенко та ін.) за підтримки Канадського агентства міжнародного розвитку (CIDA) проект «Концептуальні засади етнонаціональної політики: між теорією і практикою»[56]. У рамках цього проекту було розроблено проект «Концепції державної етнополітики України», що його буде коротко оглянуто нижче.

В. Євтух та його колеги притримуються погляду, що в сучасній Україні відбувається «етнополітичний ренесанс» (це поняття є розвитком концепції «етнічного ренесансу», що його використовував, зокрема, Ентоні Сміт). Цей термін, на переконання В. Євтуха, «адекватно відтворює сутність сучасного стану основного компонента етнонаціональної структури українського суспільства

(*цим компонентом є український етнос — ред.*): з одного боку, він вказує на суто етнічний аспект, а з другого — фіксує присутність політичної волі більшості до закріплення своєї державності... Цей термін може бути застосований і до інших компонентів етнонаціональної структури суспільства»[57]. Іншими словами, можна говорити й про *етнополітичний ренесанс меншин*, принаймні деяких із них.

У зв'язку з цим виникає проблема концептуального співвідношення між, зокрема, «запізнілим націєтворенням» М. Рябчука (з його пріоритетизацією мовно-світоглядного конфлікту між україномовними та русофонами — «креолами») та «етнополітичним ренесансом» В. Євтуха і його колег — проблема тим більш цікава, що обоє посилаються на концепції західних науковців (від Е.Сміта — до Т. Кузьо) як «прототипні» щодо своїх теоретичних побудов, і водночас взаємних посилань представників цих двох вітчизняних підходів до етнонаціональних проблем сучасної України знайти наразі не вдалося. Втім, вичерпна відповідь на таке питання потребує окремого дослідження.

Чимало уваги етнополітичним проблемам, зокрема — проблемам подолання конкретних міжетнічних конфліктів, запровадження засад багатокультурності в освіту, передусім у шкільництво для національних меншин, приділяють соціологи та освітяни Криму (Кримське відділення Інституту сходознавства НАНУ ім. А. Кримського, наукові програми Фонду «Інститут громадянських ініціатив» та ін.). Доробок кримських науковців включає, зокрема, розробку низки навчальних програм для шкіл та інших навчальних закладів, проведення моніторингу вітчизняних шкільних підручників на предмет їхньої відповідності засадам багатокультурності, міжетнічної й міжрелігійної толерантності, а також низку соціологічних досліджень — зокрема, зібраних у праці «Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму»[58].

Також існує у нас виразно «нативістська» наукова школа *українознавства* з П.П. Кононенком на чолі, яка переважно складається з «етно-націєтворців» із науковими ступенями. Ці шановні вчені вважають своєю місією створення наукових підвалин для успішного державотворення України. Дехто з них із

великою підозрою ставиться до намірів і доробку своїх конкурентів на ниві етнокультурних досліджень: «Запровадження краєзнавства, народо-, суспільствознавства має на меті розколоти цілісність спочатку нашої науки, а потім і цілісність усього буття й самосвідомості нашого народу, його територіальну й державну цілісність, його матеріальну і духовну культуру»[59].

У своїх поглядах на нації «українознавці» цієї школи є примордіалістами, вони також нерідко виявляють ворожість до багатьох модерних (тим більше — постмодерних) західних теорій. Та все ж їхнє ставлення до проблематики національних меншин грунтується не на асиміляції, а радше на прискореній інтеграції, супроводжуваній активною державною політикою українізації ключових публічних сфер (освіти, урядування, ЗМІ тощо). Фактично, це не виходить поза рамки запропонованого Вілом Кімлічкою формування «спільної соцієтальної культури» модерної нації.

Ключові поняття етнонаціональних досліджень

Нижче будуть розглянуті в порівнянні кілька ключових понять, а саме:

- націоналізуюча держава, націєтворення, управління етнічним різноманіттям, етнополітика, етнополітичний менеджмент. Вони широко використовуються як у наукових працях, так і в політичних заявах з етнічних і національних питань, відображаючи різні концептуальні підходи до цих проблем, а також відмінність реалій, що їх аналізують науковці й політики.

Термін «*націоналізуюча держава»,* запропонований Роджерсом Брубейкером, відображає уявлення, що, на відміну від західних «громадянських» і ліберальних націй-держав, практично всі східноєвропейські держави, особливо новостворені (зокрема, Україна) «задумані їхніми домінуючими елітами як національні держави, тобто держави для певних націй; одначе, ці держави ще не стали цілковито національними, залишаються «недостатньо національними» багатьох сенсах»[60]. Справді, багато хто з українських інтелектуалів і політиків,[61] як ліберальних, так і «*державників»*, дотримуються подібного погляду в питанні національного будівництва, одначе, було б великим перебільшенням вважати, ніби ці люди представляють «панівну еліту» України, а також що

державна політика України є політикою «націоналізуючої держави» (тобто спрямованою на те, щоб зробити її «цілком національною» в етнічному сенсі).

Теорія Р. Брубейкера і його висновки щодо України були піддані критиці з різних боків. Наприклад, Тарас Кузьо критикував типологію Брубейкера «громадянської», «національної» та «біетнічної» держави як «теоретично непереконливу» і плутану, оскільки «громадянського суспільства» в чистому вигляді просто не існує; практично всі західні національні держави були якоюсь мірою «націоналізуючі», і більшість із них мають «етнічний стрижень»[62]. Друге зауваження Т.Кузьо полягає в тому, що західні «науковці звертаються до концепції Брубейкера з метою засудження політики, з якою вони не згодні, довільно вибираючи держави, щоб затаврувати їх як «націоналізуючі»[63].

Справді, поняття «націоналізуюча держава» щодо України інтенсивно використовувалось західними науковцями (Д.Арель, Е.Вілсон та інші). Вони посилалися на концепцію «націоналізуючої держави», вказуючи на буцімто постійний конфлікт між тими, хто виявився до неї включений (етнічні українці), і тими, хто в виявився нібито поза нею (росіяни в першу чергу)[64]. Т.Кузьо особливо критичний до тих науковців, які застосовують подвійні стандарти в оцінці української політики стосовно росіян та політики російської еліти Криму стосовно кримських татар та етнічних українців — констатуючи «небажання цих науковців застосувати термін «націоналізування» щодо дій росіян»[65].

Тому Т. Кузьо наполягає на заміні поняття «націоналізуюча держава», яке лише вносить плутанину, поняттям «націєтворення» і нагадує про зауваження В.Кімлічки, що, хоча націєтворення не може бути «чисто громадянським» але, одначе, воно може бути ліберальним або не ліберальним, інклюзивним або ексклюзивним.

Британська дослідниця Катарина Волчук, у свою чергу, справедливо зауважує, що: «правлячі еліти України воліють радше обережно використовувати як «історичні», так і «модернізаційні» мотиви, замість «коренізації» політичного життя за етнічною ознакою, про яку твердять Гр. Сміт та Р.Брубейкер»[66].

Отже, що ж таке націєтворення? Для Р.Брубейкера, скажімо,

це державна політика, що має на меті «створення єдиної «тонкої» соцієтальної культури й мови по всій території»[67]. «Тонкої» — не в сенсі витонченості, а з огляду на її тонкість як «верхнього шару» загальної культури суспільства та окремих груп у ньому. Націєтворення — це процес «забезпечення спільної участі в усіх соцієтальних інститутах, що функціонують національною мовою, та рівного доступу до цих інститутів»[68]. Таке націєтворення не вимагає обов`язкової асиміляції меншин, воно просто передбачає їхню інтеграцію в «тонку соцієтальну культуру». На думку Кімлічки та інших західних ліберальних теоретиків, метою такої культури є створення однорідної культурно-ідеологічної основи для демократії й громадянського суспільства. Звичайно ж, це передбачає ототожнення національної культури з культурою титульної більшості. Саме цей момент є особливо важливим для багатьох українських науковців і політиків: не просто створення спільної культури, але характер етнічної й мовної бази цієї культури. На думку Миколи Рябчука, це рівноцінно питанню, чи буде Україна справді демократичною і європейською, чи, в разі переважання пострадянської російськомовної культури, вона матиме євразійську (авторитарну) орієнтацію.

Стосовно «націоналізуючих» дій української влади, то, на переконання М.Рябчука, вони є не стільки реальними, скільки «віртуальними», існуючи переважно у формі «антинаціоналістичних» стереотипів, породжених розповідями західних журналістів, які відвідують Москву значно частіше за Київ, та вигадками російських авторів і дипломатів про українську реальність.

Насправді ж домінуюча політична еліта України, на думку Рябчука, є не українською, а «креольською», бо представляє російськомовну більшість з її ностальгійно-радянською культурною і політичною орієнтацією. А українська меншість майже так само, як і в радянські часи, дискримінована панівними російськомовними («креольськими») елітами, а отже, з боку держави вона потребує *підтримчих дій* (як це було в США стосовно чорношкірих)[69].

Володимир Кулик також виступає проти некритичного використання концепції Брубейкера, оскільки те, як ця концепція «зображає конфліктні стосунки між державою, що в ній домінує більшість, та меншістю, яка цьому противиться, відверто супер-

ечить реальності мирного розвитку пострадянської України, де відбувалась маргіналізація етнічного як політичного чинника»[70].

Кулик піддає критиці відому Брубейкерову «тріаду» («націоналізуюча держава», нацменшини, їхні «держави походження», або ж *kin-states*) із суто теоретичного боку. Для Брубейкера всі члени цієї тріади є «не стільки фіксованими цілостями, скільки змінно конфігурованими й постійно заперечуваними (*contested) політичними полями*». Зокрема, національну меншину він трактує «радше в поняттях поля, що складається з різноманітних і конкуруючих позицій, що їх займають різні організації, партії, рухи, окремі політичні діячі, які намагаються «репрезентувати» згадану меншину перед її членами, перед державою, та перед зовнішнім світом»[71].

Але ж з цього випливає, зауважує В. Кулик, «що така *меншина* охоплює не всіх людей, які поділяють певні соціо-культурні характеристики, котрі роблять їх «полем для різноманітних і конкуруючих позицій», а лише «національно свідомих», чий вибір таким чином легко прогнозований».

Подібним же чином трактування Брубейкером націоналізуючої держави *як політичного поля,* де виступають лише ті дієві особи, «які просувають ідею своєї національної держави», можна розуміти в тому сенсі, що «потрібні ще й інші *поля* для інших типів *держав*»[72] всередині тієї-таки держави, які були б «не-націоналізуючими», оскільки в Україні, як і всюди, є чимало дійових осіб, які обстоюють інші, не-націоналізуючі ідеї.

Як бачимо, оглянута тут побіжно полеміка між українськими та західними науковцями з приводу кількох теоретичних концепцій зовсім не має характеру глибокого конфлікту між представниками різних наукових світоглядів.

Зовсім навпаки — позиції, що їх обстоюють Т. Кузьо, К. Волчук, М. Рябчук, В. Кулик, мають більше спільного, аніж підходи представників західної науки Т. Кузьо та К. Волчук — з підходами західних-таки Р. Брубейкера чи Е. Вілсона.

«Націоналізуюча держава» та «ліберальний плюралізм»

Інший знаний західний науковець, канадець Віл Кімлічка, схильний уникати термінів на кшталт «націоналізуюча держа-

ва»,[73] і пропонує натомість концепцію «ліберального плюралізму», як альтернативного підходу до націєтворення. Ця концепція, на його думку, має замінити застарілий «ортодоксально-ліберальний» підхід, і може виявитися особливо корисною для Східної й Центральної Європи. Кімлічка стверджує, що у Західних демократичних суспільствах (національних державах) існували два основних підходи до управління етнічним різноманіттям: «стандартні повоєнні ліберальні погляди — назвемо їх «*ортодоксально-ліберальними*» поглядами, — які означали передачу етнокультурного різноманіття в приватну сферу, без державної підтримки прав меншин чи мультикультуралізму». Цей підхід поступово замінив «новий підхід до етнокультурного різноманіття, який вимагає справедливого державного визнання і прийняття різноманіття»[74]. Цей новий підхід називають «новою західною моделлю ліберального плюралізму».

Протягом XX століття, на думку Кімлічки, «етнокультурні взаємини в західній політичній теорії дивним чином виявилися цілком поза увагою... Етнічність розглядалась… як маргінальне явище, що має поступово зникнути в ході модернізації... І, як наслідок, на початку 1990–х років західні демократії не змогли дати раду тим проблемам, що їх породило етнокультурне різноманіття. (...) Тож у цьому плані демократичні [*тобто західні — О.Гр.*] теоретики етнічних відносин не набагато далі просунулися, аніж їхні східноєвропейські колеги»[75].

Справді, як недавно нагадали нам деякі дослідники, чимало з основних сучасних концепцій управління етнічним різноманіттям в багатонаціональних державах, з'явилося у Центральній Європі, а точніше, в Габсбурзькій Імперії у другій половині XIX[76]. Австро-угорський компроміс 1876 року (та автономізація Галичини) можуть служити першим прикладом федералізації багатоетнічної сучасної держави; тоді як концепція екстериторіальної національно-культурної автономії, яка розроблялася так званими австро-марксистами, стала важливим прикладом для російських більшовиків (які вимагали національно-культурної автономії для неросійських народів у своїй партійній програмі 1912 року), а також і для «хрещених батьків» Української Народної Республіки, чий Третій Універсал 1918 року встановлював «національ-

но-персональну автономію» для неукраїнців (зокрема для росіян, євреїв та поляків).

Концепції територіальної автономії (федералізації) і екстериторіальної національно-культурної автономії відображають різноманітні аспекти умов існування і права кожної етнічної та національної меншини, які можна законодавчо і політично задовольнити в різний спосіб, але Кімлічка звертає нашу увагу на той факт, що меншини в сучасних суспільствах є різними за своєю природою. Його альтернативна (ліберально-плюралістична) модель етнічних стосунків «захищає той загальний принцип, що етнокультурні меншини можуть на законних підставах висувати певні вимоги для збереження своєї ідентичності, однак… конкретний характер цих прав має залежати від природи самих меншинних груп»[77]. Іншими словами, повинні існувати різноманітні законодавчі й політичні інструменти для відмінних груп меншин (національні меншини, корінні народи, іммігранти тощо), оскільки те, що підходить і є важливим для однієї групи, може бути неприйнятним або непотрібним для іншої. Які ж це типи меншин, в чому полягають їхні відмінні потреби, і які саме заходи для задоволення потреб кожного з типів пропонує В. Кімлічка, буде розглянуто нижче.

Щодо «західних дискусій» про східноєвропейське націєтворення та проблеми етнічних меншин, Кімлічка вважає, що вони «й далі відображають повоєнні ортодоксальні ліберальні уявлення про різноманіття і схильні використовувати стереотипне протиставлення мирного, демократичного і толерантного «громадянського націоналізму» Заходу — агресивному, авторитарному і ксенофобському «етнічному націоналізмові» Сходу. … [Західні ортодоксальні ліберали] автоматично інтерпретують етнічні конфлікти у Східній Європі як пережитки домодерного й до-ліберального трайбалізму, що його слід викорінювати заради досягнення ліберальної демократії»[78].

Кімлічка намагається показати (долучаючись у цьому до численних західних та східноєвропейських науковців), що ця стереотипна дихотомія є «невірною теоретично й історично»[79]. Подібно до Т. Кузьо, він твердить, що замість «громадянських» західних національних держав та «націоналізуючих» східноєвропейських

держав, насправді існував цілий континуум націєтворчих держав, які були більш чи менш ліберальними й демократичними, інклюзивними й ексклюзивними у своїх націєтворчих прагненнях.

«Акультурація» західних концепцій в Україні

Чи існують власні українські аналоги західних концепцій націєтворення і етнокультурного управління, чи вітчизняні учені просто приєднуються до тієї чи іншої теорії, вже розробленої на Заході? На думку багатьох українських науковців, сучасна Україна переживає процес націєтворення, який у багатьох західних країнах відбувався сотню років тому. Зокрема, М. Рябчук у кількох своїх книжках розглядає етнонаціональні проблеми в Україні саме як «парадокси запізнілого націєтворення». Отже, мовляв, для вирішення вітчизняних проблем слід робити в загальних рисах те і так, що і як західні держави вже свого часу зробити (як-от «підтримчі дії» для представників титульної нації). Натомість деякі західні науковці, як-от Р. Брубейкер, вважають, що східноєвропейське націєтворення таки суттєво відрізняється від західного.

У сфері наукових досліджень і практичної публічної політики те, що на Заході зазвичай називають «управлінням етнічним різноманіттям» (*ethnic diversity management*), деякі українські науковці (наприклад, В.Євтух та його колеги) визначають термінами «етнополітика» і «етнополітичний менеджмент».

Перша, на погляд авторів статті «Етнополітика» В. Трощинського та А. Попка у вищезгаданому посібнику «Етносоціологія», є «системою підходів і практичних дій держави щодо забезпечення розвитку етнонаціональної сфери». Говорячи конкретніше, «державна етнополітика України — це система принципів і практичних дій держави, спрямованих на задоволення потреб різних етнічних спільнот, пов'язаних із специфікою їхнього етнокультурного розвитку, регулювання міжетнічних стосунків, усунення чинників міжетнічної напруги й конфліктів, забезпечення участі різних етнонаціональних компонентів українського суспільства в процесах державотворення»[80].

Очевидно, що це визначення не передбачає етноцентричного

націєтворення, — навпаки, воно загалом збігається з «ліберально-плюралістичним» підходом В.Кімлічки. Потребу в державній етнополітиці для України автори обгрунтовують, по-перше, «багатонаціональним складом населення», по-друге, «процесом етнічного відродження як української нації, так і корінних народів та національних меншин». Цей процес полягає передусім у, «з одного боку, утвердженні української нації, корінних народів та нацменшин як сталих структурних компонентів українського суспільства, а з іншого — в їх інтеграції і формуванні багатонаціонального Українського народу (української політичної нації)»[81].

Таке поєднання в одному реченні різних понять — «власне української нації» (або ж етно-нації) та «української політичної нації» (вона ж — дослівно процитований з Конституції «багатонаціональний Український народ») без роз'яснення, що ж таке нація, чим вона різниться, і чи різниться взагалі, від народу чи етносу (дуже характерним є словосполучення «етнічне відродження нації») — можна розглядати як спробу узгодити переконаність в етнічному характері «справжньої» нації з усвідомленням політичної необхідності формування в Україні неетнічної — громадянської або ж політичної нації.

Справді, констатуючи, що «однією з найважливіших умов зміцнення української державності є посилення єдності поліетнічного Українського народу», автори визначають основні пріорітети етнополітики України в такий спосіб:

«– забезпечення консолідації української нації — демографічної та етнічної основи українського суспільства, розвитку її мови та культури;

– створення належних умов для задоволення культурно-освітніх запитів, розвитку національно-культурних традицій, забезпечення потреб у літературі, мистецтві, засобах масової інформації корінних народів та національних меншин України;

– сприяння процесу зближення і взаємозбагачення національно-культурних надбань Українського народу — представників усіх національностей;

– стимулювання процесів інтеграції українського суспільства, згуртування усіх етнічних спільнот держави в українську політичну націю»[82].

Бачимо тут, по суті, спробу «змонтувати» в єдиній теоретичній конструкції кілька концептуально відмінних уявлень про націю, втілених у термінах «української (етно)-нації», «української політичної нації» та «Українського народу — представників усіх національностей» (дослівна цитата з Конституції). Навряд чи це є наслідком теоретичної «нечіткості» — скоріше навпаки, спробою задовольнити всіх — і ентузіастів українського етнонаціонального відродження, і прибічників формування громадянської нації, і носіїв пострадянської ментальності, звиклих до поняття «нової історичної спільноти — радянського народу» (який мав об'єднувати всі «нації, народності, національності» СРСР), і правників, охоронців букви й духу української Конституції (якій, до речі, також притаманний термінологічний еклектизм).

Натомість *Етнополітичний менеджмент* визначається більш вузькотехнічно, як «складова частина системи державного менеджменту (управління), що здійснює контрольно-регулятивні функції держави у сфері міжетнічних стосунків»[83]. Після цього визначення йде опис **рівнів** етнополітичного менеджменту (стратегічний, тактичний, оперативний), його основних функцій (правова, контрольна, організація взаємодії) і методів (прогнозування, адміністративні, моделювання, економічні, надання соціальних, пільг, політичні, правове регулювання). Таке визначення є дещо вужчим, конкретнішим і конструктивнішим, ніж занадто широке західне поняття «управління етнічним різноманіттям», але різниця є технічною, а не концептуальною.

Варто також нагадати про концепцію *етнополітичного ренесансу* (як українського, так і «етноренесансу меншин»), що її розвиває школа академіка В.Б. Євтуха, виводячи її з концепції *етнічного ренесансу* Е. Сміта.

Інший український фахівець з етнополітики, колишній голова Держкомнацміграції Микола Шульга, запропонував менш детальну типологію того, що він називає «типовими моделями захисту прав національних меншин», які існують в сучасній Європі:

«1. Модель захисту інтересів кожного із етносів у багатоетнічному суспільстві з боку держави. Історично тут кожний із етносів попервах самовизначається через утворення своєї держави, а потім вони об'єднуються в конфедерацію чи федерацію. За приклад

такої моделі розв'язання проблеми може слугувати Швейцарія.

2. Держава забезпечує права осіб, що належать до національних меншин, законодавчо закріплюючи певні політичні, соціальні та духовно-культурні гарантії для цих етнічних груп. При цьому водночас можуть у повному обсязі забезпечуватись і індивідуальні права людини, тобто ті її права, що пов'язані з її етнічністю, рідною мовою, культурою, расою, віросповіданням тощо, а також і колективні права. Через таку модель забезпечуються права національних меншин в Угорщині.

3. Держава гарантує лише дотримання прав людини і в межах цих гарантій представники однієї національності можуть об'єднуватися у самодіяльні громадські об'єднання за етнічною ознакою, аби розв'язувати освітні, культурні, інформаційні та деякі інші проблеми»[84].

Шульга відзначає, що «перелічені моделі не зреалізовані на практиці в чистому вигляді. В житті кожна держава має свою специфіку і модель її устрою більшою або меншою мірою тільки наближається до однієї з них».

Може скластися враження, ніби Шульга є прихильником викритого В.Кімлічкою «міфу про етнокультурну нейтральність» західних демократіях, бо він зазначає, що «в Західній Європі найпоширеніша — третя модель. У країнах Центральної та Східної Європи переважає друга модель»[85]. Однак М.Шульга не вдається до оцінювальних суджень, описуючи ці «типові моделі» у суто інструментальному плані.

Мультикультуралізм, багатокультурність, полікультурність

Варто зазначити, що аргументи В.Кімлічки на користь «ліберального плюралізму» дуже схожі на традиційне обгрунтування політики мультикультуралізму. Хорватський соціолог Санін Драгоєвич у своєму огляді сучасних підходів до управління культурним різноманіттям аналізує «соціальне тло» та «основні поняття» чотирьох найпопулярніших концепцій: *мультикультуралізм, інтеркультуралізм, транскультуралізм та культурний плюралізм».*

На думку С.Драгоєвіча, нове етнічне й культурне різноманіт-

тя сучасних західних суспільств, породжене багатомільйонною імміграцією в 1960–1980-ті роки, головно з країн «третього світу», а потім — ще й зі Східної Європи, сформувало певний «виклик» узвичаєним культурним та освітнім інституціям, і навіть системам цінностей національних держав Заходу. Однією з перших (і поки що найвпливовішою в інтелектуальних колах) концепцією «управління культурною різноманітністю» стала концепція *мультикультуралізму*, яка, за С. Драгоєвичем, «означає, що державні освітні й культурні органи мають визначати політику, конкретні заходи та ініціативи, які б надавали можливість різним культурам розвиватися поруч у межах однієї країни… Цей термін, зазвичай, пов'язується із рівними можливостями, які мають бути гарантовані для всіх культур, що складають культурну мозаїку окремо взятої країни». В західному контексті Драгоєвич відзначає, що мультикультуралізм «спрямований головним чином на політику щодо іммігрантів (яких нерідко називають «новими меншинами»)»[86].

Ключова ідея цієї концепції, отже, у створенні державою рівних (хоча б потенційно) можливостей розвитку для меншин, у подоланні *ієрархії культур* — від домінуючої до «непрестижних» та зовсім «неперспективних». Однак негативним її аспектом вважається те, що Драгоєвич називає *статичністю*, оскільки наголос робиться не на міжкультурному обміні та взаємовпливі, а на збереженні існуючих культур меншин, отже, у певному сенсі — на консервації *status quo*.

Динамічнішою, на погляд С.Драгоєвича та тих, хто його поділяє, є концепція *інтеркультуралізму* (популярна від 1980-х років), що в ній наголос робиться якраз на забезпеченні активного й позитивного діалогу різних культур у суспільстві, на їхньому взаємопорозумінні та взаємозбагаченні. Втім, прихильники мультикультуралізму на це заявляють, що їхня концепція також є динамічною й анітрохи не заперечує активних міжкультурних контактів. Отже, чіткого понятійного й методологічного розмежування між мульти- та інтер-культуралізмом по суті не існує.

Окрім вищезгаданих, С.Драгоєвич характеризує ще два підходи — *транскультуралізм* («цей термін виник на рубежі 1980-1990-х років унаслідок глобалізаційних процесів, у ході

двох головних дискусій: про «європейську ідентичність» і систему цінностей, яка формується на над-національному рівні, та про суть так званих «транснаціональних культурних орієнтацій» (на загальноєвропейські чи на глобальні культурні ринки)», - пише він), нарешті — «*культурний плюралізм*» або ж *плюри-* чи *полі-культурність*, що «став широко вживатися у Східній Європі після подій 1989 року; він передбачає повагу й підтримку всіх існуючих у суспільстві культурних потреб та способів життя…» Такий культурний плюралізм, за Драгоєвичем, вбирає в себе так звані «три плюралізми» (плюралізм форм власності, плюралізм ринку або ж вільна конкуренція, та політичний плюралізм, тобто багатопартійність).

С.Драгоєвич доходить висновку, що всі ці концепції «часом здаються такими, що суперечать одна одній», але насправді кожна з них відображає певну особливість і тому не може автоматично замінюватися іншою концепцією», а отже, «вони фактично доповнюють одна одну»[87] .

Натомість у відомому британському термінологічному довіднику з культурних досліджень можна знайти значно радикальніше, не-інтеграціоністичне визначення мультикультуралізму:

«*Мультикультуралізм/мультикультурність* — визначення (вивчення) суспільства як такого, що вміщує численні відмінні, але взаємно пов'язані культурні традиції й практики, які часто асоціюються з різними етнічними компонентами цього суспільства. Із визнання суспільства мультикультурним випливають два основні наслідки:

– переосмислення уявлень про культурну єдність (цілісність) суспільства, що включає відмову від спроб «інтегрувати» різні етнічні групи, оскільки інтегрування передбачає перетворення на «невідрізненну» частку домінуючої культури;

– переосмислення поняття культурного різноманіття: слід враховувати владні відносини, відносини домінування (power relations) між різними культурними (етнічними, соціальними) групами, аналізувати міжкультурні взаємини як такі між сильними (домінуючими) та слабкими (пригнобленими) культурами, а не просто стимулювати «інтерес до екзотичного»[88].

Тут, як бачимо, наголос зроблено на наукових, дослідниць-

ких аспектах мультикультурного підходу. Натомість у поточному вживанні термін мульти- або ж полікультурність часто використовується на означення багатокультурності або ж просто — багатоетнічності певного суспільства, самого факту культурного різноманіття, а не особливого аналітичного чи політичного підходу до нього.

Своє тлумачення мультикультуралізму (полікультурності) як державної політики дають і західні законодавці. Серед піонерів у справі реального впровадження його засад у державне життя виявилася багатоетнічна Канада, де поруч з європейськими, африканськими, азіатськими іммігрантами (та їхніми нащадками) живуть численні корінні народи — індіяни, ескімоси, алеути. 1988 року канадським федеральним парламентом було прийнято «Закон про канадську багатокультурність» (*The Canadian Multiculturalism Act*), де завдання держави формулюється таким чином:

«...a) визнавати й поширювати розуміння, що багатокультурність відображає культурне й расове різноманіття канадського суспільства; визнавати для всіх членів суспільства свободу зберігати, збагачувати та поділяти з іншими свою культурну спадщину;

...f) забезпечувати, аби суспільні, культурні, господарчі й політичні інституції Канади визнавали й враховували у своїй діяльності багатокультурний характер Канади;

...i) оберігати й підтримувати використання в суспільстві мов інших, ніж [офіційні] англійська та французька, водночас зміцнюючи статус та використання офіційних мов канади;

j) поширювати багатокультурність у Канаді, у злагоді з відданістю канадської нації своїм офіційним мовам...»[89].

Натомість перед федеральними органами цей закон ставить, зокрема, завдання:

«...провадити таку політику та вживати таких заходів, які б посилювали взаємне розуміння й повагу до різноманітногсті всіх членів канадського суспільства;

... так, де це доцільно, використовувати мовний і ккультурний запас громадян різного походження; ...загалом провадити свою діяльність з усвідомленням і врахуванням багато-культурності Канади»[90].

Деякі східноєвропейські автори (наприклад, хорватський науковець Міслав Кукоч) стверджують, що «проблема мультикультуралізму в посткомуністичному світі є цілком відмінною» від тієї самої проблеми на Заході. Західний мультикультуралізм «стверджується як модель для збереження культурної ідентичності новоприбулих іммігрантів, … головним чином через освіту», натомість у посткомуністичній Східній Європі історично успадкована багатокультурність «пригнічувалася тоталітарною монокультурою», але «крах системи вивільнив багато відцентрових сил у цих полікультурних державах, хоча водночас створив певні передумови для того, щоб вільно підійти до розв'язання проблем мультикультурності на всіх рівнях, від міжнародного й національного до місцевого»[91].

Це східно-західне порівняння виглядає достатньо поверховим, бо проблеми Канади з Квебеком або фламансько-валлонські мовно-культурні конфлікти не вписуються в картину М. Кукоча. Однак це лише зміцнює висновок Кімлічки про те, що проблеми, спричинені новими іммігрантами та «старими» національними меншинами, мають різне походження і потребують відмінних підходів як на Заході, так і на Сході.

Непоганий огляд теоретичних та практичних підходів (у державній політиці, в законодавстві) до явища мультикультурності як на Заході, так і в посткомуністичних країнах (між іншим і в Росії) дає кримський науковець Олег Смірнов у праці «Проблема образования в мультикультурных сообществах»[92].

Підсумовуючи свій огляд, він вказує на три рівні функціонування поняття «мультикультуралізм»:

– мультикультуралізм як означення самого факту культурного різноманіття, багатоетнічності певного суспільства;

– мультикультуралізм як ідеологія чи методика, що ставиться в основу соціальної (зокрема освітньої) політики;

– мультикультуралізм як державна політика».

Власне, варто було б очікувати чималої уваги до мультикультуралізму в такій етно-культурно неоднорідній країні, як Україна. Але тут поняття та концепції, подібні до мультикультуралізму (*полікультурність та інтеркультурність*), використовуються хіба що в освітній політиці.

Стаття 3 Закону «Про загальну середню освіту»[93] передбачає, що навчання і виховання «грунтуються на загальнолюдських цінностях та принципах науковості, полікультурності». Однак у цьому Законі відсутнє визначення терміну «полікультурність» і він не використовується в інших статтях Закону.

Серед основних принципів освіти, зазначених у Статті 6 Закону «Про освіту», є такі, які стосуються багатокультурності і в основному не суперечать принципам мультикультуралізму: «... гуманізм, демократизм, пріоритетність загальнолюдських духовних цінностей; органічний зв'язок зі світовою та національною історією, культурою, традиціями; ... взаємозв'язок з освітою інших країн ...»

З іншого боку, власне терміни «багатокультурність» чи «мультикультуралізм» у тексті Закону не використовуються і серед принципів освіти не згадуються.

Натомість проект «Концепції громадянського виховання»[94], схвалений Міністерством освіти і науки в 2000 році містить визначення інтеркультурного виховання:

«***Інтеркультурне виховання*** — навчання різноманітності культур, виховання поваги та почуття гідності у представників всіх культур, не дивлячись на расове або етнічне походження, сприйняття взаємозв'язку та взаємовпливу загальнолюдського та національного компонентів культури у широкому значенні».

Серед принципів громадянської освіти, запропонованих цим проектом, є ***принцип інтеркультурності,*** «що передбачає інтегрованість української національної культури у контекст загальнодержавних, європейських і світових цінностей, у загальнолюдську культуру», а також ***принцип культурної відповідності***, «що в цьому контексті означає органічну єдність громадянського виховання з історією та культурою народу, його мовою, народними традиціями та звичаями, що забезпечують духовну єдність, наступність та спадкоємність поколінь»[95].

Однак є деяке розходження між декларованими принципами й фактичною політикою. Наприклад, Дорадчий комітет з Рамкової конвенції про захист прав меншин зазначав у своєму висновку про Україну:

«Дорадчий Комітет висловлює задоволення, що українське

законодавство, включно із статтею 3 Закону «Про загальну середню освіту», визначає мультикультуралізм і взаємну повагу серед етнічних груп як одну з основ освітньої системи, і що міністерство освіти навіть видало підручник з громадянського виховання. Проте Дорадчий Комітет поінформований, що вищезазначені принципи достатньою мірою не втілюються на практиці і що, зокрема, зміст підручників з історії не завжди адекватно відображає роль та позитивний внесок національних меншин»[96].

Ця досить поміркована оцінка була підтверджена недавнім вивченням шкільних підручників України: історія України досі залишається історією етнічних українців, тоді як деякі сусідні нації, наприклад, поляки й кримські татари нерідко зображуються як «історичні вороги» України[97].

Подібні висновки містяться і в матеріалах згаданого вище моніторингу шкільних підручників, проведеного кримськими освітянами. Вони звертають увагу не лише на ототожнення історії східнослов'янських племен з історією українців, а й на ототожнення історії середньовічного Криму з історією Кримського ханства, без згадок про інші народи та державні утворення тодішнього Криму. Втім, часом претензії кримських освітян до українських підручників з історії свідчать не лише про похибки останніх, а й про історичні стереотипи та упередженість самих організаторів моніторингу, як-от: «Название Московское государство [яке застосовується в українських підручниках щодо середньовічної російської держави — *О.Гр.*] имеет иное звучание в российской историографии — «Русь», подмена его не может быть проявлением толерантности к русскому народу»[98]. Автор (Т. Салиста), вочевидь, не може собі уявити іншої правильної історіографічної схеми, аніж висміяна ще М. Грушевським століття тому «звичайна схема руської історії», за якою Московська держава — це і є Русь, а інший погляд на цей предмет є «подмена» і нетолерантність до великого російського народу.

Чи є Україна державою ліберального націотворення?

Підсумовуючи порівняльний аналіз загальних теоретичних і політичних підходів до етнонаціональних проблем і можливості їхнього застосування до української ситуації, спробуймо принай-

мні в загальних рисах визначити місце в світових етнополітичних координатах, на якому опиняється конкретна державна політика України у цій області.

Для цього доречно скористатися «контрольним списком лібералізму», запропонованим В. Кімлічкою для «націєтворчих» держав. На його думку, існує «дев'ять відмінностей [між ліберальним націєтворенням і неліберальним націоналізмом], які так чи інакше зачіпають права меншин… Всі ці відмінності носять характер міри: націоналістичні рухи можна розташувати в межах певного континууму лібералізму стосовно їхніх проектів націєтворення, оскільки немає проектів ані «суто ліберальних», ані «суто неліберальних»[99].

Для кожного з дев'яти «вимірів» Кімлічки ми додаємо короткий коментар стосовно української політичної реальності, який дозволить визначити місце української «націєтворчої» політики в цьому континуумі.

1. Міра примусу, що застосовується з метою впровадження загальної національної ідентичності. Загальновідомо, що ліберальні держави не застосовують серйозних санкцій до тих, хто опиняється поза домінуючою національною групою».

Справді, не спостерігається якихось помітних незручностей для тих громадян України, які не мають української ідентичності або не говорять по-українськи. Цілком можливо отримати освіту в університеті, займатись бізнесом і навіть бути обраним до українського парламенту без доброго володіння українською мовою.

«2. Ліберальні держави мають вужчу концепцію того «публічного простору», в межах якого має поширюватися панівна національна ідентичність, і ширшу концепцію «приватного простору», де толеруються відмінності. Наприклад, парламентські дебати в ліберальній державі можуть вестися лише однією мовою, але ліберальні держави не схильні наполягати, як це роблять деякі держави Центральної та Східної Європи, щоб друк передвиборчих плакатів і брошур або процедура укладення шлюбу проводилися тільки державною мовою».

Справді, в Україні закон вимагає, щоб державні службовці добре володіли державною мовою, але немає покарань для тих, хто цього не виконує. Чимало українських міністрів і депутатів

парламенту користуються російською у своїх публічних виступах. Щодо «приватного простору, де відмінності толеруються», то виглядає, що цей простір в Україні включає друковані й електронні мас-медіа, в яких домінує російська мова. Запроваджені два роки тому зміни до «Закону про рекламу», які вимагали подання всіх рекламних текстів також в україномовному варіанті, викликали гучні протести рекламних фірм і зрештою призвели до скасування відповідного положення закону.

«3. Ліберальні держави не схильні забороняти висловлювання і засоби політичної мобілізації, що підважують домінування національної ідентичності. Люди, які бажають надати публічному простору інший національний характер… не позбавляються офіційних посад».

Варто нагадати, що в 1994 році Леонід Кучма, який пропонував «надати українському публічному простору інший національний характер», обіцяючи зробити російську мову другою державною в Україні, був обраний Президентом.

«4. Ліберальні держави, зазвичай, мають досить відкрите визначення національної спільноти. Приналежність до нації не обмежується тими, хто належить до певної раси, етносу, віросповідання тощо».

Конституція України визначає український народ як такий, що складається з «громадян України всіх національностей» Відтоді, як Україна здобула незалежність, понад 200 тисяч кримських татар та декілька сотень афганців, не рахуючи представників інших народів, отримали громадянство України.

«5. Ліберальні держави пропонують набагато «тоншу» концепцію національної ідентичності. Умови набуття національності [громадянства] у них порівняно легкі — наприклад, володіння мовою, участь у діяльності публічних інституцій і, можливо, певна участь у справі забезпечення тривкості існування нації.

…Ліберальне націєтворення передбачає поширення загальноприйнятої національної культури …яка є доволі «тонкою» формою культури, стрижнем її є зрозуміла для всіх мова, що використовується в таких суспільних інституціях, як школа, мас-медіа, юриспруденція, економіка, урядування, але не в релі-

гійних обрядах, родинних звичаях, чи приватному житті».

В Україні навіть така «тонка» версія спільної соціетальної культури ще не цілком сформована, і непомітно застосування державою примусу заради її досягнення. Що ж стосується «умов набуття національності», або ж громадянства, то вони у нас навіть легші, ніж описані Кімлічкою: не вимагається навіть володіння державною мовою, ба й прибуття до України (щоправда, це стосується лише такого специфічного випадку, як набуття українського громадянства кримськими татарами, які ще не повернулися з місць депортації — напр., у країнах Центральної Азії нині живе кілька тисяч татар — громадян України).

«6. Ліберальний націоналізм несхильний розглядати націю як найвищу цінність. Неліберальний націоналізм розглядає націю як щось святе, як вищу цінність, котрій все інше має підпорядковуватися».

В сучасній Україні є декілька маргінальних політичних рухів, які вважають, що нація має бути «найвищою цінністю», але немає впливових політичних сил, які б будь-коли декларували, що демократичні цінності мають бути підпорядковані «священній нації».

«7.Ліберальні національні культури стають дедалі космополітичнішими.

…Хоча ліберальні громадяни зберігають відданість принципам і практикам націєтворення, та їхнє повсякденне життя дедалі більше відбувається під впливами ідей, практик і продуктів з інших країн та частин світу. Такий культурний взаємообмін є типовим наслідком ліберального націоналізму, етнічної інклюзивності та «тонкого» характеру офіційної національної культури. Неліберальні націоналізми, навпаки, намагаються захистити «чистоту» або «автентичність» своєї культури від згубних зовнішніх впливів».

В Україні досі лунають численні голоси на захист «чистоти» національної культури від західного або російського згубного впливу. Однак ці голоси мало впливають на сучасну культурну ситуацію: на українському ринку культурних товарів і послуг, як і в медіа-просторі, домінує іноземна культурна продукція. Єдиними протекціоністичними заходами на разі є податкові пільги для

українського книговидавництва (незалежно від мови видань), продиктовані, втім, передусім домінуванням на українському ринку книжок, виданих у Росії.

«8. Ліберальні нації не надто наполягають на ексклюзивності національної ідентичності. Можна бути справжнім канадцем, і водночас вважати себе членом ірландської або в'єтнамської нації».

За цим параметром ситуація в Україні виглядає трохи відмінною: мільйони українських громадян (особливо слов'янського походження, але також зрусифіковані представники інших етнічних спільнот) вважають себе членами якоїсь більшої мовно-культурної спільноти (східнослов`янської, православної, євразійської, пострадянської), а українська влада не тільки не заважала таким настроям, а часто навіть підтримувала їх. Наприклад, прем'єр-міністр В. Янукович зробив ідею запровадження подвійного українсько-російського громадянства одним з ключових положень своєї передвиборчої програми на Президентських виборах 2004 року.

«9. Ліберальна нація погоджується на публічне визнання тих національних меншин, які наполегливо й демократично наполягають на своїх національних відмінностях, і надає їм публічний простір».

У цілому можна зробити висновок, що Україна є близькою до «ідеальної плюралістичної держави» за версією Кімлічки. На такий висновок складаються багато факторів, від спадщини радянського «інтернаціоналізму» до неоднорідності титульної української більшості.

Права національних меншин

Для загального аналізу української правової бази захисту прав меншин та її порівняння із тим, що зазвичай називається «світовими стандартами» (і є, як правило, законодавчою практикою розвинених держав Заходу) дуже важливо, що Україна на сьогодні приєдналася до всіх головних європейських та міжнародних конвенцій і хартій щодо захисту прав меншин. Це можна трактувати як ознаку, що Україна поділяє визнані міжнародні стандарти захисту прав меншин. Але цього мало — колишній мі-

ністр закордонних справ, народний депутат України Г.Удовенко висловлював переконаність, що:

«Більшість правових зобов'язань стосовно прав національних меншин, які прийняла Україна, приєднавшись до Рамкової Конвенції та інших міжнародно-правових документів, уже є достатньо ефективно реалізованими в українському законодавстві — у Конституції, у Законі про національні меншини, в Законі про мови, Законі про освіту та ін.»[100].

Однак такий оптимістичний погляд поділяють далеко не всі. Справді, повного узгодження національного законодавства з міжнародним з цього питання ще не досягнуто. Часом здається, що стосовно прав меншин в Україні є навіть забагато правових актів, які припускають кілька різних тлумачень того самого предмету, й інколи навіть суперечать одне одному.

Наприклад, *Декларація прав національностей України* (1991) проголосила «гарантії існування національно-адміністративних одиниць», про які не згадує Конституція 1996 року. В сьогоднішній Україні нема «національних» автономій, адже навіть АР Крим вважається територіальною (регіональною) автономією.

Натомість Закон України про національні меншини гарантує їм «культурну автономію». Одначе, як вважає Дорадчий Комітет РЄ, «цю гарантію сформульовано в дуже загальний спосіб, і Дорадчий Комітет вважає, що зміст і рамки цього поняття вимагають детальнішого тлумачення»[101].

Щодо мовних прав Стаття 10 Конституції України визначає:

«Державною мовою України є українська мова. Держава ***гарантує всебічний розвиток*** і функціонування української мови в усіх сферах соціального життя на території України. Вільний розвиток, використання і захист російської мови, інших мов національних меншин гарантується в Україні»

Російська мова заслужила тут окремої згадки, що, певне, відбиває переконаність, ніби російська суперменшина (за Шульгою) та її мова повинні мати в Україні особливий статус. І цей особливий статус таки впроваджується в деяких офіційних практиках, наприклад, у примусовому заповненні паспорта громадянина України двома мовами: українською та російською тощо; ці дві мови є дефакто робочими мовами української Верховної Ради, і так далі.

До речі, україно-російські мовні контроверзії відображаються й у науковому дискурсі. Наприклад, у неодноразово згадуваному посібнику «Етносоціологія», в статті «Міжетнічна інтеграція» (автор В.Трощинський) відзначається: «в плані мовних відносин у сучасному українському суспільстві досить поширена маргінальна модель акультурації. Однією з сутнісних характеристик цієї моделі є так звана **українсько-російська двомовність,** що часто-густо виявляє протиприродну розбіжність етнічного походження людини та її рідної мови і мови спілкування в родині»[102].

Одначе в статті «Білінгвізм» (автор К.Чернова) тієї-таки праці стверджується, що «білінгвізм являє собою закономірне соціально-культурне явище, необхідне й неминуче в сучасних умовах на територіях з поліетнічним населенням. ... Питомою ознакою мовної ситуації в Україні є українсько-російська двомовність, що охопила практично все населення країни»[103].

То чи є двомовність питомою і закономірною, чи протиприродною, чи є вона неминучістю, чи маргіналізацією? Подібна суперечливість, утім, є характерною рисою українського наукового дискурсу, і то не лише в етнополітичних чи мовознавчих дослідженнях.

Повертаючись до аналізу українського законодавства, мусимо зазначити, що нечітким залишається й законодавче врегулювання питань мови освіти.

Стаття 53 Конституції України визначає: «Громадянам, які належать до національних меншин, відповідно до закону, гарантується право на навчання рідною мовою чи на вивчення їхньої рідної мови у державних і комунальних навчальних закладах **або** через національні культурні товариства».

Фактично тут бачимо три різні способи задовольнити мовні права: члени більших і згуртованіших меншин отримують освіту рідною мовою, менш чисельні можуть тільки вивчати рідну мову в загальноосвітній школі, а ті, кому найменш пощастило, можуть задовольняти свої мовні права лише через національно-культурні товариства. Справді, саме так виходить на практиці — хоча соціологи говорять про «представників понад 130 національностей» в Україні (і всі вони мають нібито ті самі права), а етносоціологи школи В.Євтуха нараховують дев'ятнадцять національних мен-

шин (інші — це «представники окремих етносів»), але шкільництво рідними мовами, як ми детальніше дізнаємося трохи далі, мають лише вісім етнонацоінальних груп, інші мають вдовольнятися «вивченням рідної мови через національні культурні товариства». Чому лише вони? Бо всі ці групи (окрім кримських татар) мали школи із «своїми» мовами навчання ще за СРСР.

Стаття 25 «Закону про мови в УРСР» (1989) визначала:

«Вільний вибір мови освіти є невід'ємним правом громадян України. Держава гарантує кожній дитині право отримати освіту своєю національною мовою. Це право забезпечується створенням мережі державних освітніх установ з навчанням української мовою й іншими національними мовами».

Одначе таке формулювання не відповідає Статті 53 Конституції України, де йдеться не про вільний вибір мови навчання, а тільки про право членів національних меншин отримувати освіту їхньою рідною мовою або вивчати її.

Така позиція також відбита в деяких заявах урядовців. Рауль Чілачава у своєму огляді «здійснення державної політики у сфері міжетнічних стосунків» каже, що «мережа освітніх установ розвивалась у відповідності з потребами освіти суспільства і з національним складом населення. На 2003 рік було 16.9 тисяч державних шкіл з українською мовою викладання, 1732 школи з викладанням російською мовою, 94 — румунською, 69 — угорською, 13 — кримсько-татарською, 9 молдавською, 4 — польською мовою. Окрім цього, діяло 2242 школи з двома й більше мовами викладання»[104].

Втім, порівнюючи шкільну статистику із даними перепису населення, неважко зауважити, що деякі меншини мають непропорційно нечисленну мережу шкіл (зокрема, кримські татари), а деякі меншини не мають «власних» шкіл взагалі. У зв`язку з цим Дорадчий Комітет РЄ зробив критичне зауваження:

«Кабінет Міністрів України, прийнявши Постанову № 1004 від 21 червня 2000 року, запровадив «комплекс заходів, спрямованих на всебічний розвиток і функціонування української мови», однією з цілей яких є приведення мережі державних дошкільних закладів і загальноосвітніх шкіл «***у відповідність з національним складом населення*** в регіонах і з потребами громадян».

Однак Дорадчий Комітет вважає, що українська влада мала б взяти за головний критерій при запровадження освіти мовою меншин — наявність ***достатньої потреби в ній***, а не просто етнічний склад регіону»[105].

Перша Конституція АР Крим, прийнята в 1994 році, проголосила три мови (російська, українська й кримсько-татарська) офіційними мовами АР Крим і передбачила квоти для деяких національних меншин при виборах до місцевих органів влади. Одначе цих положень уже немає в новій Конституції АР Крим, прийнятій в 1998 році, що викликало гостру критику III Курултаю кримсько-татарського народу в листопаді 1998 року: нова Конституція «закріплює відсутність права кримсько-татарського народу на представництво в парламенті автономії, на використання кримсько-татарської мови в державних установах Криму, на реальну участь у політичному, економічному, культурному житті автономіїї»[106].

Інша контроверсія виникла у зв'язку із правом на використання історичних топонімів мовами меншин. Знову-таки, йдеться передусім про кримсько-татарські топоніми, майже повністю ліквідовані на мапі Криму після депортації 1944 року і не «реабілітовані» й досі.

Втім, українська влада (принаймні попередня) не бачила в цьому великої проблеми. Щодо повернення історичних топонімів Г. Москаль (тодішній голова Держкомнацміграції) зазначав у своїй статті з питання впровадження Рамкової Конвенції: «Право на представлення топонімім мовами меншин передбачене Статтею 38 Закону про мови. Після 1997 року процес відновлення історичних назв поселень розпочався в районах компактного проживання національних меншин. Наприклад, у Закарпатті понад 50 населених пунктів повернули собі історичні назви»[107]. Про кримські топоніми, як бачимо, не згадано зовсім.

Окрім топонімів, існує також проблема власних імен представників меншин — Дорадчий Комітет зауважив з цього приводу, що він «стурбований одержаною інформацією, згідно з якою донедавна особам, що належать до меншин, нав'язувано українські версії їхніх імен»[108].

Подібні непорозуміння й суперечності засвідчують, що про-

блема полягає не стільки в якихось суттєвих відмінностях між західним розуміння прав меншин і його українською інтерпретацією, скільки в небажанні досягти згоди з цих питань всередині українського суспільства, включаючи політичні еліти, наукові кола й самі меншини.

Однак Г. Удовенко, наприклад, вважає, що деякі міжнародні правові акти, Рамкова Конвенція зокрема, не цілком надаються для України: «... Ми можемо сказати, що Рамкова Конвенція РЄ застосовує **занадто конкретний підхід** до багатьох ключових проблем прав меншин, який не враховує етнічні, регіональні, історичні та інші особливості окремих країн, зокрема - України»[109].

Чи це слід розуміти так, що правові акти, які б надавалися до проблем меншин в Україні, мають бути неконкретними й довільно тлумачитися?

Якщо взяти формальне розуміння поняття (етнічної) **дискримінації** в Україні й на Заході, то суттєві відмінності знайти буде нелегко. В обох випадках дискримінацію визначають як неоднакове (нерівне) ставлення до окремих груп (представників цих груп) за ознакою їхньої расової чи етнічної приналежності, чи за статтю, релігією тощо, внаслідок чого має місце обмеження прав цих груп (осіб).

Ясна річ, українське законодавство прямо забороняє дискримінацію Статтею 24 Конституції України, а також відповідними законами, зокрема Кримінальним Кодексом (за дискримінацію передбачено адміністративну або й кримінальну відповідальність) та Кодексом законів про працю (щодо недопущення дискримінації при працевлаштуванні). Одначе коли ми спостерігаємо, як коментують деякі випадки дискримінації представники української влади, і як — європейські експерти, то відмінності стають очевидними. Скажімо, європейські експерти вважають, що положення українського законодавства щодо недопущення дискримінації має бути значно чіткішими й конкретнішими:

«Дорадчий Комітет відзначає, що, хоча існують загальні анти-дискримінаційні положення в Конституції України та в новому Кримінальному Кодексі, ... але вони не деталізовані, а в цивільному та адміністративному законодавстві немає положень, які б стосувалися актів дискримінації в окремих сферах життя.

Дорадчий Комітет також вважає, що бажано запровадити відповідні законодавчі положення, аби надійно захистити громадян від дискримінації як з боку влади, так і з боку приватних осіб»[110].

Наступна відмінність між західним та вітчизняним підходами пов'язана з проблемою виборчих представницьких квот. Українська влада переконана, що запровадження представницьких квот порушувало б виборчі права тих, хто не належить до меншин. Знову-таки, європейські експерти (а також кримські татари) вважають інакше:

«Дорадчий Комітет відзначає, що положення Статті 24 Конституції України щодо відсутності привілеїв, базованих на етнічному походженні, стала предметом публічних дискусій та аргументом проти запровадження законодавчих норм на користь представників національних меншин. Це, наприклад, мало місце в публічних дискусіях про положення виборчого законодавства, які б забезпечували представництво національних меншин у процесах прийняття політичних рішень. Дорадчий Комітет підкреслює, що такі положення не можуть трактуватись як акти дискримінації»[111].

Напрошується висновок, що для європейських експертів фактична нерівність, яка випливає з прямої або прихованої дискримінації, є набагато важливішою, ніж формальні анти-дискримінаційні положення в законах. З іншого боку, українська влада в деяких випадках (виборчі квоти, розподіл землі) використовувала анти-дискримінаційні положення в законодавстві як привід не вживати заходів для подолання існуючої нерівності.

Проблеми кримських татар

Проблеми, пов'язані з репатріацією депортованих у сталінські часи кримських татар, можуть служити драматичним прикладом згаданих подвійних стандартів. Дорадчий Комітет РЄ змушений відзначити:

«...Гарантувати повну й ефективну рівність у випадку кримських татар виявилося надзвичайно важко, тож їх і сьогодні переслідують широкомасштабні економічні, соціальні, політичні й культурні проблеми». У чому полягають ці проблеми, можна довідатися з численних матеріалів українських мас-медіа, а також

із публікацій кримсько-татарських авторів. Зокрема, Ельведін Чубаров в «Огляді проблем нерівності й дискримінації в Україні»[112] вказує на три головні сфери життя, де нерівність особливо вражає: **розподіл землі, працевлаштування й шкільництво.**

Приватизація землі в Україні формально започаткована Указом Президента № 720 про земельну реформу (1995). Указ передбачав розділ майна і земель колишніх колгоспів серед їхніх членів. Ясна річ, кримські татари та інші недавні репатріанти ніяк не могли скористатись цим розподілом, бо не належали до колгоспів (хоча батьки чи діди багатьох з них і Були, вочевидь, колгоспниками в Криму до травня 1944 року). Тому лідери кримських татар визнали такий спосіб приватизації землі несправедливим і почали вимагати внести відповідні зміни в законодавство принаймні стосовно репатріантів до Криму. На разі єдиним відкритим для них шляхом одержати землю є скористатися ресурсами так званого «державного земельного резерву», або ж придбати ділянку за ринковою ціною.

Внаслідок цього майже 80% кримських татар, які проживають у сільській місцевості, все ще не мають власної землі[113]. Влада Криму стверджує, що ця нерівність є тимчасовою, що вона викликана браком земельних ресурсів і браком досвіду приватизації землі. На це представники кримських татар вказують на той загальновідомий факт, що брак земельних ресурсів не заважає продавати численні ділянки, у тому числі й на південному узбережжі, київським та московським багатіям.

У сфері працевлаштування ситуація не набагато краща. Ельведін Чубаров розглядає існуючу в Криму практику прийому на роботу як «***приховану дискримінацію*** за расовою й національною приналежністю», що стає «особливо очевидною, у випадках, коли на те саме робоче місце претендують кримський татарин і особа іншої національності (зазвичай, росіянин або українець)». У переважній більшості випадків «кримському татаринові відмовляють під різними приводами»[114]. В результаті рівень безробіття серед репатріантів, за даними Е.Чубарова, сягає 70%, тоді як середній рівень безробіття в Криму складає приблизно 32% (за офіційними даними — 12%).

Нарешті, проблема шкільництва. Українські урядовці пиша-

ються широкою мережею загальноосвітніх шкіл з викладанням мовою меншин. Справді, така мережа діє, але й тут одні меншини виявляються «рівнішими серед рівних».

Таблиця 3. Школи для меншин в Україні[115]

Меншина	Загальна чисельність (тис.)	Школи з викладанням мовами меншин		Число учнів, включаючи тих, хто лише вивчає мови меншин (тис.)
Росіяни	**8334**	**1732+**		**800+1.700**
Білоруси	**276**	**-**		**-**
Молдавани	**259**	**9+**		**3.7+2.3**
Кримські татари	**248**	**13+**		**3.7+32.5**
Болгари	**205**	**-**		**0+13.4**
Угорці	**156**	**69+**		**16.5+1.3**
Румуни	**151**	**94+**		**25+0.25**
Поляки	**144**	**4+**		**1+4.1**

Бачимо, що угорська й румунська меншини справді вигідно вирізняються забезпеченістю школами, а молдовани та кримські татари виглядають обділеними. Ця ситуація може бути витлумачена як ***структурна дискримінація***, яка «відбувається ніби сама собою, без чиїхось злих намірів»[116].

Стосовно шкільництва у Криму Ельведін Чубаров відзначає, що з майже 46 тисяч кримськотатарських дітей шкільного віку лише 3.7 тисяч мають можливість навчатися рідною мовою, решта 32 тисячі можуть лише вивчати цю мову в школі, але ще майже 10 тисяч учнів мусять ходити до російських шкіл, де немає уроків кримськотатарської мови.

Натомість влада АР Крим пояснює очевидну недорозвиненість шкільної мережі для кримських татар браком підготовлених педагогічних кадрів для викладання кримськотатарською мовою, а також браком підручників, шкільних будівель та обмеженістю фінансових можливостей уряду АР Крим.

Сприйнята (perceived) дискримінація

Окрім явної дискримінації, офіційно забороненої в Україні, та випадків прихованої чи «структурної» дискримінації, у міжлюдському спілкуванні нерідко має місце таке явище, як **сприйнята дискримінація** (тобто дії щодо особи, які вона сама сприймає як дискримінаційні).

Соціологічні дослідження ***сприйнятої дискримінації*** із застосуванням західної методології розпочалися в Україні понад десять років тому, й дали висновок, що «загальна ситуація залишається стабільною й відносно безпечною, оскільки більшість населення України: не дає проявів порушення прав і інтересів людей іноетнічного походження»[117].

Одначе «більшість населення» не означає кожного, що стає зрозумілим, коли ми беремо до уваги погляди самих представників меншин. Дані, представлені в дослідженні Є.Головахи, засвідчують, що випадки етнічної дискримінації (принаймні сприйнятої) таки мають у нас місце.

Таблиця 4. *Відсоток членів етнічних груп, які стали свідками дискримінації*

Засвідчили акти дискримінації щодо:	українці	росіяни	інші	разом
українців	8.7	3.5	5.3	7.2
росіян	7.1	14.8	17.0	9.6
євреїв	5.7	6.5	8.0	6.1
інших	5.2	6.8	17.6	6.4

Ці дані показують, що кожна з груп схильна вважати себе хоч якоюсь мірою дискримінованою. Рівень «сприйнятої дискримінації» виявився найвищим серед «інших меншин». Цей висновок стає рельєфнішим, коли подивитися на дані по окремих регіонах, зокрема по Криму: тут рівень сприйнятої дискримінації щодо українців та євреїв склав 5.6%, рівень дискримінації щодо росіян, чиє домінантне становище в Криму безсумнівне, склав аж 16.7%, а щодо інших меншин (кримських татар у першу чергу) склав 22.2%[118]. На погляд Є.Головахи, «це відображає не тільки регіональний фактор, але також і загальне сприйняття росіянами їхніх прав і інтересів у незалежній Україні, а також загальну оцінку місцевим населенням становища кримських татар»[119].

Кримські татари — не єдина етнічна група в Україні, яка відчуває упереджене ставлення до себе. Права ромів та «нових іммігрантських меншин» так само погано захищені в Україні. За відгуком європейських експертів:

«Україна нездатна забезпечити повну й ефективну рівність між більшістю і ромами; становище ромів залишається важким у таких сферах, як працевлаштування й житло.

...Зафіксовані факти дискримінації й жорстокості стосовно ромів, зокрема з боку правоохоронних органів, що зокрема підтверджував і український омбудсмен. Мають місце факти дискримінації й ворожості з боку правоохоронних органів також щодо біженців та інших осіб, які нещодавно прибули в Україну».

Упередженість щодо ромів та інших расово відмінних груп виступає як одна з основних причин ворожості до них. Це визначає важливість проблеми ***етнічної толерантності*** в нашому аналізі.

Етнічна (не)толерантність

Цей термін на перший погляд є цілком зрозумілим і прозорим, одначе, існують деякі особливості й у його тлумаченні.

Дорадчий Комітет у своїй *Опінії про Україну* доходить загального висновку, що «дух **толерантності** й міжетнічного діалогу в цілому переважає в Україні», одначе тут-таки зауважує: «дискусії, пов`язані з мовними проблемами, створили певну на-

пруженість», особливо коли йдеться про дискусії навколо офіційного статусу російської мови.

Тут «дух толерантності», очевидно, інтерпретується як наслідок відсутності великих міжетнічних конфліктів. Це можна вважати **політичним розумінням** етнічної толерантності.

З іншого боку, існує суто наукове (соціологічне) розуміння: міжетнічна толерантність — це «толерантність до проявів різних етнічних ментальностей в людській поведінці, способі життя, характері, мовленні, тощо»[120]. Іншими словами, навіть якщо немає відкритих конфліктів, толерантності може так само не бути. Те саме джерело зауважує, що: «важливим моментом запобігання конфліктним ситуаціям є формування системи толерантності на міжетнічній основі. Ця система включає низку заходів, зокрема, тих, котрі передбачають поглиблення інформованості про сторони, які взаємодіють (шляхом видання літератури з історії та культури етнічних спільнот, включення предметів та курсів з історії та культури спільнот до навчальних планів у школах та вищих навчальних закладах, проведення спільних багатоетнічних акцій на всеукраїнському та регіональному рівнях тощо)»[121].

Свого часу відомий український соціолог Наталя Паніна у своєму дослідженні міжетнічної толерантності в Україні визначала її дещо інакше — «рівень терпимости до членів тих соціальних груп, до яких людина не належить»[122]. Однак при такому розумінні для існування нетолерантності необов'язкові навіть конкретні прояви етнічної «іншості» — достатньо негативних стереотипів та упередженості. Скажімо, соціологічні дослідження показують, що нетатарська молодь у Криму виявляє упередженість щодо кримських татар попри те, що мало знає про реальну «інакшість» їхнього стилю життя, культури тощо[123].

Соціологічні дослідження етнічної толерантності[124] в Україні зазвичай проводяться із застосуванням відомих західних методів (метод «шкали Е. Богардуса», що грунтується на *індексі соціальної дистанції*, застосовується найчастіше), отже, здається, розбіжностей між «західним» і «східним» підходами тут бути не повинно. На жаль, конкретні результати цих досліджень — менш оптимістичні, ніж зацитовані вище висновки про «дух толерант-

ності, який переважає в Україні». Високий рівень толерантності традиційно відчувається й виявляється до східних слов`ян, помірний рівень — до євреїв, німців та американців, тоді як рівень толерантності фактично до всіх інших наших сусідів (особливо до румунів, кримських татар, ромів та кавказців) перебуває десь нижче трійки за семибальною шкалою оцінки, що вже є наближеним до ксенофобії[125]. Скажімо, рівень толерантності до кримських татар серед молоді Криму, за А.Морозлі, становить понад 4,7 балів (іще гіршим є ставлення до євреїв, грузинів, негрів, корейців, турків та циганів)[126].

Деякі ознаки дозволяють судити, що ставлення до «нових меншин», особливо расово відмінних, є ще ворожішим. Блер Рубл посилається на дослідження, проведене Інститутом Кеннана, яке свідчить:

«Дві третини опитаних — включаючи три чверті афганців і африканців, знали або чули про вороже ставлення до іммігрантів у Києві. Найбільше число скарг було на ворожі дії міліції. Від половини до двох третин опитаних з усіх іммігрантських груп повідомили, що особисто стали жертвами ворожих дій з боку київської міліції. І лише 40% респондентів поскаржилися на ворожі дії з боку злочинних угруповань»[127].

У цьому контексті прояви ворожості щодо ромів, чеченців, кримських татар, і вихідців з Південної Азіаї не дивують. Натомість українським парадоксом видається російсько-український мовний конфлікт, який існує, незважаючи на високий рівень взаємної терпимості між цими двома групами.

Цей парадокс можна пояснити здебільшого політичною, а не культурною природою мовного конфлікту — тут ідеться про (символічний) офіційний статус російської мови, а не про фактичну мовну ситуацію в країні.

Висновки

Україна є нетиповою багатоетнічною країною. З одного боку, кілька областей України (як-от Закарпаття, Одещина чи Крим) мають виразно багатоетнічне й багатокультурне населення. З іншого боку, деякі регіони можна охарактеризувати як фактично моноетнічні з двомовною культурою (Центральна Україна), а

деякі — як біетнічні з мономовною (російськомовною) культурою (Донбас, Південь).

Втім, не лише соціологія й демографія, а й культурна реальність, що нас оточує сьогодні, засвідчують: сучасне українське суспільство є етнічно, мовно, культурно неоднорідним, іншими словами — полікультурним де-факто, але ця полікультурність не завжди як слід усвідомлюється, і не завжди є гармонійною. Хоча великих міжетнічних, міжкультурних конфліктів в Україні немає, але регулярно інспірується, скажімо, питання державного статусу російської мови — питання по суті своїй політичне, мало пов'язане з реальними мовними та культурними потребами російськомовного населення.

Незалежно від того, чи ми розглядаємо такий стан як багатокультурність у західному розумінні, чи ні, його можна охарактеризувати як ***відсутність реальної панівної більшості*** (тоді як номінально домінуючою групою є етнічні українці). Іншими словами, жодна з крупних мовно-етнічних груп (соціологи говорять про три такі групи — україномовні українці, російськомовні українці, етнічні росіяни) не може вважатися домінуючою в повному сенсі — кількісно, політично, культурно.

На цю нетипову для «старих» національних держав Європи обставину вказують багато дослідників етнополітичних процесів, вбачаючи в ній причину численних проблем України — політичних, міжетнічних, світоглядно-культурних тощо. На цьому тлі дещо маргінального становища набувають проблеми «власне меншин» (тобто всіх етнічних груп, окрім українців та росіян), відповідно й пріоритетність цих груп та їхніх проблем для політичних еліт не є надто високою (окрім хіба що Криму).

На жаль, досі багато хто, навіть представники культурномистецького середовища, розглядають мовно-культурну різноманітність українського суспільства лише як перешкоду націєтворенню, а не як ресурс суспільного розвитку й культурного збагачення, вбачають у ній суто негативне, навіть руйнівне явище, ознаку незрілості й несформованості української нації. Відхід від таких вузьких, анахронічних уявлень, пошук нової, сучасної парадигми нації та національної культури є дуже повільним.

Глибокому усвідомленню й практичному, конструктивному

врахуванню поліетнічності й полікультурності України здавна перешкоджали складні соціально-політичні обставини, неадекватність ідеологічних уявлень щодо реального становища суспільства, звичка до мислення в термінах етно-націєтворення, характерного для XIX — початку XX ст. Водночас в українських суспільних науках стосовно етнонаціональних проблем можна констатувати відсутність наукового мейнстріму.

Хоча існує широкий діапазон груп і академічних шкіл, від дещо модернізованого примордіалізму до постколоніальних студій, але жодна з них не посідає чільної позиції в науці і не справляє потужного впливу на розробку етнополітики держави.

З іншого боку, маємо кілька яскравих адаптацій нових і старих західних теорій і концепцій (як-от Рябчукові концепції *запізнілого націєтворення* та *«двох Україн»* або концепція *етнополітичного ренесансу* В. Євтуха та його колег).

Можливо, це не так і погано, бо застосування західних підходів українськими науковцями часто виглядає адекватнішим, ніж результати дослідження українських етнонаціональних проблем західними науковцями (такими, як, напр. Е.Вілсон чи Д.Арель). З іншого боку, недостатнім залишається рівень наукового осмислення деяких серйозних специфічно-українських проблем мовно-культурного різноманіття, проблем формування модерної громадянської (політичної) української нації та її модерної культури, особливо з урахуванням євроінтеграційного та глобалізаційного контексту.

Нерідко завдання формування нової, модерної національної культури в сучасній Україні розуміється як забезпечення поширення культури етнічних «свідомих» українців (якою вона сформувалася на початок 1990-х років) на все багатоетнічне суспільство нинішньої України.

Однак, по суті, мова має йти про принципово іншу, складнішу задачу — формування нової цілісної культурної системи, в якій посіли б своє місце всі етнічні й мовно-культурні спільноти України, і яка могла б здобути гідне місце в культурному просторі сучасного глобалізованого світу, не ховаючись від його викликів у якомусь етнічному (навіть мультикультурному) гетто.

Очевидно, що власне-українська (етнічно-українська) куль-

тура, якою ми її знали дотепер, має стати стрижнем цієї нової культурної системи, але для цього їй слід стати сучаснішою, відкритішою, динамічнішою, відповідати на потреби сьогодення й на важкі виклики глобалізованого світу. Так само очевидно, що до згаданої нової культурної системи має належати й російськомовна культура України — але для цього вона та її носії (росіяни й російсько-мовні, російсько-культурні громадяни України) мають усвідомити себе як складовий елемент саме загальноукраїнської, а не загально-пострадянської культурної системи, як частину української політичної нації, а не як провінційний додаток до російської пост-імперської культури.

Те саме можна сказати й про культури кримських татар, угорців Закарпаття, румунів Буковини, греків Приазов'я, багатьох інших етнічних груп, аж до таких невеликих, але унікальних своєю самобутністю, як кримчаки та караїми. Ясна річ, побудова такої системи, такої єдності в розмаїтті не є простим завданням. Цьому заважають застарілі міжетнічні, міжкультурні, міжрелігійні стереотипи та упередження, а часто — просто незнання особливостей іншої, хай і сусідньої культури, нерозуміння мислення й поведінки її носіїв.

Формування сучасної, не-моноетнічної політичної нації ніяк не означає культурну асиміляцію етнічних неукраїнців, воно цілком сумісне із збереженням культурного різноманіття мовно-етно-релігійних складників сучасного українського суспільства. Науковим підгрунтям для такого підходу міг би слугувати, наприклад, розвиток і адаптація концепції «ліберального націєтворення» Віла Кімлічки.

А тим часом нецілісність і певна нерозвиненість вітчизняної наукової бази щодо проблем поліетнічності й полікультурності є однією з причин (втім, мабуть, не головною) того, що наукові розробки нечасто використовуються у формуванні й реалізації державної політики.

На жаль, часом виглядає, що концептуальною основою для вироблення реальної етнополітики в Україні служать не оригінальні вітчизняні чи «акультуровані» західні теорії й рецепти, а прагматична адаптація до нових умов старих радянських рецептів, правових та інституційних рішень.

Одначе пожвавлення інтеграції України в європейське і міжнародне правове поле несе надію, що ці стагнаційні тенденції зникнуть.

Примітки:

32 Джерело: www.ukrstat.gov.ua

33 Етносоціологія, терміни й поняття. (Колектив авторів під керівництвом В.Євтуха). — Київ, «Фенікс», 2003, с. 252–253.

34 Про терміни «держава походження» (kin state) та «націоналізуюча держава» далі йтиме мова.

35 Наулко В. Динаміка етнічного складу населення України — у кн. Етнонаціональні процеси в Україні. Історія і сучасність. — Київ, 2001, с. 47.

36 Про питання кавказьких меншин України — див: А.Момрик. Кавказские диаспоры в Украине. — Центральная Азия и Кавказ. 2004, № 3(33), с. 139-147.

37 Україна у цифрах у 2003 році. - Мінстат України, 2004. С. 306-307.

38 Етносоціологія. Терміни і поняття, с. 253.

39 2004 EU Accession: Implications for Ukraine's Relations with its Central European neighbors. - Kyiv, 2004, p. 223.

40 Див.наприклад: Н.Шульга. Великое переселение: репатрианты, беженцы, трудове мигранты. (Киев, ИС НАНУ, 2002); Blair A. Ruble, Kyiv's Troeshchyna: An Emerging International Migrant Neighborhood, — Nationality Papers, vol. 31, No. 2, June 2003, p. 139–154.

41 B. Ruble, p. 139.

42 А.Момрик. Етнодемографічна характеристика України на межі тисячоліть. Неопубл. стаття, 2004.

43 Про інституційну наповненість меншин — див. В.Євтух, А.Трощинський, «Етнонаціональна структура сучасного українського суспільства — деякі аспекти системного бачення її розвитку» - у кн.: Етнонаціональна структура українського суспільства. Довідник. - К: Наукова думка, 2004, с. 3-35.

44 Момрик А. Етнодемографічна характеристика України на межі тисячоліть. Неопублікована стаття, 2004.

45 D.Arel, V.Khmelko, 'The Russian Factor and Territorial Polarization in Ukraine' // The Harriman Review, vol 9, no 1-2 (1996).

46 Andrew Wilson, Ukrainian Nationalism in the 1990s; A Minority

Faith — Cambridge Univ. Press, 1997, p. 23.

47 Як свідчать дані перепису 2001 року щодо помітного зростання відсотків тих, хто вважає себе як українцями, так і україномовними (попри загальне зменшення чисельності населення), ці твердження «націоналістично налаштованих українців» таки мають під собою серйозний грунт, незалежно від того, чи справді «глибинне коріння» є причиною такої тенденції.

48 Е.Вілсон. Українці: несподівана нація. Київ, К.І.С., 2004, с. 351–352.

49 Щодо Донбасу и Криму див.: David Meyer, 'Why Have Donbass Russians Not Ethnically Mobilized Like Crimean Russians Have?' — у кн.: State and Nation-building in East Central Europe (ed. J.Micgiel), New York, Columbia Univ., 1996. Втім, дальший розвиток політичного життя Криму (зокрема, зростання популярності «неетнічної» й «нетутешньої» Партії Регіонів на півдні України, зокрема в Криму) засвідчив деяку тенденцію до «етнічної демобілізації» навіть тут.

50 Наприклад, Г. Удовенко свого часу послався на велику кількість визначень меншин в законодавстві України і з гордістю відзначав що «наша правотворчість випереджає відповідні міжнародні організації щодо визначення терміна 'національна меншина'. Водночас у Рамковій Конвенції ми бачимо занадто прагматичний підхід до ключових питань прав меншин, без урахування етнічних, регіональних, історичних та інших особливостей тої чи іншої держави, зокрема України. Іноді, те, що є прийнятним для Бельгії або Голландії, навряд чи підійде для України і навпаки…» (Г.Удовенко. Розвиток законодавства України у сфері забезпечення прав національних меншин — у кн.: Чілачава, с. 137.)

51 Р.Чілачава (ред.) Міжнаціональні відносини і національні меншини України. Стан, перспективи. — Київ, Гол. редакція літератури мовами нац. меншин України, 2004. 384 с.

52 Karl W. Deutsch, Nationalism and Social Communication. The Inquiry into the Foundation of Nationality. — MIT Press, Cambridge Mass., 1966.

53 Antonina Kloskowska, Kultury narodowe u korzeni. — Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 39.

54 Див. наприклад, критику Е. Вілсона М. Рябчуком у книзі «Від Малоросії до України», або критику В. Куликом брубейкерової концепції «націоналізуючої держави», яка буде проаналізована нижче.

55 Етносоціологія. Терміни і поняття. (Колектив авторів під керівництвом В.Євтуха). — Київ, «Фенікс», 2003.

56 Див.: CD-ROM «Концептуальні засади етнонаціональної політики: між теорією і практикою» — Укр. незалежний центр політичних досліджень, 2002, а також — www.ucipr.org/ua.

57 В.Євтух, Етнополітичний ренесанс в Україні: поняття, структура, наслідки. — у кн.: В.Євтух. Етносуспільні процеси в Україні. Можливості наукових інтерпретацій. — Київ, Видавничий дім «Стилос», 2004. с. 8.

58 Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму. Мониторинг существующей системы обучения и воспитания, рекомендации по развитию межкультурного образования и этнического просвещения населения (рук. проекта М.Араджиони) — Симферополь, Таврическая група медиации, 2003. — 272 с.

59 П.П.Кононенко. Українознавство. Підручник. — Київ, Либідь, 1996, с. 6.

60 Rogers Brubaker, Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe — Cambridge Univ. Press, 1996, p. 79.

61 Прозахідна концептуальна позиція і ліберальні погляди представлені, зокрема, в працях М.Рябчука «Від Малоросії до України. Парадокси запізнілого націєтворення» (Київ, Критика, 2000), «Дилеми українського Фауста» (Критика, 2001) та ін. За М.Рябчуком, державотворення в Україні не таке й «неповне», просто воно відстає від успішніших західних і східноєвропейських націй.

62 Taras Kuzio, 'Nationalizing States' or Nation-building? A Review of the Theoretical Literature and Empirical Evidence. — Nations and Nationalism, v. 7, part 2 (April 2001), p. 135.

63 Там само, с. 137.

64 Див., наприклад, Dominique Arel, 'The Temptation of the Nationalizing State' — у кн..: Political Culture and Civil Society in Russia and the New States of Eurasia (ed. V. Tismaneanu), — Armonk N Y, M.E.Sharpe, 1995, p. 155-188.

65 Kuzio, p. 139

66 K.Wolczuk, 'History, Europe and the National Idea: the Official Narrative of National Identity in Ukraine' — Nationalism Papers, vol. 28, No 4, 2000, p. 672.

67 Brubaker, Nationalism Reframed, p. 19.

68 Ibidem, p. 19–20.
69 Микола Рябчук, Від Малоросії до України, стор. 290–293.
70 V.Kulyk, The Politics of Ethnicity in Post-Soviet Ukraine: Beyond Brubaker. Journal of Ukrainian Studies 26, nos 1-2 (Summer- Winter 2001), p. 197-221.
71 Brubaker, Nationalism Reframed, p. 60.
72 Кулик, с. 200, 201.
73 Will Kymlicka, «Western Political Theory and Ethnic Relations in Eastern Europe. In: Will Kymlicka & Magda Opalski, Can Liberal Pluralism be Exported? — Oxford Univ. Press, 2001.
74 Kymlicka & Opalski, Can Liberal Pluralism be Exported? — p. 1.
75 Kymlicka, p. 14–15.
76 Див., напр.: Ephraim Nimni, Nationalist Multiculturalism in Late Imperial Austria as a Critique of Contemporary Liberalism: the case of Bauer and Renner, Journal of Political Ideologies, 1999, 4(3); Bill Bowring, Austro-Marxism's last Laugh: The Struggle for Recognition of National-Cultural Autonomy for Rossians and Russians, Europe-Asia Studies, v. 54, No. 2, а також — Н.Беліцер, До питання про національно-культурну автономію. — у кн.: Чілачава, с. 288–302.
77 Kymlicka, p. 15.
78 Там само, с. 2.
79 Там само, с. 17.
80 Етносоціологія, стор. 206.
81 В.Трощинський, А.Попок. Етнополітика Української держави. — У кн.: Етносоціологія, с. 208.
82 Там само, с. 208–209.
83 Там само, с. 220.
84 Шульга М. Політико-правові моделі забезпечення прав національних меншин — у кн.: Політичний портрет України. Бюлетень ДНЦ «Дем. ініціативи», випуск 14 (1995). Міжнаціональні стосунки й національна толерантність у країнах ЦСЄ. Національна політика на теренах України. — Київ, 1995, с. 34-35.
85 Шульга, с. 35
86 Sanjin Dragojevic, «Culture of Peace and Management of Cultural Diversity: Conceptual Clarifications», in: CULTURELINK, vol. 10, No 29, November 1999, p.134
87 Sanjin Dragojevic, p. 137.
88 J.Hartley, Multiculturalism, in: T.O'Sullivan, J.Hartley e.a. (eds), Key

Concepts in Communication and Cultural Studies. 2nd edition. — Routledge, London, 1994, p. 189–190.

89 Повний текст цього закону - див. www.pch.gc.ca/multi/policy/act_e.chtml.

90 Там само.

91 Mislav Kukoc. Between Nationalism and Multiculturalism: Central Europe in the Post-Communist Period. — The Cultural Identity of Central Europe. — Culturelink, Zagreb, 1997, p. 89–94.

92 Смирнов О.К. Проблема образования в мультикультурных сообществах — у кн.: Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму. — Симферополь, Таврическая група медиации, 2003.

93 Цей та інші закони можна знайти: zakon.rada.gov.ua

94 Проект друкувався в міністерському щотижневику ДИРЕКТОР ШКОЛИ, №20(164), травень 2001

95 Багатокультурність і освіта. — К., УЦКД, 2001, с. 25.

96 Advisory Committee on the Framework Convention for the Protection of National Minorities. Opinion on Ukraine, — Кримські студії, Інформаційний бюллетень №1–2 (19–20) 2003, стор.164.

97 Багатокультурність і освіта. Перспективи запровадження засад мультикультуралізму в системі освіти України — Київ, УЦКД, 2001, с.29–36.

98 Т.Салистая, Программы и учебные пособия по истории в 6-7 классах СОШ АРК. — у кн.: Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму, с. 124.

99 Kymlicka, p. 21.

100 Г.Удовенко, цит. праця, с. 138.

101 Advisory Committee, с. 164

102 «Інтеграція міжетнічна» — у кн.: Етносоціологія. Терміни і поняття.

103 Там само, с.198

104 Чілачава, с. 160–167.

105 Advisory Committee, с. 165.

106 Чілачава, с. 207.

107 Москаль Г. Стан і перспективи імплементації положень Рамкової Конвенції про захист нацменшин в Україні — у кн.: Чілачава, с. 124–134.

108 Advisory Committee, с. 165.

109 Удовенко — у кн.: Чілачава, с 137.

110 Advisory Committee, с 165.
111 Advisory Committee, с 166.
112 Ельведін Чубаров. Огляд проблем нерівності й дискримінації в Україні. Автономна республіка Крим — Кримські студії № 3–4 (21–22), 2003, с. 191–229.
113 Е.Чубаров, с 189–199.
114 Е.Чубаров, с 202.
115 Див.: Чілачава, с. 167.
116 Johan Galtung. Rethinking Conflict: the Cultural Approach. Council of Europe, Strasbourg, 2002, p. 10
117 Євген Головаха. Громадська думка про додержання прав та інтересів різних національностей в Україні — Політичний портрет України, випуск 14, 1995, с. 137–139.
118 Головаха Є., 1995, с. 139.
119 Головаха Є., 1995, с. 138.
120 «Толерантність міжетнічна» — у кн. Етносоціологія. Терміни і поняття, с. 174–175.
121 Там само, с. 173.
122 Н. Паніна. Міжнаціональні стосунки і національна толерантність в Україні. — Політичний портрет України. Випуск 14, 1995, с. 49.
123 Див. про це, напр., Морозли А. Результаты, полученные в ходе исследования «Национализм в молодежной среде» - у кн.: Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму, с. 30, 35–36.
124 Одна з останніх робіт Ол. Майбороди «Залежність міжетнічних відносин в Україні від факторного впливу» (у кн.. Чілачава, с. 242–263) підтверджує висновки Паніної.
125 Див., напр., дані зі статті Майбороди — у кн..: Чілачава, с 161–163.
126 Цит. праця, А.Морозлі, с. 35.
127 Blair Ruble, p. 145–146

Юрій Богуцький

Культурне різноманіття і сталий розвиток: можливі зміни для нематеріальної культурної спадщини

Ведучи мову про нематеріальну культурну спадщину, про музику, музично-поетичне, театральне, пластичне мистецтва, про традиційний фольклор у всьому багатстві його проявів, мусимо розуміти, що маємо справу зі знаряддям надпотужного емоційного впливу на людський організм, здатні бути як засобом єднання людства у всіх його позитивних намірах та спонуках, так і перетворитися на зброю "масового психологічного ураження", поштовхувачем етнічного і релігійного розбрату.

З іншого боку, коли йдеться про культурну спадщину, ми маємо бути свідомі того, що історичне (та культурно-історичне) минуле не може відлічуватися тільки від теперішнього часу: адже з тим, що ми створюємо сьогодні, ми увійдемо в завтрашній день, тобто — культура, народжувана й продукована сьогодні, завтра вже стане культурною спадщиною. Але, як переконливо і не раз довела історія, для того, щоб наше культурне сьогодення стало гідним успадкування як нашими співвітчизниками, так і всім людством назагал, ми, витворююче це сьогодення, маємо міцно спиратися на те краще, що витворили наші предки і що здобуло випробування історією. Це — та сподівана тяглість традицій, значення якої особливо зростає в наш динамічний час, коли дедалі більша частина людства ужинає плоди інформаційної революції, що відбулася в останні десятиліття XX ст. і справляє величезний вплив на культуросвідомість навіть не сотень мільйонів, а мільярдів громадян, коли інтенсивні культурно-мистецькі новації кидають серйозний виклик культурним традиціям, а рівняння дедалі більшого кола громадян на "світові стандарти якості" перетворилося на нечуване досі випробування на життєстійкість для унікальних етнічних культур та локальних культуросвітів.

Зрозуміло й те, що в різних куточках земної кулі згадані процеси, стрижнем яких стало протистояння глобалізації та антиглобалізму, відбувається по-різному, адже кожна країна, не-

зважаючи на будь-які глобалізаційні "цунамі", існує у власному, неповторному історичному, культурному й цивілізаційному контексті, має власний шлях політичного й духовного самовизначення.

В цьому плані одна з наймолодших держав світу — Україна, яку я репрезентую, - опинилася, без перебільшення, на вістрі сучасних культурно-цивілізаційних процесів, де проблема духовної, культурної спадщини й збереження тяглості традицій набула не лише культурницького, але й вельми високого політичного накалу. Спробую зупинитися на тих процесах і реаліях українського життя, які, з одного боку, допоможуть прояснити специфіку культурних процесів в Україні, а з іншого — показати, чим приклад України може в окресленому плані бути цікавим і корисним для інших країн світу.

Аби зрозуміти сутність питання про нематеріальну культуру в Україні, ми маємо зрозуміти й сутність того культурного й ідеологічного контексту, який чималою мірою визначає її долю. В чому ж полягає специфіка культурної ситуації в нашій державі?

Україна — індустріальна європейська країна, яка в останні роки взяла курс на побудову інформаційного суспільства на своїх теренах. Україна — досить урбанізована країна, де міське населення становить 68%, в т.ч. майже 20% населення проживає в містах із населенням понад 1 млн. чол. Україна — культурно і світоглядно плюралістична країна, відкрита для зовнішніх контактів в усіх суспільно значних сферах життя. Україна — "освічена", високопоінформована країна, чимала частина населення якої відрізняється як високою діловою активністю, так і високою культурною мобільністю. Отже, говорячи про культурне різноманіття в Україні, ми маємо говорити як про різноманіття етнокультурне, так і про різноманіття поліконфесійне, полісоціальне, про численні малі групи зі специфічними культурними потребами та інтересами — тобто, про різноманіття всіх тих чинників суспільного буття, які відіграють культуроформуючу роль. Так, серед громадян України - представники понад 100 етносів, з них понад 20 мають власні "аграрні" анклави, а отже — й зберігають та розвивають традиційні фольклорно-етнічні культу-

ри. Стрімке релігійне відродження, що відбувається від кінця 80-х років минулого століття, виявилося не лише у відродженні традиційних для України релігій — канонічного православ'я, греко-католицизму, українського автокефального православ'я, але й широким розповсюдженням протестантських віровчень, включаючи реформістські й харизматичні, мусульманства та інших східних релігій і віровчень, а отже — й специфічних пластів художньої культури, що пов'язана із відправою релігійних обрядів. Крім того, не менш потужними чинниками культурного різноманіття, ніж поліетнічність та поліконфесійність, становить професійна діяльність, рівень освіченості, спосіб життя громадян та їхня консолідація за віковими ознаками; дія цих чинників дається взнаки передусім у міському середовищі — й дається дедалі відчутніше. Як би хто не ставився до різноманітних міських субкультур — студентських, бізнесових, субкультур футбольних та комп'ютерних фанатів, навіть кримінальних і т. зв. екстернальних субкультур — вони є неодмінними супутниками (а значною мірою навіть "родимими плямами") демократичних суспільств і заперечувати їхню вагому роль у формуванні культурного ландшафту сучасного цивілізованого світу було б безглуздим. Не становить винятку в цьому плані й Україна.

Водночас, у всій цій внутрішній різноплановості України простежуються й виразні культурні домінанти. Перша з них — наявність української етнічної більшості з власною високорозвиненою традиційною етнокультурою, а також національно-українською професійною академічною та модерною масовою художніми культурами, зорієнтованими на перевтілення питомих етнофольклорних традицій. Другою культурною домінантою є змагання двох виразно панівних мовних орієнтацій — на українську та російську мови та пов'язані з ними україномовні та російськомовні культурні практики (при цьому орієнтація на українську мову беззастережно панує в західному регіоні України, дещо меншою мірою — в центральному та північному, орієнтація ж на російську мову і російськомовні культурні практики майже неподільно панує у східних та південних областях; нарешті, як це не парадоксально, але переважно російськомовним містом є столиця України Київ). Решта мовних орієнтацій має

суто локальний, етнічно "анклавний" характер, як-то: румунська мова — в окремих районах Чернівецької, Угорська — Закарпатської, болгарська — Одеської областей, кримсько-татарська — АР Крим. Третя домінанта — наявність трьох панівних культурно-ціннісних орієнтацій: орієнтація на культурні цінності та життєві стандарти західного світу; орієнтація на російську міську культуру в її широкому сенсі (включаючи традиції, успадковані від доби перебування України у складі СРСР); етнотрадиційна орієнтація (тобто орієнтація на збереження питомо етнічних традицій власного народу). При цьому слід наголосити на такій важливій особливості взаємодії згаданих трьох культурних домінант, як, з одного боку, неспівпадання етнічної належності громадян з їхньою мовною орієнтацією (скажімо, більш як третина етнічних українців вважає своєю рідною мовою російську, а понад 90% євреїв взагалі не знає жодної з єврейських мов, у повсякденному житті послуговуючись переважно російською мовою); з іншого боку, неспівпадання мовної та культурної орієнтацій (скажімо, досить поширеним нині явищем є те, що навіть громадяни з виразно україномовною орієнтацією у своїх культурних потребах не менш виразно тяжіють до російської масової культури, а російськомовні громадяни — до "маскульту" американського і т.ін.).

Складний характер українського культурогенéзу, визначений тривалим перебуванням території України у складі різних держав — Росії, Польщі, Туреччини, Австро-Угорщини (вже не кажучи про те, що глибшу давнину вона була одним з епіцентрів "великого переселення народів"), що залишили глибокі сліди як у її загальній культурно-мистецькій панорамі, так і в культуросвідомості українського етносу, інтенсивна розбудова на її теренах культурно-мистецької інфраструктури кожної з цих країн (особливо Росією та Австро-Угорщиною), які, прагнучи закріпити на її землях своє не тільки політичне, але й духовне панування, відкривали тут оперні театри, музичні навчальні заклади (включаючи й вищі), філармонії, музичні й театральні товариства, не могли не зумовити й перетворення України на потужній естетико-художній художній генератор культурного життя цих країн. Особливо виразно, з огляду на заторкувану

тему, це простежується в царині музичного мистецтва. Справді, без вихідців з України, починаючи з XV–XVI століть неможливо уявити музичну культуру Польщі, а від середини ХУІІ ст. й до сьогодні — музичну культуру Росії та колишнього СРСР, щодо яких Україна була й продовжує бути, без будь-якого перебільшення, кадровим донором. Судіть самі: основоположники професійної музичної культури в Росії Микола Дилецький, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський — вихідці з України, класик польської музики ХХ ст. Кароль Шимановський — з України, основоположники румунської професійної музики Чипріан Порумбеску і Гавриїл Музическу — з України, та й дитячі роки найбільшого угорського композитора ХХ ст. Бели Бартока теж минули в Україні, в м. Виноградові. Українські співаки запліднили своїм талантом не лише оперні сцени Росії (починаючи від Осипа Петрова в ХІХ ст. до більшості провідних солістів Великого театру в Москві у 30-80-і роки ХХ ст.), але й західного світу: згадаймо хоча б Олександра Мишугу, Соломію Крушельницьку, Модеста Менцинського, Миколу Іванова-Кабраченського чи Зенона Дольницького. Нині цей список суттєво поповнили наші сучасники — "золоті голоси" України Андрій Шкурган, Вікторія Лук'янець, Михайло Дідик, Володимир Гурець…Українська тематика й українська народна пісня не залишила байдужими багатьох велетів світової музичної культури, які перевтілили їх у своїй творчості — Л. ван Бетховена, Ф.Ліста, Ф.Шопена, Г.Венявського й усіх поспіль російських композиторів-класиків ХІХ ст. від М.Глинки до С.Рахманінова включно. Прикметне, що вихідці з України, які поповнили скарбницю світового музичного й хореографічного мистецтва — не лише етнічні українці, але й представники різних національностей: піаністи світової слави Генрих Нейгауз і Святослав Ріхтер — німці, композитор світової слави Сергій Прокоф'єв окраса світової оперної сцени Антоніна Нежданова — росіяни, класик світового балету Вацлав Ніжинський — поляк, один з найбільших композиторських авторитетів ХХ ст. Ігор Стравинський — білорус, чиє творче становлення також чималою мірою зобов'язане Україні. Що ж до українського єврейства, то тут — ціла плеяда блискучих імен, знаних кожній більш-менш освіченій людині світу: скрипаль

Давид Ойстрах, піаніст Володимир Горовіц, композитор Ісаак Дунаєвський, естрадно-джазовий метр Леонід Утьосов і багато інших майстрів.

Якою ж є державна культурна політика України щодо такого розмаїтого культурного спадку?

Слід наголосити на тому, що шлях культурного самоусвідомлення нашої молодої держава був досить нелегким, часом ми рухалися методом "спроб і помилок", беручи на озброєння різні, часом протилежні за ідеологічною спрямованістю, культурно-політичні засади. На цьому шляху слід вирізнити декілька етапів.

На першому етапі, межі якого доцільно визначити 1991–1994 роками, ми спиралися на доктрину національного відродження та розбудови національної держави. Безумовним пріоритетом на цьому етапі користувалося відродження саме української національно-культурної спадщини. Зокрема, розпочато актуалізацію в суспільній культурній практиці призабутих музичних і театральних творів, вилучених із суспільного обігу та замовчуваних в СРСР з політичних мотивів, повернення доброго імені видатним митцям, свого часу звинуваченим радянською пропагандою в буржуазному націоналізмі, антирадянській діяльності, "зраді Батьківщині" та підданим політичній анафемі (а серед них — і композитор Олександр Кошиць, і диригент Нестор Городовенко, і хореограф Василь Авраменко, і драматург Микола Куліш, і актор Володимир Блавацький, і багато інших митців, без яких розвиток українського національного мистецтва є в принципі немислимим). Чималі зусилля були спрямовані на підтримку побутування, а часом і на відродження цілих пластів української народної культури. Як приклад можна навести створення Всеукраїнської спілки кобзарів, відкриття шкіл кобзарського мистецтва у с. Стрітівка та м. Переяславі-Хмельницькому, розробку Національної програми з розвитку кобзарського мистецтва і розгортання за прямої державної підтримки серії фестивалів, творчих лабораторій та інших заходів на підтримку цього колись потужного, питомо українського як за формою, так і за змістом масиву національної культури. Важливим напрямком культурницької роботи в цей час було також введен-

ня в культурний обіг України мистецьких набутків української діаспори, особливо - пропаганді діяльності українських митців з країн Заходу, творчість яких у радянський час замовчувалася як буцім-то націоналістична. Проте цей — перший — етап становлення державної культурної політики тривав досить недовго. І це закономірно, оскільки зумовлений він був не так раціональними, як емоційними спонуками, ейфорією перших років державної незалежності, коли над усе панувало бажання якомога скоріше і за будь-яку ціну скинути з себе тягар недалекого минулого і показати всьому світові, які ми своєрідні, самобутні й волелюбні.

На другому етапі, початок якого настав ближче до середини 90-х років, на перший план вийшла ідея формування української політичної нації на засадах громадянського патріотизму. Анітрохи не припиняючи роботи по відродженню власне української етнокультурної спадщини, ми в цей час істотно посилили наголос на актуальності всіх площин культурної спадщини, витвореної в Україні, незалежності від її етнокультурної орієнтації та етнічного походження її творців. Змінилися пріоритети і в пропаганді здобутків українського зарубіжжя, де основну увагу було зосереджено вже не так на пропаганді здобутків української етнічної діаспори, як на пропаганді творчості наших великих земляків, незалежно від того, на терені якої саме національної культури вони себе реалізували. Головним наголосом у цій роботі був поставлений на ідентифікації, своєрідному "реасоціації" цих представників світового мистецтва з їхньою батьківщиною - Україною - як в очах наших співвітчизників, так і в очах світової громадськості. В цей час започатковано конкурси і фестивалі, названі іменами наших всесвітньо відомих земляків - піаніста Володимира Горовиця, балетмейстера Сержа Лифаря в Києві, композиторів Сергія Прокоф'єва в Донецьку та Ігоря Стравінського в Устилугу. А один з найбільших піаністів сучасності Володимир Крайнєв, який нині працює в Німеччині, започатковує на своїй батьківщині, в м. Харкові конкурс піаністів "Володимир Крайнєв представляє". Ми свідомо зберегли імена корифеїв російської культури, що їх надано трьом консерваторіям України — Київській, Одеській та Донецькій, оскільки і

П. Чайковський, і С. Прокоф'єв, і А. Нежданова — це наші українські співвітчизники, і ми, українці, маємо цілковите моральне право пишатися ними так само, як пишається ними Росія.

Нарешті, сьогодні народжується третій етап становлення державної політики щодо культурної спадщини. Адже, як засвідчує практика останнього десятиліття, коли цивілізований європейський світ докорінно повернув зі шляху "розмежування зусиль" на шлях "складання зусиль", найоптимальнішим для України як частини Європи, її сьогодення та майбутнього є сполучення ідей формування політичної нації та курс на європейську інтеграцію і розбудову на теренах України громадянського суспільства західного типу. Яким же чином ця загальна, універсальна ідеологічна формула має втілитися в царині державної культурної політики?

По-перше, це стане можливим, лише коли ми усвідомимо, що українська культура — надбання не лише самої України та її громадян. Українська культура — це передусім неодмінна складова світової культури, а український культурний простір, українське мистецьке життя — неодмінні складові культурного простору та мистецького життя всього людства. Отже, будь-які втрати у царині вітчизняної культури, будь-який недогляд, що спричинить ці втрати, неодмінно відгукнеться втратами для всієї світової культури. Не маючи змоги бути світовим фінансовим, технологічним чи сировинним донором, Україна впродовж багатьох століть утверджує себе як світовий культурно-естетичний донор, що переконливо підтверджує наведений нами раніше перелік митців світового масштабу, народжених в Україні. І ми й надалі прагнутимемо не лише самоусвідомлення себе в цій ролі, але й докладатимемо зусиль до того, аби цю роль усвідомила й світова спільнота, а отже — й доклала належних зусиль до того, щоб Україна ефективно функціонувала в цій ролі й надалі. Адже для того, щоб джерело не пересохло — тим більше, коли це джерело культури! - його потрібно постійно підтримувати, а коли воно опиняється у критичному стані — підтримувати всім миром! А Україна в такому стані перебуває вже понад десятиліття. Адже коли через неплатоспоможність населення різко

скоротилася, порівняно з радянською добою, відвідуваність концертів камерно-симфонічної музики та оперно-балетних вистав, а отже й поставлено під сумнів існування багатьох музичних колективів — це критичний стан! Коли через неплатоспроможність батьків з року в рік скорочується кількість музичних шкіл і театральних гуртків, що спричинило наростаюче безробіття та дискваліфікацію кадрів мистецької освіти — це критичний стан! Коли фактично згортає роботу єдине в Україні нотно-музичне видавництво "Музична Україна", яким ми так пишалися в радянський час, а фонограмні індустрії, через ту ж таки низьку купівельну спроможність населення і вкрай мізерні фінансові можливості вітчизняних музикантів та співаків щодо організації гідної їхньому таланту промоушну, змушені працювати виключно на закордонні замовлення або й взагалі випускати "піратську" продукцію (причім із творами не вітчизняних, а закордонних митців) — це критичний стан! І він не може не позначитися на мистецькому потенціалі країни, на її здатності плекати власну спадщину на рівні, гідному її раніших здобутків. Аби цей негативний процес не став неповоротним і Україна не була втрачена для світу як джерело краси й духовності, її культурна сфера потребує негайних інвестицій — і ці інвестиції неодмінно себе виправдають! Повертаючись до початку наших роздумів, принагідно зазначимо, що, якби держави, які в різний історичний період володіли теренами, України, не відчували її високий культурно-мистецький потенціал, вони б не відкрили тут жодного театру, жодної музичної школи, жодної мистецької студії. Але ж відбулося все — зовсім навпаки!

По-друге, втілення курсу на світову культурну інтеграцію стане можливим, коли ми усвідомимо, що саме в нашій мистецькій спадщині підлягає збереженню та в який спосіб нам слід діяти. Насамперед необхідно усвідомити, з чого складається наша спадщина і які її основні компоненти. З цього погляду варто чітко розрізняти такі основні форми існування мистецької культури, як *культурно-мистецькі надбання* і *культурно-мистецькі традиції*. До перших належить вся сукупність мистецьких творів минулого і творча спадщина конкретних митців, творчих колективів чи мистецьких шкіл, усвідомлених як цілісні яви-

ща культури. Що ж до *культурних традицій як системи основ культуромислення, що транслюються в часі,* тут ідеться не лише про минуле, але й про теперішнє та майбутнє суспільства, про його здатність забезпечити тяглість, органічність і спадкоємність свого культурного (а отже й загального) розвитку. Від здатності зберігати й розвивати традиції в підсумку залежить доля не лише самих традицій, але й культурних надбань. Безперечно, система традицій є складною і розгалуженою, оскільки власні традиції формуються в кожній площині культури (чи-то народної, чи-то академічної, чи-то в царині масово-популярної), все ж таки базовим рівнем культурних традицій були і залишаються традиції фольклорні. А отже, питання фольклорних традицій завжди перебуватиме на авансцені культурологічних проблем.

В культурі сучасної України (як, зрештою, і в будь-якій культурній системі) доцільно вирізнити три способи існування фольклорних традицій:

Автентичний спосіб, що базується на відтворенні традицій у їх питомому, первісному середовищі, коли витворення та відтворення народної пісні чи танцю невід'ємне від специфічного способу життя та колективного мислення певної спільноти і є органічною складовою її повсякденного існування (входить у систему ритуалів, магічних дій тощо);

Вторинний спосіб, коли відтворення фольклорних зразків відбувається незалежно від питомих етнічних ознак середовища й здійснюється як певний культурно-мистецький проект. Його репрезентанти — колективи й окремі виконавці (як професійні, так і аматорські), які ставлять перед собою суто мистецькі завдання.

Нарешті, о*посередкований спосіб існування фольклорних традицій* полягає у переосмисленні фольклорної спадщини та її певних, визначальних елементів (від жанрів і стильових систем до окремішних засобів виразності) в інших культурно-мистецьких площинах, а саме — в академічній та масово-популярній художній культурі.

Українська держава, ставлячи на меті розбудову на своїх теренах цивілізованого модерного суспільства, не може вважати

за доцільне штучне стимулювання аутентичного способу передачі фольклорних традицій ба навіть вдаватися до консервації тих спільнот, що зберігають традиційний (а якщо казати відверто — первісно-общинний) життєвий устрій. Адже це — ніщо інше, як стимулювання цивілізаційного регресу! Та й спільнот згаданого типу в сучасній Україні в чистому вигляді вже давно не існує навіть у найглибинніших селах. Найбільше, до чого тут може вдатися держава, це до фінансової та організаційної підтримки процесу фіксації та популяризації фольклорно-мистецьких зразків. Незважаючи на те, що незалежна Україна на цьому терені могла б зробити й більше, ніж зроблено, все ж слід зазначити, що, попри всі фінансові негаразди діяльність у цьому напрямку здійснюється: поряд із традиційними фольклористичними інституціями, що діють від радянської доби (серед них — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України, обласні центри народної творчості, кафедри та кабінети музичного фольклору всіх п'яти музичних вузів України) діють також дві, витворені вже у незалежній Україні, проблемні лабораторії музичної етнографії при Національній (у Києві) та Львівській музичних академіях.

Але щодо вторинної та опосередкованої форм побутування фольклорних традицій, то тут стимулювання потрібне і навіть конче потрібне, бо на цьому терені, без перебільшення, вирішується питання культурної своєрідності України. Адже кому ж іще, як не українським митцям, актуалізувати питомі звукові та пластичні образи й форми, що їх народила їхня Вітчизна! Так, в Україні збережено низку професійних фольклорно-етнографічних колективів, витворених за радянської доби — Український народний хор ім. Г. Верьовки, низка обласних народних хорів (Полтавський, Черкаський, Чернігівський, Волинський, Закарпатський та ін.), Ансамбль танцю України ім. П. Вірського, ансамбль "Древо" при Національній музичній академії. З середини 80-х років діє таке унікальне мистецько-етнологічне об'єднання, як Київський кобзарський цех, осердя якого склали представники інтелігенції з різних куточків України. Ці люди, серед яких є і професійні бандуристи, і вчені-фольклористи, і вчителі, і художники поставили на меті реставрувати давнє

мистецтво українських кобзарів у його найповнішому вигляді, відтворюючи при цьому не лише кобзарський репертуар, але й спосіб його побутування, спосіб поведінки, старовинні кобзарські ритуали й традиції спілкування (навіть такий важливий атрибут цієї давньої культури, як власноручне виготовлення інструмента, яким ти маєш намір користуватися).

Нарешті, стосовно опосередкованого побутування фольклорних традицій українського та інших корінних етносів України. Якщо в царині академічної музичної культури звернення до цих традицій є досить активним (тут слід віддати належне радянській добі з її тезою про те, що мистецтво має бути "національним за формою та соціалістичним за змістом", і часто-густо навіть присилування професійних митців до т.зв. "опори на народні традиції"), то в царині масово-популярної музики сучасної України справи куди як гірші. Так, часто-густо ми заспокоюємо себе думками про те, що за доби державної незалежності митці-піснярі набагато більше звертаються до української мови. Але ж у пісні — два крила: слово і музика! І мовою її культурна самобутність не вичерпується. Часом слухаєш виступи українських естрадних "зірок" по Українському радіо чи телебачення і аж біль проймає: мова - українська, а в музиці — українського анітрохи! Навіть ловиш себе на думці, що в опері російського композитора М.Мусоргського "Сорочинський ярмарок" (написаній, до речі, на російський текст!) українського колориту, питомо української аури на порядок більше, ніж у переважній більшості цілковито україномовних пісенних опусів, витворених в незалежній Україні! Певною мірою можна зрозуміти прагнення композиторів — авторів таких пісень — за будь-яку ціну подужати "світові стандарти якості", плекаючи ілюзії, що чим більше їхні твори будуть наслідувати стилістику російської музичної естради чи американської поп-пісні, тим більшої популярності вони набудуть. Але результати такої гонитви за популярністю допоки є більш як скромними — питомо музично-фольклорні традиції нехтуються, а "світова якість" так і лишається недосяжною.

Безперечно, в Україні були і є майстри поп- і рок-музики, джазу та акустичної гітарної пісні, які прагнуть відтворення етнофольклорних традицій не лише в мові, але й у музиці своїх

композицій. Під гаслом комплексного втілення цих традицій у модерній творчості відбувалося й українське національно-культурне відродження 80-х — початку 90-х років минулого століття, в ході якого закладалися жанрово-стилістичні моделі мистецтва майбутньої незалежної України. Та й сьогодні найбільшої популярності як в самій Україні, так і за її межами здобули саме ті поп-митці й мистецькі колективи, які спираються на принципи органічного поєднання етнокультурної своєрідності й "світових стандартів якості" — назвімо хоча б гурти "ВВ", "Океан Ельзи", кримсько-татарське Тріо Енвера Ізмайлова. Але поп-мистецтво такого напрямку в самій Україні й досі лишається на узбіччі шоу-бізнесу, маючи успадковану від радянської доби репутацію "етнографічної екзотики", й навіть незаперечні успіхи його кращих представників не в змозі переломити в позитивній бік ставлення до нього не лише приватних продюсерів, але й багатьох державних функціонерів від культури. Навіть фестиваль української молодіжної музики "Червона Рута", який від моменту свого заснування у 1989 р. мав не лише значний суспільно-політичний резонанс як епіцентр національно-культурного відродження, але й авансував досить обнадійливі мистецькі результати, з кожним своїм наступним проведенням опускався на дедалі нижчу мистецьку щаблинку, зрештою перетворившись із загальнонаціональної культурно-мистецької акції на знаряддя пропагандистського обслуговування політичних сил радикально-націоналістичного спрямування, і сьогодні повністю зійшов нанівець. Вивівши у 1995 р. з-під державної опіки "Червону Руту", відповідальні за розвиток української культури держструктури та підлеглі ним інституції нічого не зробили для виправлення існуючої ситуації навіть в рамках тих масово-культурних заходів, які продовжували перебувати під патронатом держави (скажімо, в рамках щорічного загальноукраїнського фестивалю "Пісенний вернісаж").

Безперечно, було б перебільшенням казати й про те, що справа пісенної творчості в Україні була пущена на цілковитий комерційний самоплив і певні художньо-стильові вимоги (принаймні, в рамках державних мистецьких інституцій та органів ЗМІ) ніколи не висувалися. Але ці вимоги майже поспіль обмеж-

увалися виключно мовою пісень — та й то в досить формальний спосіб. Незважаючи навіть на таку очевидну істину, багаторазово доведену світовою мистецькою практикою, що якою б мовою не витворювалася пісня, але її "національність" визначається саме музикою, питомим, як висловлюються вчені-фольклористи, етнофоні́чним колоритом. Крім того, музика, на відміну від вербальної мови, не потребує перекладу, а отже й "страхатися" бути незрозумілим або побоювання виглядати "цивілізаційно відсталим" через "надмірну" національну своєрідність пісенної музики є марними, безпідставними та свідчать про елементарну світоглядну обмеженість тих, хто поділяє подібні побоювання. Чомусь у своїй національній музичній естраді турки не соромляться бути турками, болгари — болгарами, а угорці — угорцями. А ми, українці, й досі вважаємо за вищу доблесть бути подібними на когось іншого, але тільки не на самих себе!

Втім, сказане не означає, що Українська держава справді байдужа до проблеми тяглості тих культурно-мистецьких, в т. ч. й етнофольклорних, традицій, що віковічно розвивалися на її теренах. Розуміння важливості плекання і розвитку питомо національної музики українців та інших народів, які віддавна населяють українські терени, вже настає. Варто зазначити хоча б те, що в останні роки Українська держава вже не обмежуємося суто локальними фольклорними фестивалями (та й серед них, до речі, є й такі — скажімо, "Покуть", "Боромля" чи "Берегиня", — що набули загальнонаціонального резонансу). В 1999 і 2001 роках за підтримки органів державної влади та особисто Президента України влаштовано наймасштабніші за всі роки державної незалежності загальноукраїнські культурно-мистецькі акції: йдеться передусім про два Всеукраїнські огляди народної творчості, що відбувалися на головному концертному майданчику країни — в Національному палаці "Україна" і включали в себе майже 60 багатогодинних концертних програм. В рамках цих акцій, влаштованих за регіональним принципом, був реалізований принцип панорамного, багатовидового та багатожанрового охоплення не лише власне народного, фольклорного мистецтва, але й інших площин музичної, хореографічної й сценічної творчості: поряд з носіями аутентичного фольклору

різних народів, які населяють Україну, звучала симфонічна й хорова музика, джаз і естрадна пісня, оперна арія й класичний романс, які органічно доповнювалися виступами хореографічних колективів різного жанру (від ансамблів народного танцю до студій класичного балету і пластичних шоу-груп), читців, театральних колективів та переможців дитячих музичних конкурсів. Отже, вся культура України була неначе на долоні, а найголовніше — всі її складові, всі її суб'єкти одержали змогу відчути себе складовою єдиного культурно-мистецького організму.

Які ж висновки слід зробити зі сказаного?

По-перше: культура стане запорукою сталого цивілізаційного розвитку лише тоді, коли різні країни, різни народи спрямують свої зусилля передусім на взаємодоповнення, взаємозбагачення як власних культур, так і збагачення, "спільної побудови" світової, загальнолюдської культури; коли вони усвідомлять себе невід'ємною частиною Людства як такого, а сама культура стане знаряддям цього усвідомлення.

По-друге, за умов економіко-політичної глобалізації, утвердження загальноцивілізаційних стандартів життя, уніфікації способів та форм інформаційного обміну та інших наріжних ознак постіндустріальної цивілізації, провідна роль у збереженні культурного різноманіття людства відіграватимуть саме невербальні форми культури, включаючи музичне й пластичне мистецтва, які мають неосяжний потенціал у поєднанні питомої етнокультурної своєрідності та зрозумілості носіям різних мов та культурних традицій.

По-третє: запорукою різноманіття культур є збереження та популяризація культурних надбань і свідоме плекання кожною державою, кожним народом тих культурно-мистецьких традицій, що склалися в його середовищі та на його історичних теренах. Більше того, культурна своєрідність народів, держав і регіонів Планети має бути турботою не лише їх безпосередніх носіїв, але й Світової спільноти в цілому.

Юрій Богуцький

Потенціал міжнародної культурної співпраці в умовах глобалізації: українсько-польські кореляції

Доба глобалізації та новітні інформаційні технології принесли нові можливості для розвитку і взаємодії національних культур, нові шляхи для їхньої самоорганізації, але водночас — породили нові проблеми, а в деяких випадках навіть загрози самому існуванню національних культур[128].

У сучасному культурному просторі піддаються випробуванням такі, здавалося б, давно усталені явища, як ідентичності й культури модерних європейських націй. Минули часи, коли національні культури принаймні великих, розвинених країн могли претендувати на монопольну роль хоча б у власному культурному просторі. Такий наслідок глобалізації й «віртуалізації» культурного життя зачепив майже всі регіони планети, але особливо помітний він у невеликих та етнокультурно неоднорідних країнах.

Однак глобалізаційне розмивання меж національних культур породжує не лише виклики чи загрози їхньому дотеперішньому модусу існування, а й створює нові можливості для розвитку, нові поля активної співпраці між такими «недомінантними» культурами, як, наприклад, українська та польська. Ця співпраця є особливо важливою і бажаною у тих випадках, коли дві національні культури здавна знають одна одну, мають багатовікові, хай і не завжди безхмарні зв'язки (що їх висвітлено, зокрема, у працях Григорія Грабовича[129], Єжи Гедройця[130], Адама Міхніка[131] та ін.), а тим паче — коли вони мають схожі проблеми.

Метою цього дослідження є з'ясування й унаочнення згаданих особливостей функціонування та взаємодії національних культур у сучасному європейському культурному просторі на прикладах міжкультурних контактів і взаємодій України та Польщі. Розміри статті не дозволяють всебічно висвітлити всю палітру українсько-польських культурних контактів і взаємовпливів. Тому необхідно окреслити ширше коло наукових праць та джерел, що можуть слугувати підґрунтям для формування шир-

шого уявлення про предмет цього дослідження. Окрім зазначених вище, варто нагадати праці українських, польських та західних науковців, які доволі добре розкрили окремі аспекти досліджуваної тематики — Богуміли Бердиховської[132], Олександри Гнатюк[133], Григорія Грабовича[134], Надії Гончаренко[135], Анджея Суліми-Камінського[136], Маріуша Коженьовського[137], Богдана Осадчука[138] та інших.

Чимало інформації про сучасну культурну співпрацю України й Польщі, а також про презентацію спільного культурного надбання містять електронні ЗМІ обох країн.

Методологічною базою цього дослідження стали праці сучасних культурологів, що вивчали фундаментальні аспекти розвитку культур, як національних, так і традиційних, у сучасному світі, зокрема, в умовах глобалізації — Арджуна Аппадураї[139], Кліфорда Гірца[140], Девіда Гелда й Алана МакҐрю[141], Войцеха Вжоска[142], Еви Доманської[143], Барбари Шацької[144] та інших.

Тут ми спираємося на представників сучасного культурологічного мислення, які відмовилися від догматизації будь-яких форм і методів пізнання, раз і назавжди заданих моделей культури, зокрема національної, та усвідомлюють, що поява нової наукової проблеми часто вимагає розроблення нового концептуального підходу до її вивчення.

Доречно звернути увагу також на той факт, що в українських перекладах упродовж останніх років з'явилася низка важливих теоретичних праць польських науковців. Окрім уже згаданих книжок В. Вжоска, Е. Доманської та Б. Шацької, О. Гнатюк та А. Міхніка, це праці Єжи Топольського[145], а також спільні праці польських і українських науковців, присвячені діяльності Єжи Ґедройця та паризької «Культури»[146], українських шістдесятників[147]. Можна також констатувати значне пожвавлення в часи незалежності інтересу до України, її культурного та інтелектуального життя з боку сучасних польських науковців[148].

Отже, головним вектором нашого дослідження стали сучасні тенденції культурної взаємодії України та Польщі, зокрема — практики, пов'язані з репрезентацією сучасних здобутків та спадщини української і польської культур світові, формування іміджу націй та їхніх культур через такі репрезентації. Пред-

мет дослідження конкретизується у виявленні певних історичних та сучасних тенденцій міжкультурної комунікації України і Польщі. Ці гуманітарні комунікації є багаторівневими та відносно самостійними явищами у царині самоорганізованої колективної діяльності культурних спільнот. Їхніми складовими елементами виступають, зокрема, сукупність інформаційних каналів та потоків, інституйованих та неформальних, котрі забезпечують плідну взаємодію сусідніх національно-культурних та регіональних «екосистем», слугують базою для сучасного суспільного буття.

У сучасних умовах глибинної й суперечливої соціокультурної трансформації, спричиненої глобалізацією, а у випадку Центральної і Східної Європи — ще й посткомуністичними змінами, найсуттєвішим виявляється дослідження готовності національних культур реагувати на виклики часу, що може розглядатися як свідчення їхньої зрілості й стабільності, як ознака усвідомлення власної національно-культурної ідентичності та спроможності до рівноправного міжкультурного діалогу у світовому культурному просторі.

В Україні здавна існували значний інтерес і повага до польської культури, що обумовлене давніми зв'язками наших народів і культур[149]. Адже тривале, кількасотлітнє перебування значної частини українських земель у складі польсько-литовської Речі Посполитої залишило значну, різноманітну, часом суперечливу історико-культурну спадщину.

На цей період у нашій спільній історії можна дивитися порізному. Можна бачити в ньому передусім соціальне гноблення й криваві повстання, міжрелігійну ворожнечу та виграні й програні битви. І на підкріплення такого погляду нескладно навести чимало фактів.

Проте є й інші безперечні факти, інший історичний досвід — досвід мирного сусідського співжиття, плідної співпраці і взаємних благотворних впливів, у тому числі й у культурі, мистецтві, науці й освіті, громадському житті. Скажімо, важко уявити польську літературу XVI століття без русина Станіслава Оріховського, а польську поезію XIX століття — без так званої «української школи», без уродженця Кременця на Поділлі, одно-

го з «національних пророків» Польщі — Юліуша Словацького. Водночас український культурний і суспільний рух XIX століття неможливо уявити без етнічних поляків Володимира Антоновича і Тадея Рильського.

Натомість українську культуру й політику першої половини XX століття неможливо уявити без молодшого Рильського — Максима Тадейовича, без архітектора Владислава Городецького[150], історика й політика В'ячеслава Липинського[151], композитора Бориса Лятошинського... Водночас провідними постатями в польській культурі першої половини XX століття стали уродженці України — Кароль Шимановський і Ярослав Івашкевич.

А вже по такій трагічній для обох наших народів Другій світовій війні величезну роль у створенні фундаменту майбутнього партнерства наших народів і держав, тоді ще не незалежних, відіграв видатний польський мислитель, політик, діяч культури Єжи Ґедройць. Зокрема, його співпраця з Юрієм Лавріненком та Юрієм Шевельовим увінчалася появою у 1959 році у серії Biblioteka "Kultury" хрестоматійної антології «Розстріляне Відродження»[152], що згодом стала основоположною для нашого сучасного розуміння канону української літератури першої половини XX століття.

В Україні інтерес до польської культури не зник і сьогодні на рівні «високої» культури — художньої літератури, серйозної та джазової музики, «авторського» кіно[153]. Але у важливій царині популярної культури польська присутність у сучасній Україні помітно зменшилася, порівняно з часами «соцтабору» — головно через поступове витіснення глобалізованою англомовною продукцією будь-якої іншої (за винятком російської поп-продукції, що її експансія в Україні активно підживлювалася політично вмотивованими фінансовими потоками)[154]. Отже, потрібна істотна активізація співпраці наших країн у сфері сучасних культурних індустрій.

З іншого боку, Польща належить до тих небагатьох країн Європи, де можна говорити хоча б про якусь українську культурну присутність: тут регулярно перекладаються й видаються книжки наших письменників[155]; тут, принаймні зрідка, виступають наші популярні виконавці; зберігаються традиційні контак-

ти польських та українських науковців у різних галузях науки.

Багато фахівців вважають, що в умовах глобалізованого й комерціалізованого культурного простору ключовим чинником для розвитку національних культурних індустрій (відтак — і національних культур у цілому) є розмір базового ринку для їхнього продукту — тобто розміри аудиторії, близької за мовою, культурними настановами, за легкістю сприйняття творів, породжених даною культурою. Саме така культурна близькість зберігається між польською та українською культурами.

Отже, є чималий, але поверхово використовуваний потенціал польсько-української культурної співпраці як у «високій» культурі й мистецтві, так і на глобалізованих ринках популярного культурного продукту.

Не можна сказати, щоб цей потенціал співпраці сьогодні зовсім не використовувався. Зокрема, співпраця двох держав у галузі культури принесла плоди у вигляді появи у 2004 році музею Юліуша Словацького та бібліотеки його імені у місті Кременці[156], спорудження пам'ятника Тарасу Шевченку у Варшаві, пам'ятників Юліушу Словацькому, вченому-хіміку Войцеху Свєнтославському, архітектору Владиславу Городецькому та меморіальної дошки Янушу Корчаку в Києві, пам'ятника Адаму Міцкевичу в Одесі, внесення до Списку Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО українсько-польського транскордонного об'єкта «Дерев'яні церкви Карпатського регіону» (куди, зокрема, увійшло по шість унікальних дерев'яних церков, розташованих на територіях кожної з наших країн)[157], відновлення «Цвинтаря орлят» у Львові, появи Меморіалу жертвам сталінських репресій у Биківні під Києвом та багато іншого.

У 2004 році в Україні з успіхом відбулися численні культурно-мистецькі імпрези Року Польщі, а наступного — 2005 року — в Польщі успішно пройшла програма Року України. Чималу користь українському та польському кіномистецтву принесла співпраця видатних сучасних кінорежисерів Кшиштофа Занусі та Єжи Гофмана з українськими акторами й режисерами, зокрема молодими, котрі у 2002–2005 роках отримали можливість стажування в мистецьких навчальних закладах Польщі. За фінансової підтримки Міністерства культури України, поруч із

іншими ЗМІ національних меншин, виходить газета «Dziennik Kijowski»[158].

У Дрогобичі на Львівщині, де прожив усе недовге життя й загинув від нацистської кулі всесвітньовідомий письменник і художник Бруно Шульц, регулярно відбувається міжнародний літературно-мистецький фестиваль його імені. Зокрема, 1–7 червня 2018 року в рамках цьогорічного фестивалю відбулися: мистецька виставка «Бруно Шульц серед митців свого часу» (живописні й графічні твори 35 художників, серед них — твори С.Виспянського та К.Дуніковського), поетичні читання, перекладацький семінар, наукова конференція, театральна моновистава бразильського актора Жерома Фонтани за оповіданням Бруно Шульца «Санаторій під клепсидрою». Учасниками фестивалю стали літератори, науковці, перекладачі, художники, актори з Польщі, України, Німеччини, Ісландії, Грузії, Японії[159].

Після здобуття Україною незалежності у Польщі значно пожвавився інтерес до сучасної української літератури, почастішали переклади творів наших авторів. Ознакою їхнього успіху серед польських читачів та критиків можна вважати те, що лауреатами престижної міжнародною літературної премії «Анґелус» (за кращий твір письменників Центрально-Східної Європи, що вийшов у польському перекладі) тричі ставали українські автори: Юрій Андрухович за роман «Дванадцять обручів» (2006), Оксана Забужко за роман «Музей покинутих секретів» (2013), Сергій Жадан за книжку «Месопотамія» (2015)[160].

Як свідчать аналітичні документи Мінкультури України, міжкультурний обмін України з іншими країнами достатньо активний. Так, важливим напрямком роботи Міністерства культури України є розроблення, укладання та виконання двосторонніх договорів у сфері культурних зв'язків. Такі міжнародні договори, на думку урядовців, сприяють розвитку та зміцненню дружніх відносин, поглибленню співпраці між культурно-мистецькими інституціями та творчими середовищами різних країн, допомагають активізувати культурний діалог, створюють підґрунтя для обміну творчим досвідом, а також сприяють створенню позитивного міжнародного іміджу України. На сьогодні створена масштабна договірна база міжнародного культурно-мистецького

співробітництва з 51 країною світу (понад 80 чинних двосторонніх угод, з яких більшість мають міждержавний та міжурядовий характер)[161].

Міністерство культури не є єдиним державним гравцем у сфері українсько-польською культурної співпраці. Кілька указів Президентів України були присвячені збереженню й розвитку історико-культурної спадщини, що до її формування спричинилися обидва наші народи, вшануванню видатних діячів польського походження, відзначенню видатних подій, які можна віднести до нашої спільної історії (Указ Президента України № 603 від 2.07.1997 «Про збереження історичної забудови центральної частини м. Львова»; Указ Президента України № 555/2006 «Про вшанування пам'яті Вячеслава Липинського»; Указ Президента України № 207/2008 «Про відзначення 350-річчя перемоги війська під проводом гетьмана України Івана Виговського у Конотопській битві», що містив також завдання щодо відзначення ювілею Гадяцької угоди; Указ Президента України № 1075 від 6.12.2010 «Про відзначення 390-ї річниці перемоги у Хотинській битві» та інші).

Але всього цього ще, мабуть, замало в сьогоднішньому непростому світі. Обом нашим країнам, урядам, але в першу чергу — самим діячам культури слід докласти зусиль, аби спільно забезпечити поліпшення умов розвитку власних національних культур, усього культурного простору Центральної та Східної Європи. Це стане реальністю, якщо ми дбатимемо не лише про збереження традиційних контактів між митцями, письменниками, науковцями наших країн, а й про системну розбудову співпраці наших культурних індустрій, про взаємну промоцію польського та українського культурного продукту на обох національних ринках, про їхню помітнішу присутність у глобальному віртуальному культурному просторі.

Відтак, осмислюючи досвід міжкультурної співпраці й культурно-мистецьких взаємовпливів української та польської культур у минулі десятиліття, можемо констатувати існування, як і в давніші часи, активного творчого процесу взаємних впливів та, з іншого боку, рецепції і творчого засвоєння явищ інших культур, сусідніх і далеких, під час яких вже сформовані, здавалося

б, національні культури вбирають не все підряд, а лише те, що відповідає їхнім потребам, ціннісним та естетичним традиціям і настановам, їхнім інтенціям.

Відрефлексовані у працях сучасних українських та польських науковців тенденції сьогодення засвідчують невтрачену зрілими національними культурами здатність оцінювати здобутки інших народів і культур та вбирати з них те корисне, що іманентно присутнє в їхніх надбаннях, для творення власного культурно-семантичного поля.

Ділячись своїми багатющими скарбами, українська й польська культури взаємно збагачують одна одну, зберігаючи в цьому діалозі власні самобутні обличчя.

Примітки:

128 Held D., McGrew A. Globalization/Anti-Globalization: Beyond the Great Divide. Cambridge: Polity Press, 2007.

129 Грабович Григорій. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи — у кн.: До історії української літератури. Київ, «Критика», 2003. С. 129–156.

130 Єжи Ґедройць та українська еміґрація. Листування 1950 — 1982 років. / Упор., переднє слово і коментарі Боґуміли Бердиховської. / Пер. з пол. та англ. — Київ, «Критика», 2008.

131 Міхнік Адам. У пошуках свободи. Есеї про історію та політику. / Пер. з пол. Андрія Павлишина. — Київ, «Дух і Літера», 2009.

132 Бердиховська Б., Гнатюк О. Бунт покоління. Розмови з українськими інтелектуалами / Пер. з пол. Роксани Харчук. Київ, «Дух і Літера», 2004; Бердиховська Б. Україна: люди і книжки / Пер. з пол. Тетяни Довжок. Київ, «К.І.С.», 2009; Бердиховська Б. Україна в житті Єжи Ґедройця та на шпальтах паризької «Культури». // Простір свободи. Україна на шпальтах паризької «Культури». Київ, «Критика», 2005.

133 Гнатюк О. Польсько-український діалог: часопис Kultura та його спадщина (до сторіччя Єжи Ґедройця). Київ, «Смолоскип», 2007; Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Пер. з пол. Київ, «Критика», 2005.

134 Грабович Григорій. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи — у кн.: До історії української літератури. Київ, «Критика», 2003. С. 129–156.

135 Гончаренко Н. Польська гуманітаристика в українських перекладах як чинник діалогу культур. — у кн.: Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність. / Зб. матеріалів міжн. наук. конференції. Київ. 2012. С. 32–39.
136 Камінський Анджей Сулима. Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів. 1505–1795. Громадяни, їхня держава, суспільство, культура. / Пер. з пол. Ярослави Стріхи. Київ, «Наш час», 2011.
137 Коженьовський М. За Золотими ворітьми. Суспільно-культурна діяльність поляків у Києві в 1905-1920 роках. Київ, «Дух і Літера», 2015.
138 Осадчук Богдан. Україна — Польща — світ. Київ, «Смолоскип», 2001.
139 Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy / M. Featherstone (ed.) Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity. London: Sage, 1990. pp. 298-315.
140 Гірц Кліфорд. Інтерпретація культур. Вибрані есе. / Пер. з англ. Наталі Комарової — Київ, «Дух і Літера», 2001.
141 Held D., McGrew A. Globalization/Anti-Globalization: Beyond the Great Divide. Cambridge: Polity Press, 2007
142 Вжосек В. Історія — Культура — Метафора. Постання некласичної історіографії. Про історичне мислення. / Пер. з пол. Василя Сагана, Сергія Серякова, Володимира Склокіна. Київ, «Ніка-Центр», 2012.
143 Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. / Пер. з пол. В.Склокіна. Київ, «Ніка-Центр», 2012.
144 Шацька Барбара. Минуле — пам'ять — міт. / Пер. з пол. Олеся Герасима. Чернівці. «Книги — XXI», 2011.
145 Топольський Єжи. Як ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної нарації. / Пер. з пол. Надії Гончаренко. Київ, К.І.С., 2012.
146 Єжи Ґедройць та українська еміґрація. Листування 1950 — 1982 років. / Упор., переднє слово і коментарі Боґуміли Бердиховської. / Пер. з пол. та англ. Київ, «Критика», 2008; Простір свободи. Україна на шпальтах паризької «Культури». Київ, «Критика», 2005.
147 Бердиховська Б., Гнатюк О. Бунт покоління. Розмови з українськими інтелектуалами / Пер. з пол. Роксани Харчук. Київ, «Дух і Літера», 2004.
148 Nie jesteśmy ukrainofilami. Polska myśl polityczna wobec Ukraińców i Ukrainy. Antologia tekstów. Kolegium Europy Wschodnej. Wrocław,

2002; Rybo-wino-kur. Antologia literatury ukraińskiej ostatnich 20 lat. Poezia. Proza. Esej. / Wybór, opracowanie i przedmowa Ola Hnatiuk. Warszawa, Świat Literacki i Tyrsa, 1994; Stryjek T. Jakiej przeszłości potrzebuje przyszłość? Interpretacje dziejów narodowych w historiografii i debacie publicznej na Ukraine 1991 — 2004. Warszawa, RYTM, 2008; Stryjek T. Ukraina przed końcem Historii. Szkice o polityce państwa wobec pamięci. Warszawa, Scholar, 2014.

149 Хрестоматія з історії України Литовсько-Польської доби. / Упор. Т. Гошко. Львів, Видавництво УКУ, 2011; Україна — Польща: історична спадщина і суспільна свідомість. / Матеріали міжн. наук. конф. Кам'янець-Подільський, 29-31 травня 1991 р. Київ, «Либідь», 1993.

150 Малаков Д.В. Городецький. Виклик будівничого. Київ, «Грані-Т», 2008.

151 В'ячеслав Липинський та його доба: в 2 кн./ Упор.: Т.Осташко, Ю.Терещенко; за ред. Ю.Терещенка. Київ, «Темпора», 2010. Кн. 1. — 560 с., Кн. 2. — 624 с.

152 Розстріляне Відродження. Антологія 1917-1933. Поезія — Проза — Драма — Есей. / Упор. Лавріненко Ю. Instytut Literacki. Biblioteka "Kultury". Tom XXXVII. Paris, 1959.

153 Зубавіна І. Польські «гастролі» українського кіно. Мистецькі обрії. 2000: альманах наук.-теорет. праць та публіц. / Ін-т пробл. сучасного мистецтва НАМУ. Київ, 2002. Вип. 3. С. 410–412.

154 Гриценко О., Солодовник В. Пророки, пірати, політики і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні. Київ: УЦКД, 2003.

155 Братчук О. Переклади з української мови польською мовою з 1991 до 2012: Дослідження в рамках проекту Book Platform. URL: http://www.bookplatform.org/uk/home.html

156 Сеніна Т. З історії створення літературно-меморіального музею Юліуша Словацького у м. Кременці. Веб-сторінка Обласного літературно-меморіального музею Ю.Словацького: http://mjsk.te.ua/ru/dyeyatelnost/50

157 Реалізація державної політики у галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2011 р. Київ: Мінкультури України, 2012.

158 Dziennik Kijowski. Pismo spoleczne, ekonomiczne i literackie. Strona internetowa: https://www.dk.com.ua/

159 Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu. Instytut Książki. Strona internetowa: http://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,za-nami-pierwsza-czesc-miedzynarodowego-festiwalu-brunona-schulza-w-drohobyczu,1072.html

160 Literacka Nagroda Europy Środkowej ANGELUS. Strona internetowa: http://angelus.com.pl/

161 Реалізація державної політики у галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2011 р. Київ: Мінкультури України, 2012

Частина 3

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА НОВІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

Олександр Гриценко, Надія Гончаренко

Аналітичний огляд досвіду використання конкурсних грантів для підтримки культури у деяких країнах Європи

Термін ***грант*** (***grant***), а також практика застосування грантів як форми підтримки некомерційної діяльності мають англо-американське походження. Іменник *grant* походить від дієслова *to grant* (обіцяти, дарувати, гарантувати) і має кілька значень, з яких два стосуються згаданої практики підтримки: **«надання коштів на конкретну мету»**, а також **«передача майна згідно з дарчою»**[162]. В обох випадках мається на увазі беззворотна передача коштів або майна, що не передбачає одержання прибутку.

Практика надання грантів (а не кредитів), що не передбачає одержання відсотків чи зиску, але передбачає цільове використання, поширена у Великобританії та США вже здавна, й охоплює такі сфери діяльності, як освіта, охорона здоров'я, релігія, культура і мистецтво тощо.

Сьогодні розуміння грантів як механізму фінансової підтримки внаслідок великого досвіду його використання дещо звузилося й уточнилося: по-перше, гранти надаються переважно на конкурсній основі; по-друге, їх надають не просто «на конкретну мету», а на здійснення більш-менш детально окресленого проекту (неодмінним складником проекту є його бюджет).

Під ***проектом*** сьогодні у сфері культури зазвичай розуміють такий різновид культурної діяльності, що включає: по-перше, визначену мету (кінцевий результат); по-друге, визначений термін виконання; по-третє, визначений кошторис (бюджет) проекту та сформовану групу виконавців (організацію-виконавця).

Терміни грант та культурно-мистецький проект уже знайшли відображення в українському законодавстві. Зокрема, у статті 1 Закону України «Про культуру» даються такі визначення:

«...3) **грант** — фінансові ресурси, що надаються на безповоротній основі суб`єкту, який провадить діяльність у сфері культури, для реалізації культурно-мистецького проекту;

...11) культурно-мистецький проект — форма культурної діяльності з визначеною метою і строком реалізації (досягнення мети), а також — цільовим фінансуванням згідно з кошторисом (бюджетом)».

Як ми побачимо далі, аналізуючи зарубіжний досвід грантової підтримки культури, таке визначення гранту є доволі жорстким і може створити певні перешкоди для застосування в Україні деяких апробованих у світі форм грантової підтримки (наприклад, надання грантів ***in kind***, тобто не коштами, а товарами чи послугами, або надання т. зв. тревел-грантів на творчі чи навчальні поїздки, або кількалітніх грантів на розвиток потенціалу культурно-мистецької інституції, як це робить Рада мистецтв Англії за програмою «Національне портфоліо»). У нас така підтримка не вважатиметься грантами (що, втім, не робить її незаконною).

Фінансування культурно-мистецької діяльності за допомогою конкурсних грантів є лише однією з широковживаних у світі форм підтримки культури і мистецтва. Отже, говорити про характерні особливості цієї форми підтримки, про її переваги та недоліки, має сенс лише порівняно з іншими поширеними формами фінансові підтримки, а саме:

– **постійне фінансове утримання** культурних інституцій (коли певна інституція з року в рік одержує з бюджету кошти, необхідні для здійснення нею своїх функцій);

– призначення **цільових коштів** на реалізацію поставленого завдання (наприклад, реставрацію видатної пам'ятки) або на створення мистецького продукту (наприклад, держзамовлення на кінофільм чи симфонічний музичний твір, замовлення на проект пам'ятника тощо); при цьому ставить завдання чи замовляє твір той, хто дає на нього кошти — наприклад, Міністерство культури чи місцевий орган влади.

Як в Україні, так і в багатьох інших країнах використовуються всі три форми фінансування у сфері культури, однак в Україні, на відміну від більшості країн Європи, грантова підтримка застосовується найменше, а замовлення на твори сьогодні застосовуються хіба що в кінематографії та при сплорудженні пам'ятників,

зате цілковито домінує фінансове утримання державних та комунальних закладів культури.

Це можна вважати істотним недоліком державної культурної політики України, оскільки підтримка культурно-мистецької діяльності через конкурсні гранти має кілька очевидних переваг.

По-перше, вона **зорієнтована на конкретний результат**, а не на інерційне утримання закладу, незалежно від того, наскільки результативною і творчо вартісною є його діяльність.

По-друге, вона забезпечує **змагальність**: унаслідок конкурсного відбору підтримку одержують, принаймні в ідеалі, кращі з поданих на конкурс проектів.

По-третє, грантові конкурси, як правило, є **відкритими** (і в плані можливої участі митців та культурних організацій різних напрямків та організаційно-господарчих форм, і в плані прозорості умов конкурсів, критеріїв відбору та процедур прийняття рішень).

Однак багаторічна практика застосування механізмів конкурсної грантової підтримки виявила також деякі поширені **недоліки** цих механізмів.

По-перше, пріоритети у спрямованості проектів та критерії відбору визначає грантодавець (держава, установа, благодійна фундація, з чиїх коштів формуються гранти), а не культурно-мистецьке середовище, тому інколи грантові конкурси за своїми цілями та результатами мають кон'юнктурний характер (тобто їх диктує чи то політична кон'юнктура, чи то статусно-престижні інтереси фундатора-благодійника).

По-друге, зорієнтованість на конкретний результат, що має бути досягнутий за нетривалий термін, робить неконкурентоспроможними проекти чи ініціативи, спрямовані на тривалу діяльність з розвитку творчого потенціалу мистецького колективу чи культурної інституції.

По-третє, оскільки грантом підтримується заявка на здійснення проекту, а не вже здійснений творчий задум, то нерідко перевагу має той, хто добре вміє готувати заявку, а не талановий митець, який вміє творити, а не писати заявки і скаладати кошторис.

Наскільки значними виявляються ці недоліки на практиці, чи вдається їх подолати і якою мірою? Чи в усіх галузях культури і мистецтва застосування грантових конкурсних механізмів є однаково ефективним, і які воно має особливості залежно від галузі застосування? Що із сучасного різноманіття грантових програм та конкурсів, які існують у різних країнах Європи, є застосовним і перспективним в умовах України?

Ми спробуємо дати відповіді на всі ці питання в ході подальшого огляду досвіду культурної політики (в першу чергу — застосування грантової підтримки культури) в деяких країнах Європи.

Загальні риси публічної фінансової підтримки культури у країнах Європи

У більшості європейських країн бюджетне фінансування залишається однією з головних форм підтримки культури і мистецтва. Однак витрати на ці потреби у загальних витратах бюджетів країн складають порівняно невелику частку — від 0,2% до 2,5%.

У кожній країні модель публічної підтримки культури складалася внаслідок процесу вибору (часто тривалого) методів, форм і механізмів фінансової підтримки. Значний вплив на цей процес мали традиційні національні культурні настанови, рівень розвитку благодійництва, спонсорства.

Модель публічного фінансування культури визначається рівнем (де-) централізованості системи влади та характером міжбюджетних відносин. Наприклад, в унітарних державах (як-от Франція чи Швеція) провідну роль відіграє Мінкультури і державний бюджет, натомість у федеративній Німеччині немає федерального міністерства культури, а з федерального бюджету більше підтримується просування німецької культури у світі (через Гете-Інститут), аніж його розвиток у самій країні.

Пряме фінансування організацій культури з бюджету практикується у більшості країн Європи. Здійснюється воно як у формі повного чи часткового утримання (покриття поточних витрат) закладів культури, так і у формі цільових трансфертів, а також у формі конкурсних грантів.

Цільові трансферти зазвичай використовуються при реалізації національних програм розвитку культури. Так, у Франції у 1980-х роках у рамках програми перебудови та модернізації галузей культури, Міністерством культури була створена спеціальна «бюджетна лінія» для фінансування виробництва короткометражних фільмів, танцювального мистецтва, образотворчого мистецтва, дизайну, фотографії.

Найпоширенішою формою державної фінансової підтримки культурної діяльності є гранти, що надаються як організаціям, так і окремим митцям чи працівникам культури. Умови їх призначення та надання значно різняться. У багатьох країнах державні чи уповноважені державою органи надають гранти на умовах доповнювального фінансування проектів. Доповнювальні гранти не лише сприяють поліпшенню фінансового становища закладів культури, але й допомагають їм адаптуватися до ринкового середовища, залучаючи недержавні фінансові джерела і розвиваючи комерційну діяльність.

Грантова підтримка культури і мистецтва у Великобританії

Специфічно британський підхід до державної підтримки культури отримав назву *arm's length principle* (принцип витягнутої руки). Він полягає в тому, що держава виділяє кошти на фінансування культури, але не розподіляє їх безпосередньо, а передає автономним, неурядовим публічним установам, які, своєю чергою, витрачають надані кошти для підтримки певних культурних проектів або інституцій.

Переваги принципу «витягнутої руки» — в тому, що він передбачає механізм розмежування відповідальності, аби уникнути зайвої концентрації влади та зіткнення інтересів.

Формування такої моделі культурної політики почалося 1945 року зі створення **Ради мистецтв Великобританії**. 1994 року її було «децентралізовано»: утворено окремі Ради мистецтв для Англії, Шотландії та Уельсу, а також десять регіональних управлінь мистецтв (Regional Arts Boards), які є не адміністративними

підрозділами, а напів-громадськими установами. Прикметно, що Рада мистецтв Великобританії була створена набагато раніше від **Департаменту національної спадщини** (1992), першого в історії Великобританії урядового відомства, що безпосередньо займалося державною культурною політикою.

Однак створення цього «міністерства культури у всьому, крім назви» не призвело до зміни традиційного механізму державного фінансування культури (через Ради мистецтв та інші неурядові публічні органи).

1997 року ДНС було перетворено на **Департамент культури, медіа і спорту** (ДКМС). Департамент фінансує безпосередньо лише низку національних закладів — Британську бібліотеку та кільканадцять національних музеїв, а решта й далі підтримуються через неурядові агентства, головним чином грантами.

Основною формою підтримки культурної та мистецької діяльності у Британії є гранти, що можуть надаватися як культурним організаціям, так і окремим діячам. Механізм їх надання, джерела фінансування, цільове призначення є доволі різноманітними. Далі будуть розглянуті основні різновиди грантових механізмів підтримки культури, що використовуються у Великобританії.

Нестандартність британського підходу до формування фінансових джерел для підтримки культурної сфери проявилася у заснуванні 1994 року **Національної лотереї**, створеної Департаментом національної спадщини, але адміністрованої приватною компанією, обраною за конкурсом. Майже третина доходів від цієї лотереї йде на фінансову підтримку культури, спорту та спадщини.

Британську Національну лотерею вважають найприбутковішою в Європі. Зокрема, з березня 2013 по березень 2014 було продано білетів на суму 6,7 млрд. фунтів. З них 1,75 млрд. — витрачено на фінансування проектів Національної лотереї у сферах культури, спорту та спадщини, а 3,5 млрд. склали виграші. Гроші від продажу квитків Національної лотереї розподіляються відповідно до формули, запровадженої ДКМС. Вона не є постійною, зокрема, для 2014 року ця формула була такою:

– охорона здоров'я, освіта, благодійництво — 40%;

– спорт — 20%;
– мистецтво — 20%;
– охорона історичної та культурної спадщини — 20%.

За рахунок коштів Національної лотереї частково формуються бюджети таких інституцій:

– Рада мистецтв Англії (Arts Council England);
– Рада мистецтв Північної Ірландії (The Arts Council of Northern Ireland);
– Рада мистецтв Уельсу (Arts Council of Wales);
– Британський кіноінститут (The British Film Institute);
– агентство «Творча Шотландія» (Creative Scotland);
– Лотерейний фонд спадщини (The Heritage Lottery Fund) та ін. [2].

Ці автономні агенства розподіляють гроші шляхом надання грантів. Вони є незалежними від уряду, але, приймаючи рішення про фінансування певних проектів, мають керуватися декларованими ДКМС настановами та пріоритетами.

Рада мистецтв Англії (РМА) отримує фінансування з державного бюджету через ДКМС, а також — від Національної лотереї, й розподіляє кошти на підтримку різноманітних проектів у галузях мистецтва, музеїв, бібліотек тощо — від театру до комп'ютерного програмного дизайну, від пропаганди читання — до танцю, від музики –до художньої літератури.

РМА визначає свою місію таким чином: «Рада мистецтв Англії працює задля створення умов, за яких мистецтво і культура можуть процвітати та охоплювати якомога ширші кола громадськості. Ми робимо це шляхом підтримки, партнерства, розвитку та інвестицій».

Керівний орган РМА — Наглядова Рада. До її складу входять 16 осіб: голова Ради та генеральний секретар, яких призначає ДКМС, 9 осіб, що опікуються інтересами окремих регіонів, а також — голови дорадчих органів для окремих видів мистецтв. Дорадчі органи (експертні ради) створюються на громадських засадах з відомих діячів відповідного виду мистецтва; їх завдання — розподіляти кошти та готувати рішення стосовно цього виду мистецтва, котрі потім затверджуються Наглядовою Радою.

РМА має головний офіс та чотири регіональні, кожний з яких поділяється на кілька підрозділів відповідно до розмірів регіону, ступеня його соціально-культурного різноманіття. До складу головного офісу входять чотири відділи (відділ підтримки та зв'язків, відділ мистецтв, відділ планування та інвестування, відділ ресурсів).

РМА надає регулярну пряму фінансову підтримку (субсидії) таким славетним культурним закладам, як Королівський Шекспірівський театр, Національний театр, Королівська опера, Англійська національна опера та кільком іншим, а також підтримує значущі мистецькі проекти у таких видах мистецтв, як театр, музика, танець, образотворче мистецтво, кіно, телебачення, література.

РМА є найбільшим джерелом підтримки мистецтва в Англії. Зокрема, впродовж 2011-2015 рр. культурно-мистецька сфера отримала через Раду мистецтв 1,4 млрд. фунтів з державного бюджету та 0,85 млрд. фунтів з доходів Національної лотереї. Стосовно наступного трирічного періоду (2015-2018 рр.) за окремими видами фінансування кошти будуть розподілені у такий спосіб:

– ***Грантова програма «Національне портфоліо»*** — наймасштабніший механізм фінансування мистецьких організацій та музеїв Англії. Загальна сума коштів на період 2015-2018 рр. має скласти 1 млрд. фунтів, які отримають близько 670 культурно-мистецьких організацій різних напрямків і галузей мистецтва. Оскільки обсяг надходжень від Національної лотереї кожного року є різним, то й річний обсяг фінансування цієї програми теж зазнає змін. Зокрема, на 2015/16 він був скорочений на 5% порівняно з попереднім бюджетним роком. Частина організацій отримує гранти за рахунок держбюджету, частина — за рахунок надходжень від Національної лотереї. Найменший грант, який надається за цією програмою, складає 120 тис. фунтів на трирічний термін. На грант «Національного портфоліо» може претендувати культурно-мистецька організація чи консорціум, зареєстрована у Великобританії, котра вже має певну репутацію (зокрема, вже отримувала підтримку від РМА). Організаціям, які раніше не отримували грантів від РМА, слід спочатку подавати заявки до іншої грантової програми з тих, які фінансує РМА. Гранти «На-

ціонального портфоліо» надаються тим організаціям, чиї проекти найкраще відповідають пріоритетам, визначеним РМА у своєму програмному документі «Велике мистецтво та культура — кожному» (Great art and culture for everyone), а саме: «Досконалість є бажаною і шанованою у мистецтві, музеях та бібліотеках»; «Кожна дитина та молода людина повинна мати можливість долучитися до скарбниці мистецтв, музеїв та бібліотек»;

– ***«Гранти на розвиток мистецтв»*** — програма, за якою на 2015-2018 рр. передбачено надати грантів на загальну суму 210 млн. фунтів за рахунок коштів Національної лотереї. Ця грантова програма зорієнтована на підтримку організацій та творчих колективів, які нещодавно розпочали діяльність. У 2011-2015 рр. 56% організацій, що скористалися цією програмою, отримали гранти вперше. Організації, що скористалися грантами «Національного портфоліо», на гранти цієї програми претендувати можуть тільки у якості одного із членів консорціуму (групи учасників, що мають спільний проект) за умови, що їхня діяльність у пропонованому проекті є продовженням їхньої діяльності, підтриманої грантом «Національного портфоліо». «Гранти на мистецький розвиток» надаються тим митцям чи організаціям, кар'єра яких тільки починається, або місцевим громадам для розвитку місцевої мистецької діяльності. Розмір грантів — від 1 тис. фунтів до 100 тис. фунтів;

– ***«Визначні музеї-партнери»*** — грантова програма, за якою на 2015-2016 рр. виділено 22,6 млн. фунтів, вона фінансується спільно бюджетом (Департамент культури, медіа та спорту) та Національною лотереєю. У2015-2016 рр. гранти отримає 21 музейна установа з усієї Англії;

– ***«Стратегічне фінансування»*** (загальна сума цієї грантової програми на 2015-2018 рр. — 104 млн. фунтів). Конкурс проектів за цією програмою є відкритим, але в деяких випадках заявку можна подавати лише після запрошення організаторів. Організації «Національного портфоліо» також можуть подавати заявки до цієї програми. «Стратегічне фінансування» здійснюється через такі програми:

• «*Фонд міжнародного розвитку митців*», загальний обсяг

фінансування — 750 тис. фунтів; спільне фінансування РМА та Британської Ради. Гранти (максимальний розмір — 5 тис. фунтів) надаються окремим митцям для проектів, що передбачають промоцію їхнього творчого доробку в інших країнах;

• «*Капіталовкладення*» (загальна сума — 180 млн. фунтів), спрямована на підтримку розвитку діючих закладів культури. У лютому 2015 року було оголошено, що гранти розміром від 100 тис. до 500 тис. фунтів отримали понад 40 організацій;

• «*Мистецький каталізатор*» (загальна сума — 50 млн. фунтів) — це грантова програма, покликана уможливити для мистецьких організацій та об'єктів культурної та історичної спадщини збільшення власних доходів, зокрема, шляхом залучення інших джерел фінансування. Ці проекти фінансуються спільно Департаментом культури, медіа та спорту та Лотерейним фондом охорони спадщини. Гранти 2015 року розміром від 60 тис. до 240 тис. фунтів уже присуджені понад 170 організаціям;

• «*Гастрольна програма*» (загальна сума — 45 млн. фунтів), метою якої є полегшення доступу до мистецтва та культурного надбання мешканців різних регіонів Англії.

До Програми «Стратегічне фінансування» також належать *спеціальні програми*, що надають кожна лише по одному гранту, раз на три роки, спрямовану на реалізацію чітко визначеного грантодавцем завдання:

• «Культурне замовлення» — підтримка культурно-мистецької організації, яка у співробітництві із соціальними службами сприятиме вирішенню проблем охорони здоров'я або соцзахисту;

• «У гармонії» (проект має полягати у використанні музики як засобу покращення якості життя дітей із соціально депресивних громад);

• «Національний молодіжний танцювальний колектив» (створення танцювального колективу, до якого мають входити 90 юнаків та дівчат віком від 16 до 19 років, та забезпечення його творчого розвитку);

• Музичний фонд «Момент» (Momentum music fund) — передбачає оперування грантовою програмою, спрямованою на підтримку музикантів-початківців) [3].

Одним із найпоказовіших проектів, реалізованих завдяки грантам РМА, стало відродження «Павільйону Де-Ла-Варра» у курортному містечку Бексхілі на південному узбережжі Англії. неподалік Брайтона. Побудований у 1935 році герцогом Де-Ла-Варром як «приклад нової моделі культурного розвитку узбережжя», павільйон відомий як пам'ятка модерністської архітектури. Після Другої світової війни він занепав, а з 1960-х років перебував у стані занедбання. Після отримання гранту у 10 млн. фунтів від РМА почалося відновлення і у 2005 році павільйон знову відкрився у всій красі. Сьогодні «Павільйон Де-Ла-Варра» є мистецьким центром, де працюють галереї, відбуваються різноманітні мистецькі та освітні акції для дорослих і дітей. Тут є концертний зал на 1000 місць, магазини і кафе. Показниками успіху проекту з відновлення «Павільйону Де-Ла-Варра» є кількість відвідувачів (приблизно 300 тисяч на рік, з яких 50% — закордонні туристи) та великий економічний вплив (він генерує надходження до місцевої економіки у розмірі 16 млн. фунтів).

Рада мистецтв Північної Ірландії (РМПІ)

РМПІ надає гранти на мистецькі проекти, фінансується частково за рахунок Національної лотереї, частково — з держбюджету. Задекларованою метою діяльності РМПІ є те, щоб якомога більше людей долучалися до культурних заходів якнайширшого спектру. Задля досягнення цієї мети Ради мистецтв Північної Ірландії ставить завдання, щоб у Північнії Ірландії не далі ніж за 20 миль від будь-якого помешкання діяв заклад культури.

РМПІ здійснює програму малих грантів, фінансовану з коштів Національної лотереї. Мета програми — заохочувати культурні організації розвивати та реалізовувати свіжі мистецькі ідеї, які позитивно впливають на культурне життя або допомагають мистецьким організаціям виконувати свої функції. Розмір гранту — від 500 до 10 тис. фунтів.

Програма «Будуємо мир через мистецтво — перетворюємо громади» відображає політичну специфіку Північної Ірландії (неподолану ворожнечу католицьких і протестантських громад) і здійснюється на кошти з кількох джерел: Національної лотереї,

Європейського фонду «Інвестуємо у ваше майбутнє», Міжнародного ірландського фонду, Фонду «Довкілля, громади та місцеве урядування».

Програма має допомогти різноконфесійним місцевим громадам «зосередитися на позитивних шляхах вираження того, якими вони є, і того, чим є для них культура». Претендувати на гранти можуть як органи місцевого самоврядування, так і громадські організації. Гранти надаються малі (від 500 до 15 тис. фунтів) та великі (від 15 тис. до 50 тис. фунтів).

Грантова програма РМПІ «Мистецтво та літні люди» спрямована на забезпечення культурних потреб людей похилого віку, аби «зробити їхній голос помітнішим, покращувати їхнє інтелектуальне та емоційне життя через мистецтво». Претендувати на отримання грантів можуть місцеві заклади культури та громадські організації, які працюють з літніми людьми, органи місцевої влади, мистецькі об'єднання.

Актуальність грантової програми «Музичні гастролі» пояснюється тим, що здобутки музичного мистецтва потребують аудиторії, але музичні колективи рідко потрапляють у віддалені райони. Тому за цією програмою можуть бути призначені гранти на проведення гастрольних виступів у провінційних містах і містечках Північної Ірландії. Розмір грантів — від 25 тис. до 150 тис. фунтів.

Грантова програма «Гастролі та поширення творів» покликана «заохотити митців до популяризації їхніх здобутків за кордоном». Програма розрахована як на мистецькі організації, так і на окремих митців, котрі можуть бути мешканцями як Північної Ірландії, так і Ірландської Республіки.

Загалом РМПІ здійснює 19 грантових програм, що охоплюють різні аспекти культурної діяльності. Також існує 7 грантових програм для індивідуальних мистецьких проектів, що охоплюють різні види мистецтва [4].

Серед успішних проектів, підтриманих Радою мистецтв Північної Ірландії — «Театр Уотерсайд» та «Спарк Опера».

Проект «Театр Уотерсайд» у Лондондеррі став прикладом побудови стосунків у місцевій громаді шляхом спільної реалізації мистецьких проектів. Метою проекту було залучення дітей віком

від 10 до 16 років ірландського та польського походження до участі у творчих майстернях та курсах у театрі. Дві групи учасників працювали над темами міфів і казок, що дозволило акцентувати увагу на подібності багатьох рис польського та ірландського фольклору. Проект завершила театральна вистава, серед глядачів якої були рідні та друзі учасників.

Аматорський колектив «Спарк Опера» (Белфаст), «маленька трупа з великою місією», як вона себе визначає, ставить за мету зробити «нову оперу, молодіжну оперу та аматорську оперу реальністю Північної Ірландії» [5]. Вона отримала грант на 10 тисяч фунтів для постановки музичного твору «Реквієм за зниклими». Автор твору — місцевий композитор Конор Мітчел, який вирішив написати його, почувши розповіді людей, рідні яких зникли без вісти під час заворушень 1970-1980-х років у Північній Ірландії. Прем'єра твору, що його виконували спільно професійні виконавці й аматори, відбулася у соборі Св. Анни у Белфасті у травні 2012 року.

Рада Мистецтв Уельсу (РМУ) фінансується частково за рахунок Національної лотереї, частково — урядом Уельсу, і має на меті підтримку розвитку мистецтв та культури Уельсу. Пріоритетними напрямками для надання фінансової підтримки Рада вважає заохочення широкої участі людей у культурній діяльності та сприяння розвитку мистецької творчості в Уельсі.

РМУ надає культурно-мистецьким організаціям і окремим митцям гранти двох видів: малі (до 5 тис. фунтів) та великі (від 5 тис. до 25 тис. фунтів, у окремих випадках максимальний розмір може бути збільшений до 30 тис., 50 тис. чи навіть 100 тис. фунтів, якщо проект передбачає вихід на міжнародний рівень). Уперше митець може подаватися тільки на малий грант. За умови отримання та успішної реалізації малого гранту наступного разу може бути розглянута заявка на великий грант. Цікаво, що претендувати на отримання грантів можуть мешканці не тільки Уельсу, а й інших регіонів Великої Британії чи країн Євросоюзу. Брати участь у конкурсі на отримання грантів РМУ не можуть урядові організації, відділення BBC та організації з-поза Євросоюзу [6].

Агентство **«Творча Шотландія»** декларує: «Нам потрібна така Шотландія, де кожний цінуватиме мистецтво та худож-

ню творчість як пульс життя та світу, в якому ми живемо, де мистецтво і творчість розвиваються упевнено, процвітають і є невід'ємною часткою життя суспільства».

«Творча Шотландія» фінансується із двох основних джерел: дотацій від уряду Шотландії та коштів Національної лотереї. У 2014/15 рр. агентство змінило механізм фінансової підтримки, аби спростити процес отримання грантів. Тепер «Творча Шотландія» використовує три основні механізми надання фінансової підтримки:

– **постійне фінансування**, що забезпечує стабільну підтримку закладів культури, які роблять значний внесок у розвиток мистецтва, що дозволяє їм планувати та реалізовувати свою діяльність на довгий (трирічний) термін;

– **відкриті грантові конкурси** проектів, що є доступними як для окремих митців, так і для мистецьких організацій. Підтримуються проекти, що «розвивають професіоналізм та мистецьку практику, створюють нове та якісне мистецтво, представляють твори аудиторії або знаходять нову аудиторію, яку раніше вважали важкодоступною, заохочують людей до участі у мистецькій діяльності». Гранти можуть мати розмір від 1 тис. до 150 тис. фунтів і надаються на термін до двох років;

– **цільове фінансування**, що стосується певних видів мистецької діяльності чи певного місця реалізації таких проектів. У 2014/15 рр. гранти такого виду (на загальну суму 29 млн. фунтів) отримали 42 проекти, розмірами від 40 тис. фунтів до максимального проекту на 10 млн. фунтів для проекту «Молодіжна музична ініціатива» («Youth Music Initiative») [7].

Британський Кіноінститут (БКІ) був створений у 1933 році з метою «заохочення розвитку кіновиробництва, кіномистецтва, телебачення». Сьогодні, окрім надання грантової підтримки (за рахунок коштів Національної лотереї), БКІ також забезпечує діяльність Національного архіву Кіноінституту (найбільшого у світі кіноархіву, де зберігається величезна колекція книжок, журналів, документів та аудіозаписів, пов'язаних із розвитком світового кіно і телебачення).

Британський Кіноінститут надає гранти таких видів:

– на створення кінопродукту;
– на проекти з дистрибуції (прокату);
– на участь у міжнародних кінофестивалях;
– на проекти з розширення кіноаудиторії.

Гранти першого виду даються на створення британського національного кінопродукту. Ознаками національного фільму вважаються:

– проект реалізується у Великій Британії;
– головні герої є британцями;
– фільм базується на британському сюжеті чи матеріалі;
– сценарій написаний англійською, регіональною мовою чи мовою національної меншини Британії;
– у фільмі представлено британську культурну спадщину і британське культурне різноманіття;
– сценарист чи режисер є британцями або мешкають у Британії.

Кінокомпанія-заявник має бути з країни Євросоюзу. Заявником кінопроекту має бути творча група у складі режисера, сценариста і продюсера. До складу заявки повинен входити написаний сценарій. Гранти надаються на виробництво повнометражних, короткометражних та анімаційних фільмів. Але телепродукт не може отримати фінансування. Грант на кінопроект не повинен забезпечувати повного фінансування виробництва фільму: Британський кіноінститут не виступає в ролі замовника.

Для підтримки дистрибуції британського кінопродукту Кіноінститут створив спеціальний **Фонд дистрибуції**, річний бюджет якого складає 4 млн. фунтів. Фонд передбачає чотири різновиди підтримки дистрибуції (прокату): «Велика аудиторія», «Прорив», «Нові моделі», «Несподіваний успіх».

У різновиді «Велика аудиторія» надається кілька грантів щороку розміром від 250 тис. до 300 тис. фунтів, що покриває приблизно половину видатків. У різновиді «Прорив» гранти на дистрибуцію мають розмір від 100 тис. до 150 тис. фунтів. Надання гранту на дистрибуцію у різновиді «Несподіваний успіх» може відбуватися тільки для фільмів, що їх відбирає сам Фонд дистрибуції Британського кіноінституту.

Кіноінститут також піклується про розвиток аудиторії британського кіно. З цією метою створено **Фонд аудиторії**, покликаний розширити асортимент фільмів у прокаті для британської аудиторії. Фонд здійснює фінансову підтримку за програмами:

– «*Кіноглядацька мережа*» — ініціатива, покликана підтримати розширення аудиторії кінотеатрів по всій Великобританії, особливо в галузі спеціального та незалежного британського кіно;

– «Кінотеатр поруч» — допомагає людям набути кінодосвід у своїй місцевій громаді;

– «Фонд кінофестивалів» — підтримує проекти з організації регіональних фестивалів, а також діяльність тих кінофестивалів у Великобританії, що вже мають міжнародний розголос [8].

Лотерейний фонд охорони спадщини сформований за кошти Національної лотереї. Він підтримує проекти, спрямовані на збереження та актуалізацію культурної спадщини Великобританії. Фонд надає гранти музеям, національним паркам, заповідникам, а також організаціям, що займаються збереженням культурних традицій, історичних місць, археологічних пам'яток, природного середовища. Від 1994 року Фонд надав підтримку 35 тисячам проектів на загальну суму 5,3 млрд. фунтів.

Серед підтриманих Лотерейним фондом охорони спадщини проект «Наш шлях», що мав на меті полегшити відвідування музеїв та галерей інвалідам з вадами слуху, а також оригінальний проект «Ляпанці», покликаний розбудити інтерес молоді до традицій місцевого шевства у Нортгемптонширі за допомогою візуальної подорожі в часі історією моди, пошуків артефактів і документів, що стосуються місцевого шевства, традицій та звичаїв, пов'язаних із виготовленням і ношенням взуття.

До підтримки мистецтва через надання грантів у Великобританії долучаються також **приватні фонди**. Зокрема, завдяки спільній грантовій програмі ДКМС та Фонду Волфсона у 2015 році 25 музеїв з усієї Британії отримали гранти на розвиток на загальну суму 3 млн фунтів. Це дозволило їм забезпечити поповнення збірок, збільшити рівень доступності музеїв та поліпшити експозиційні можливості.

Фонд Волфсон — це приватна доброчинна організація, ство-

рена на кошти родини Волфсон у 1955 р. Вона надає підтримку на розвиток науки, охорони здоров'я, вирішення проблем інвалідності, а також на освіту і мистецтво. Від часу заснування у 1955 році фонд надав грантів на загальну суму 750 млн. фунтів, підтримавши у такий спосіб 10 тис. проектів [10].

Фонд Волфсон є одним із найпомітніших приватних благодійників Британії та має тривалу історію співпраці з Департаментом культури, медіа та спорту і з Радою мистецтв Англії.

Інші приватні фундації такого роду:

Британське відділення Фонду Гюльбенкяна (підтримує оригінальні проекти у сфері професійного мистецтва, здебільшого міжнародні або спрямовані на нестоличну аудиторію),

Фонд Есме Фейрберн (підтримка мистецьких проектів та проектів з охорони культурної спадщини),

Фонд Фойл (підтримка проектів, спрямованих на розширення аудиторії мистецтва — гастрольні тури, фестивалі),

Фонд Пола Хемлена (підтримка проектів, спрямованих на пошук шляхів наближення мистецтв до різних верств суспільства),

Фонд Пітера де Гена (розвиток мистецької творчості в місцевих громадах, особливо серед людей з обмеженими можливостями) та ін. [3].

У березні 2015 року був створений Фонд мистецького впливу (Arts impact fund) з капіталом у 7 млн. фунтів, що став результатом співпраці Ради мистецтв Англії, Фонду Гюльбенкяна та Фонду Есме Фейрберн [11].

Формування і функціонування системи грантів у Польщі

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

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

Сьогодні до сфери компетенції Міністерства входять: підтримка культури і мистецтва, кінематографії, охорона і популяризація національної спадщини, популяризація польської культури у світі (спільно зі структурами МЗС), підтримка і популяризація польської мови, розвиток культурно-мистецької освіти, медіальна політика (спільно з Крайовою Радою у справах Радіомовленя і Телебачення), а також забезпечення реалізації деяких європейських допомогових операційних програм, що частково стосуються сфери культури та культурної спадщини (наприклад, програми «Інфраструктура і навколишнє середовище» та «Людський капітал»).

Видатки на культуру з державного бюджету Польщі (через МКіНС) у 2014 році складали близько 2,982 мільярди злотих, з них понад 1,5 млрд. зл. — на «культуру, мистецтво і охорону культурної спадщини», понад 1,3 млрд. — на «культурно-мистецьку освіту та естетичне виховання», понад 80 мільйонів злотих складають адміністративні видатки та видатки охорону.

Згідно зі ст. 12 «Закону про організацію і ведення культурної діяльності», засновник закладу культури (для державних закладів — МКіНС) повинен забезпечувати фінансування, необхідне для ведення цим закладом культурної діяльності та для утримання об'єктів, у яких ця діяльність ведеться. Бюджетне фінансування надається у двох формах — базової дотації (*dotacja podmiotowa*) та цільових дотацій (грантів), за конкурсом чи без нього.

Після 2006 року, внаслідок прийняття відповідних законодавчих рішень, кількість закладів культури, що отримують дотації з державного бюджету Польщі, зросла майже вдвічі.

На сьогодні МКіНС надає базові дотації 44 державним закладам культури і мистецтва, 19 культурно-мистецьким ВНЗ, а також 30 комунальним закладам, що належать органам міського

самоврядування, але співфінансуються з державного та місцевого бюджетів.

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

На проекти, що здійснюються за участі фондів ЄС, у 2014 році було залучено 457 млн. зл., з них 399 млн. — кошти ЄС, 58 млн. — кошти польського бюджету, у тому числі:

– за Операційною програмою «Інфраструктура і навколишнє середовище» — 320 млн.,

– за Операційною програмою «Людський капітал» — 0,3 млн.,

– фінансового механізму Європейської Економічної Зони — 105 млн.,

– норвезького фінансового механізму — 14 млн. злотих.

Окрім базових дотацій на утримання закладів культури і мистецтва, істотну частку у видатках Міністерства культури і національної спадщини Польщі (близько 15%) становлять Програми Міністра культури і національної спадщини — тобто щорічні грантові програми, за якими надаються конкурсні гранти для здійснення конкретних культурних проектів у різних сферах культури, мистецтва, освітньої діяльності.

Щороку Міністр культури ініціює низку Програм Міністра на наступний рік, спрямованість яких відповідає пріоритетним напрямкам діяльності Міністерства. Кожна Програма Міністра об'єднує низку грантових конкурсів за окремими напрямками.

Наприклад, у 2008 році МКіНС фінансувало 15 грантових Програм Міністра, у тому числі:

«Промоція творчості» — на загальну суму 34,9 млн. зл.;

«Розвиток інфраструктури культури» — 86,8 млн. зл.;

«Культурна освіта і поширення культури» — 15,5 млн. зл.;

«Розвиток місцевих закладів культури» — 5,0 млн. зл.;

«Промоція польської культури за кордоном» — 5,8 млн. зл.;

«Пропаганда читання» –39,4 млн. зл.;

«Культурна спадщина» — 120 млн. зл.

У 2015 році започатковані 8 Програм Міністра:

«Мистецькі події»;

«Колекції»;

«Промоція літератури і читання»;

«Освіта»;

«Обсерваторія культури»;

«PROMESA Міністерства культури і національної спадщини»;

«Культурна спадщина»;

«Розвиток інфраструктури культури».

Пріоритети підтримки у рамках кожної Програми Міністра — це фактично окремі напрямки мистецької творчості чи види культурної діяльності, специфіка яких визначає зміст і спрямованість проектів та критерії для їх відбору.

Пріоритетами Програми Міністра «**Мистецькі події»** є:

«Музика», «Театр і танець», «Кінематографія», «Промоція польської культури за кордоном», «Візуальне мистецтво».

Метою цієї Програми є «підтримка найвидатніших явищ у царині музики, театру, хореографії, кінематографії, візуального мистецтва, а також промоція польської культури за кордоном».

Наприклад, за пріоритетним напрямком «*кінематографія»* бюджет грантового конкурсу на 2015 рік склав 5 млн. зл., а проведення конкурсу адмініструє Департамент інтелектуальної власності і мас-медіа МКіНС.

Мета підтримки проектів — це «промоція знань про видатні досягнення кіномистецтва, його ролі в сучасній культурі, а також підтримка діяльності, що сприяє розвиткові кіномистецтва та поширенню амбітного, некомерційного кінорепертуару». На конкурс можна подавати проекти, що передбачають проведення:

– кінофестивалів, конкурсів, кінопоказів;

– виставок, присвячених кіномистецтву (з виданям каталогу);

– міждисциплінарних заходів, у яких центральну роль відіграє кіномистецтво.

Виробництво фільмів, видання книжок і журналів не підтримується за цим конкурсом.

У рамках пріоритету «*кінематографія*» у 2015 році отримали фінасування 20 проектів, серед яких:

– Фестиваль німого кіно у Кракові (15 тис. зл.),

– Міжнародний фестиваль документальних фільмів «OFF CINEMA» (35 тис. зл.),

– Конкурс незалежних фільмів ім. Генрика Клуби (50 тис. зл.),

– Кінофестиваль «Фестиваль Уяви — кіно без бар'єрів» для осіб з вадами зору і слуху (50 тис. зл.),

– XIX Всепольський фестиваль комедійних фільмів (70 тис. зл.).

Одиним із пріоритетних напрямків Програми Міністра «**Мистецькі події»** є «*Промоція польської культури за кордоном».*

Бюджет конкурсу за цим напрямком на 2015 рік становить 5 млн. зл.

У рамках цього пріоритету підтримуються проекти, спрямовані на:

– презентацію та промоцію польської культури у рамках престижних міжнародних культурних заходів (фестивалів, конкурсів, виставок);

– співпрацю і творчі обміни між культурними осередками й митцями Польщі та інших країн світу.

За цим пріоритетним напрямком у 2015 році грантами підтримано 9 проектів, серед яких:

– участь польських митців у європейських фестивалях фотомистецтва (30 тис. зл.),

– Участь Фундації «Студія Матейка» в Едінбурзькому фестивалі (41 тис. злотих).

Програма Міністра **«Колекції»** має чотири пріоритетні напрямки: «*Замовлення композиторам», «Національні колекції сучасного мистецтва», «Регіональні колекції сучасного мистецтва», «Музейні колекції».*

Метою Програми є розвиток та створення національних і регіональних колекцій сучасного мистецтва, музейних колекцій, а також підтримка написання нових музичних творів.

Пріоритетний напрямок *«Національні колекції сучасного мистецтва»,* адміністрований Департаментом національних закладів культури. Бюджет конкурсу на 2015 рік становить 7 млн.

злотих. Заявки на гранти за цим напрямком можуть подавати музеї національного значення, які або вже мають збірки сучасного мистецтва і хочуть їх поповнити, або планують створити такі збірки. Відповідно, проекти можуть полягати у закупівлі творів сучасного мистецтва для поповнення діючих колекцій, або закупівлю творів, на базі яких буде створено нову збірку.

За цим пріоритетом у 2015 підтримано 4 проекти: найбільший грант (3 млн. зл.) здобув Музей сучасного мистецтва у Варшаві на поповнення колекції сучасного мистецтва, інші три гранти — музеї сучасного мистецтва у Лодзі, Вроцлаві та Кракові.

За напрямком *«Регіональні колекції сучасного мистецтва»* грантовий конкурс має аналогічний характер, але розрахований на підтримку музеїв регіонального значення, що прагнуть закупити твори сучасних місцевих митців. Натомість за напрямком *«Музейні колекції»* підтримуються не лише мистецькі музеї і проектами може передбачатися закупівля інших музейних пам'яток та предметів.

Програма Міністра **«Промоція літератури і читання»** має на меті промоцію літератури, пропаганду читання, підтримку видання якісних культурологічних часописів, а також підвищення ролі бібліотек у культурному житті суспільства.

у 2015 році Програма підтримує проекти за 4 пріоритетними напрямками: «*Література», «Часописи», «Промоція читання», «Державно-громадське партнерство».*

Бюджет напрямку *«Промоція читання»,* що його адмініструє Інститут книжки, у 2015 році складає 5 млн. зл. Його метою є «підтримка якісних форм промоції читання, через дофінансування іноваційних масових заходів, що пропагують читання, а також заходів, що популяризують найвидатніші твори сучасної літератури».

Проекти, що подаються за цим напрямком можуть передбачати:

– культурно-просвітницькі заходи,
– літературні фестивалі,
– літературні свята і презентацію нових видань,
– телепрограми, присвячені літературі й читанню,

– радіопередачі й інтернет-програми, присвячені літературі й читанню.

Серед 16 проектів, підтриманих за цим пріоритетом у 2015 році є:

– Суспільна кампанія «Уся Польща читає дітям» (150 тис. зл.),

– «Чекаю — Читаю» кампанія промоції читання у рамках циклу «Читаємо скрізь» (100 тис. зл.),

– Фестиваль «Краків — місто літератури» (150 тис. зл.) та інші.

Пріоритетний напрямок *«Державно-громадське партнерство»* адмініструє Інститут Книжки, а його бюджет складає 1 млн. зл. Мета цього конкурсу — підтримка «активної суспільної ролі публічної бібліотеки, як важливої інституції культури у місцевій громаді, посилення ролі публічної бібліотеки як об'єднавчого осередку в житті громади».

Проекти, що подаються на фінансування в рамках цього пріоритету, мають обов'язково включати такі завдання:

– організація волонтерської діяльності на користь бібліотеки;

– проведення на базі біблотеки упродовж року щонайменше 6 заходів, що активно залучають місцеву громаду;

– проведення одного заходу («свято бібліотеки»), що популяризуватиме бібліотеку в місцевій громаді.

Програма Міністра **«Освіта»** включає 3 пріоритетні напрямки «*Культурна освіта», «Мистецька освіта», «Медіальна та інформаційна освіта»* і має на меті розвиток творчих навичок і креативності, підвищення мистецької та медіальної компетентності.

За пріоритетним напрямком «*Культурна освіта»* підтримуються проекти, що передбачають розвиток творчого самовираження і креативності, а також масові культурницькі заходи, орієнтовані на дітей та молодь.

Бюджет конкурсу «*Культурна освіта»* становить 15 млн. злотих, а перевага надається проектам, що засвідчують високий рівень педагогічної та мистецької майстерності. Серед проектів, що здобули підтримку:

– Фестиваль сучасної дитячої музики у Варшаві (105 тис. зл.),

– Театрально-педагогічна лабораторія (46 тис. зл.),
– Фестиваль оперного мистецтва для дітей (60 тис. зл.),
– Фестиваль графіті та молодіжного мистецтва (64 тис. зл.).

Програма Міністра **«Обсерваторія культури»** підтримує проекти, спрямовані на аналіз важливих проблем у сфері культурної політики. Програма передбачає фінансування дослідницьких проектів та проектів, що аналізують культурно-дозвіллєву статистику. Реалізацію Програми адмініструє Департамент державного меценатства (підтримки культури), а її бюджет на 2015 рік складає 3 млн. зл.

Проекти, підтримані в рамках цієї Програми, мають зосередитися на дослідженні таких проблем:

– аналіз сучасного стану образотворчого мистецтва;
– аналіз впливу попередніх досліджень на культурну діяльність;
– зміни в культурі;
– розвиток мистецького середовища.

У 2015 році за цією Програмою підтримано 5 проектів, серед яких:

– Дослідження участі в культурній діяльності серед сільського населення — 125 тис. злотих;
– Дослідження участі осіб з вадами зору в культурно-мистецькому житті (165 тис. злотих).

Програма Міністра **«PROMESA Міністерства культури і національної спадщини»** має на меті підвищення ефективності використання коштів європейських допомогових фондів, що призначені на підтримку культури, шляхом надання коштів на так званий власний внесок в реалізацію проектів, що передують на гранти від європейських фондів. Бюджет Програми складає 5 млн. зл., адмініструє Програму Департамент Європейських фондів.

У рамках цієї Програми реалізуються проекти, що потребують дофінансування і здійснюються у рамках європейських програм та стосуються охорони культурної спадщини, побудови нових і реконструкції діючих об'єктів інфраструктури мистецької освіти, реалізації міжнародних культурних заходів, розвитку людського капіталу та підвищення рівня суспільної освіти.

Програма Міністра **«Культурна спадщина»** має 7 пріоритетних напрямків: «*Охорона пам'яток», «Підтримка музейних ініціатив», «Народна і традиційна культура», «Охорона культурної спадщини за кордоном», «Охорона археологічних пам'яток», «Охорона й оцифрування національної спадщини», «Місця національної пам'яті»* і має на меті охорону польської культурної спадщини всередині країни і за кордоном, підтримку діяльності музеїв, а також популяризацію народної культури.

За пріоритетним напрямком «*Охорона пам'яток»* підтримуються проекти, спрямовані на збереження матеріальної спадщини, через консервацію і відновлення нерухомих і рухомих пам'яток, а також на забезпечення доступу до пам'яток широкої громадськості.

Бюджет цього конкурсу складає 80 млн. зл., адмініструє його Департамент охорони пам'яток МКіНС. Передовсім підтримуються проекти, що стосуються збереження пам'яток, внесених до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

Програма Міністра **«Розвиток інфраструктури культури»** має такі пріоритетні напрямки: «*Інфраструктура культури», «Інфраструктура мистецької освіти», «Інфраструктура осередків культури».* За цією Програмою підтримуються проекти з модернізації та розбудови інфраструктури і поліпшення функціонування закладів, у тому числі ВНЗ, технічне переобладнання закладів тощо.

Кошти на фінансування багатьох грантових програм, а також деяких національних культурних інституцій у Польщі походять із двох фондів, що наповнюються за рахунок цільових зборів: **Фонду промоції творчості та Фонду промоції культури**.

Фонд промоції творчості (заснований 1994 року) — наповнюється за рахунок збору від реалізації об'єктів авторського права, з яких не сплачуються роялті (видання літературної класики, мистецьких альбомів, музичних альбомів з творами класиків), у розмірі 5 % від виручки. Щорічні надходження до цього фонду складають близько 1 млн. зл.

Надання грантів та стипендій з Фонду промоції творчості відбувається на підставі спільного рішення Міністра культури та

Комісії з розгляду заявок на допомогу з Фонду промоції творчості.

З цього Фонду надаються гранти на видавничі проекти, а також стипендії митцям та матеріальна допомога.

Гранти на дофінансування видань повністю або частково покривають вартість видань, що мають велике значення для польської культури і науки (художні твори, мистецькі альбоми, мистецтвознавчі праці тощо), а також видань для людей з вадами зору.

Подавати заявки на видавничі гранти від Фонду промоції творчості можуть неурядові організації, релігійні організації, видавництва, мистецькі ВНЗ.

За результатами конкурсу 2014 року, надане дофінансування на 5 видавничих проектів на загальну суму 113 тисяч злотих.

Три з п'яти проектів — музичні видання (напр. «Твори для кларнету Й. Брамса» — 28 тис. зл.), один — літературознавчий («Меланхолія і пізнання. Спогади і автопортрети Елізи Ожешко» — 28 тис. зл.), ще один — праця з охорони пам'яток.

Стипендії для митців з Фонду промоції творчості мають уможливити їм реалізацію творчих задумів і призначаються за підсумками конкурсу за такими напрямками: «*Література», «Образотворче мистецтво», «Музика», «Танець», «Театр», «Кінематографія», «Охорона пам'яток» «Народна творчість»*.

Надаються три типи стипендій: річні, піврічні та квартальні у розмірі 3 тис. злотих на місяць. Обсяг коштів, пепедбачених на виплату стипендій у 2014 році склав 324 тис. злотих.

За результатами конкурсу 2014 року присуджено 12 стипендій: 2 річних і 10 піврічних:

три стипендії за напрямком *«Література»*,

по 2 за напрямками *«Театр» і «Образотворче мистецтво»*,

по 1-й стипендії за напрямками *«Кінематографія», «Музика», «Охорона пам'яток», «Танець», «Народна творчість»*.

Фонд промоції культури — цільовий державний фонд (утворений 2003 року), що наповнюється за рахунок зборів від азартних ігор (лотереї, спортивний тоталізатор тощо). Основним розпорядником коштів Фонду промоції культури є Міністр культури і національної спадщини.

Надходження від оподаткування азартних ігор становлять

істотну частку бюджету Міністерства культури: за 2003 — 2013 років вони склали 1,3 мільярди злотих.

Видатки Фонду спрямовуються на підтримку:

– всепольських і міжнародних мистецьких заходів (фестивалів, конкурсів тощо),

– літературної творчості, видання малотиражних літературних та культурологічних; заходів з популяризації читання і польської мови,

– проектів з охорони культурної спадщини,

– проектів з поліпшення доступу до культурних послуг для осіб з інвалідністю,

– проектів, здійснюваних молодими митцями.

Значна частка коштів Фонду промоції культури спрямовується на фінансування Польського Інституту кіномистецтва (у 2014 році — 7,7 млн. зл.).

У 2012 році видатки з Фонду промоції культури склали 156 млн. зл. (в т. ч. 1 млн. зл. на мистецький фестиваль у Познані та 2,6 млн. зл. на поповнення колекції Музею сучасного мистецтва у Варшаві), а в 2014 році — 150 млн. зл. (у т. ч. на фінансування польських і міжнародних мистецьких заходів — 46 млн. зл. та діяльність у сфері охорони культурної спадщини — 80 млн. зл.).

Міністерство культури і національної спадщини Польщі також ініціювало та фінансує багаторічну (2011–2015 рр.) грантову Програму «**Культура+**», що має на меті поліпшення доступу до культурних послуг, зокрема, через новітні інформаційні технології, залучення до участі в культурному житті сільського населення та сприяння культурній комунікації між селом і містом.

Основні завдання Програми «**Культура+**» — модернізація і розбудова бібліотечної інфраструктури та оцифрування фондів польських музеїв, бібліотек і архівів. Програма має **два пріоритетних напрямки**, що адмініструються різними державними інституціями культури.

Грантовий конкурс за пріоритетним напрямком «*Бібліотека+. Інфраструктура бібліотек*», здійснює Інститут Книжки (Краків). У рамках цього конкурсу підтримка надається проектам, що передбачають ремонт, перебудову чи будівництво нових

бібліотек у селах і малих містах. Стратегічна мета напрямку «*Бібліотека+. Інфраструктура бібліотек*» — перетворення провінційних публічних бібліотек на місцеві культурні осередки, що надають мешканцям доступ до знань та пожвавлюють культурне й суспільне життя громади. Загальний трирічний бюджет напрямку складає 150 млн. зл., з чого на 2015 призначено 9 млн.

Конкурс за пріоритетним напрямком «*Оцифрування*» проводить Національний аудіовізуальний інститут. Він спрямований на полегшення доступу до музеїв, бібліотек та об'єктів польської культурної спадщини завдяки оцифруванню фондів і розвитку підрозділів, що здійснюють оцифрування. Проекти за цим конкурсом можуть передбачати придбання техніки для оцифрування, видатки на роботи з оцифрування, а також надання доступу до оцифрованих матеріалів через Інтернет шляхом створення віртуальних музеїв, архівів, бібліотек, колекцій пам'яток тощо.

Проекти у рамках цього пріоритету можуть подавати державні та комунальні заклади культури, при цьому державним закладам може надаватися 100% фінансування проекту, а комунальним — 80% потрібних коштів, а решту 20% вони мають залучити з місцевого бюджету чи інших джерел.

На конкурс 2014 року подавалося 112 пропозицій, з яких фінансування в рамках пріоритету *Оцифрування* здобуло 42 проекти на загальну суму 16,9 млн. злотих. Серед підтриманих проектів:

– Майстерня документальних і художніх фільмів (понад 1,8 млн. зл.) — на реставрацію та поширення 40 документальних фільмів та 100 стрічок кінохроніки; цифровий ремастерінг найвідоміших творів польської кінокласики, а також на розбдудову цифрової кінобібліотеки;

– Сілезька бібліотека у Катовіце (540 тис. зл.) — на оцифрування регіональних часописів періоду 1887–1939 рр. та забезпечення доступу до них у рамках «Сілезької Цифрової Бібліотеки»;

– Музей історії Польщі у Варшаві (145 тис. зл.) — на оцифрування та представлення в Інтернеті 44 часописів з гуманітарних і суспільних наук.

Окрім Міністерства культури і національної спадщини ще кілька державних культурних інституцій національного рівня,

надають грантову підтримку на здійснення культурно-мистецьких проектів. Це — Інститут Адама Міцкевича, Національний Інститут Фридерика Шопена, Інститут книжки, Польський Інститут кіномистецтва.

Метою діяльності **Інституту Адама Міцкевича** є «презентація польської культури за кордоном та ініціювання міжнародного культурного співробітництва й культурних обмінів відповідно до засад та пріоритетів зовнішньої політики і закордонної культурної політики Польської Республіки».

Свої завдання ІАМ виконує через:

– реалізацію культурних проектів, спрямованих на промоцію польської культури у світі; популяризація знань про історію Польщі та її культурну спадщину; забезпечення участі у зарубіжних культурних подіях, що мають світове стратегічне значення;

– реалізацію конкурсних грантових програм, через які культурно-мистецькі організації та окремі діячі (митці) можуть отримати фінансування своїх проектів, спрямованих на промоцію польської культури у світі;

– надання стипендій для польських митців та діячів культури для навчання чи іншої діяльності а кордоном, а також стипендій іноземним митцям/фахівцям культури для приїзду до Польщі.

Значну частку роботи Інституту Адама Міцкевича складає опіка двома багаторічними грантовими програмами:

– програмою «Промоція польської культури за кордоном» (грантова підтримка проектів від культурних організацій, чия мета відповідає назві програми);

– програмою «Польська культура у світі» (грантова підтримка індивідуальних проектів польських митців та діячів культури, спрямованих на просування польської культури і мистецтва за кордоном).

Окрім цих грантових програм, ІАМ реалізує великі проекти, спрямовані на зміцнення культурних зв'язків, культурної присутності Польщі в окремих регіонах та країнах («Проект Туреччина», «Проект Бразилія», «Промоція Польщі в університетських кампусах у США» та ін.).

У 2011 році бюджет ІАМ був рекордно великим — 49,9 млн.

злотих, з чого 18,4 млн. зл. було спрямовано на реалізацію культурно-мистецького складника програми головування Польщі у Євросоюзі; бюджет 2012 року складав 40,14 млн. зл., а 2013 року — 42,75 млн. злотих.

Польський Інститут кіномистецтва визначає свою місію як «сприяння поверненню польського кіно на провідні позиції у Європі і світі». Інститут кіномистецтва був заснований у червні 2005 року як ключовий складник нової системи державної підтримки кінематографії. Відповідно до ст.18 «Закону про кінематографію», джерелами фінансування Польського Інституту кіномистецтва є: базова дотація з державного бюджету, кошти з Фонду промоції культури, а також «доходи від експлуатації фільмів, на які Інститут володіє майновими авторськими правами, благодійні пожертви, дарунки» тощо.

Зокрема, у 2014 році загальний бюджет Польського Інституту кіномистецтва склав майже 144 млн. зл., з них — базова дотація з держбюджету становила 10,7 млн., надходження з Фонду промоції культури — 7,7 млн.; надходження від «експлуатації фільмів» та з інших позабюджетних джерел склали решту 125,6 млн. зл., або близько 87% бюджету Інституту.

За рахунок цих коштів Польський Інститут кіномистецтва вед статутну діяльність, передовсім надає фінансову підтримку польському кінематографу у формах: конкурсних грантів, фінансових гарантій, кредитів, а також — через надання творчих стипендій кіномитцям.

Підтримка польському кінематографу надається на всіх основних етапах кінопроцесу (передпродукційний етап, кіновиробництво, промоція, дистрибуція, в тому числі за межами Польщі). Діяльність Польського Інституту кіномистецтва за кордоном включає також підтримку ко-продукції фільмів, а також проектів з промоції та популяризації польського кіно у світі.

Інститут книжки — національний заклад культури, створений 2004 року, що займається промоцією книжки і читання в Польщі, а також — популяризацією польської літератури за кордоном. Зокрема, Інститут книжки здійснює грантовий конкурс за пріоритетним напрямком «Бібліотека+. Інфраструктура бібліо-

тек» багаторічної Програми «**Культура+**», адмініструє пріоритетний напрямок *«Промоція читання»* Програми Міністра «Промоція літератури і читання», а також надає грантову підтримку іноземним видавцям і перекладачам на переклади і видання творів польської літератури.

У Польщі накопичено значний досвід співпраці грантодавців із державними й недержавними організаціями, установами, громадськими культурними осередками, що здобувають кошти для реалізації проектів на конкурсній основі. Там наявне законодавчо гарантоване, незалежне від щорічного бюджетного процесу, надходження коштів для наповнення фондів підтримки культури, з яких фінансуються проекти-переможці конкурсів, а також — стабільне призначення державою значних бюджетних коштів на потреби культурної сфери. Важливу роль відіграє значна фінансова підтримка польських культурних проектів Європейським Союзом через програми «Інфраструктура і навколишнє середовище», «Людський капітал», «Креативна Європа».

Взявши в основу своєї діяльності конкурсні процедури, розроблені й випробувані європейськими колегами, поступово запроваджуючи досвід фінансування культурної діяльності, вдосконалення законодавчої бази, українські інституції зможуть залучати до реалізації цікавих культурних проектів і державні, й недержавні культурні середовища.

Примітки:

162 The American Heritage Dictionary, Third edition, p.365.

Олександр Гриценко

Аналітична записка «Про відповідність українського законодавства, культурної політики та практики роботи державного сектора культури й мистецтва положенням Конвенції ЮНЕСКО про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження»

Конвенція ЮНЕСКО та українське законодавство: загальні міркування

Конвенція ЮНЕСКО, ухвалена у жовтні 2005 року і ратифікована Україною у січні 2009-го, покладає на всіх учасників обов'язок «охорони та заохочення розмаїття форм культурного самовираження», визнаючи водночас за кожним «суверенне право на підтримку, прийняття й здійснення» саме тої політики й тих заходів, які він вважає належними для реалізації цілей Конвенції на своїй території.

Тобто Конвенція не визначає конкретних заходів і не встановлює їхнього обсягу, зобов'язуючи учасників лише до загальної вірності проголошеним цілям та керівним принципам. Крім найзагальнішої мети — берегти і підтримувати розмаїття форм культурного самовираження, Конвенція закликає до діалогу та взаємодії між культурами; плекання поваги до «розмаїття форм культурного самовираження й підвищення усвідомлення цінності цього розмаїття на місцевому, національному та міжнародному рівнях»; а також до «визнання особливого характеру культурної діяльності, культурних товарів та послуг як носіїв самобутності, цінностей і змісту» — на противагу їхньому суто комерційному трактуванню.

Серед основоположних принципів, яких зобов'язує дотримуватися Конвенція, найголовніший — це, безумовно, принцип поваги до прав людини та підставових свобод, без яких неможливе ані повноцінне культурне самовираження, ані культурна і міжкультурна комунікація; це також принципи рівної гідності й поваги до всіх культур; міжнародної солідарності й співробіт-

ництва; рівного доступу до культурних благ та відкритості національних культур; а також дещо недооцінені в нас принципи сталого розвитку та взаємодоповнюваності економічних і культурних аспектів, із відповідним наголосом на культурі й культурному розмаїтті як істотному чиннику людського, зокрема й економічного, поступу.

Фактично Конвенція є спробою відповісти, у найзагальніших рисах, на два фундаментальних питання: (1) навіщо людству, тобто міжнародній спільноті потрібно охороняти і заохочувати «розмаїття форм культурного самовираження», та (2) яким чином це можна і варто здійснювати.

Нормативна цінність культурного розмаїття, що його Конвенція зобов'язує охороняти й плекати, окреслюється у доволі розлогій преамбулі і зводиться, по суті, до чотирьох позицій.

По-перше, розмаїття культур розширює поліваріантність людського мислення, людського вибору і людського розвитку. Чим більший обсяг інформації в світі і чим інтенсивніша взаємодія між її носіями, тим цікавіші ідеї можуть виникнути із несподіваних комбінацій, із різних способів мислення, бачення та розуміння світу. Розмаїття культур підвищує креативний потенціал як людства в цілому, так і окремих суспільств.

По-друге, розмаїття культур привчає терпляче і толерантно ставитися до проявів іншості та інакшості, шанувати інші культури та їх носіїв, цінувати не лише культурний, а й політичний та ідеологічний плюралізм.

По-третє, «розмаїття форм культурного самовираження» є необхідною умовою реалізації людських прав і свобод; мовно-культурні права є важливою складовою прав особи, причому у багатьох випадках ці права можна реалізувати лише колективно, за наявності належного культурного розмаїття і належної толерантності до меншинних культур.

І по-четверте, збереження культурного розмаїття означає збереження певних традиційних цінностей, випрацюваних даною культурою, збереження певної суспільної згуртованості, певного соціального капіталу, що підтримує сталий розвиток спільноти, взаємодовіру й співпрацю між її членами.

Чинне українське законодавство: Закон про мови та інші акти

Українське законодавство істотною мірою враховує всі ці аспекти, хоча назагал їхня інтерпретація в українських законах є дещо вужчою: концептуальний підхід до культурних проблем тут є радше реактивним, аніж активним; культурне розмаїття не розглядається в них як елемент або навіть рушійна сила сталого розвитку, радше — як проблема, на яку треба реаґувати (бо цього вимагають права меншин, бо це треба для суспільної злагоди, бо це важливо для патріотичного виховання). Інерція посттоталітарного дискурсу особливо помітна в законах 1990-х років, де дуже багато суто декларативних положень, які утверджують самозрозумілі речі, ґарантовані демократичною Конституцією.

Так, закон 1992 року «Про національні меншини в Україні» повідомляє, що: «всі громадяни України користуються захистом держави на рівних підставах»; що «участь або неучасть громадянина України, який належить до національної меншини, у громадському об'єднанні національної меншини не може служити підставою для обмеження його прав»; і навіть — що «будь-яке пряме чи непряме обмеження прав і свобод громадян за національною ознакою забороняється й карається законом». Конституційні положення дублює й закон України «Про телебачення і радіомовлення» (1993), проголошуючи, наприклад, що «цензура інформаційної діяльності телерадіоорганізації забороняється»; те саме бачимо і в «Основах законодавства України про культуру» (1992): «Держава гарантує свободу творчості, вільний вибір видів культурної діяльності. Втручання у творчий процес, цензура у сфері творчої діяльності не допускаються».

З іншого боку, в тих-таки законах є різноманітні наказові та заборонні приписи, на зразок: «Громадяни зобов'язані ... додержувати вимог чинного законодавства щодо діяльності у сфері культури»; або: «Громадяни України всіх національностей зобов'язані дотримувати Конституції та законів України, оберігати її державний суверенітет і територіальну цілісність».

Найархаїчнішим і не надто відповідним міжнародним пра-

вовим документам (не так за духом, як за формулюваннями) є прийнятий 1989 року закон «Про мови в Українській РСР». Цей документ оперує ідеологічними кліше на кшталт «зміцнення дружби народів», «всебічного розвитку духовних творчих сил українського народу» тощо. Він постійно апелює до неіснуючого суспільно-політичного контексту із «союзними» структурами та керівною і монопольною роллю компартії. Він намагається реґламентувати робочу мову «партійних та громадських» організацій, покладає на державу невластиві їй (за вільного ринку та ліберальної демократії) функції. А головне, він має суто декларативний характер, тобто більшість його положень неможливо реалізувати на практиці.

Наприклад, стаття 6 допускає прийняття на роботу громадянина без знання української (чи російської) мови — за умови, що після прийняття на роботу ця службова особа таки «повинна оволодіти мовою роботи органу чи організації в обсязі, необхідному для виконання службових обов'язків». Жодних санкцій, однак, за відмову виконати цей припис, закон не передбачає. Так само нема жодного механізму, який би змусив службовця відповісти громадянинові його мовою, хоча стаття 5 начебто й дозволяє громадянинові звертатися до державних і недержавних установ своєю мовою. Неможливо реалізувати й статтю 8, котра заявляє, що «публічне приниження чи зневажання, навмисне спотворення української або інших мов в офіційних документах і текстах, створення перешкод і обмежень у користуванні ними, проповідь ворожнечі на мовному грунті тягнуть за собою відповідальність, встановлену законом». Жодного ефективного закону, який би насправді встановлював таку відповідальність, в Україні не існує.

У кількох статтях згаданого закону зазначається, що в деяких реґіонах поряд з українською або замість неї може вживатися мова, «прийнятна для населення даної

місцевості», і так само в окремих галузях може вживатися мова, «прийнятна для сторін», проте жоден закон не пояснює, як бути, коли для якоїсь частини населення чи для однієї зі сторін пропонований розв’язок не є «прийнятним».

Як наслідок, закон виявляється абсолютно дисфункціональним, хоча формально начебто й відповідає духові міжнародних угод у своїх найголовніших аспектах — насамперед у намаганні забезпечити мовні права для меншин і водночас надати необхідний державний протекціонізм мові титульної нації.

Культура, освіта, національні меншини: розмаїття як цінність

Певна декларативність властива й «Основам законодавства України про культуру» (1992), де зокрема держава абсолютно нереалістичним чином «гарантує рівні права і можливості щодо використання у сфері культури мов усіх (!) національних меншин, які проживають на території України»; і навіть бере на себе геть фантастичне зоб'язання «гарантувати необхідні асигнування на розвиток культури в розмірі не менше восьми (!!!) відсотків від національного доходу України».

Попри цю надмірну декларативність та зайву деталізованість багатьох положень, документ загалом відповідає духові ратифікованої нещодавно Конвенції. Зокрема він зараховує до головних цілей національної культурної політики «реалізацію суверенних прав України у сфері культури; відродження і розвиток культури української нації та культур національних меншин, які проживають на території України; реалізацію прав громадян на доступ до культурних цінностей». До цього переліку, на наш погляд, варто було б додати й пункт про «збереження й заохочення розмаїття форм культурного самовираження». І так само у наступній, другій статті документу, яка визначає основні принципи культурної політики в Україні, варто зробити відповідні доповнення, а саме (пропоновані вставки виділено курсивом):

«визнання культури як одного із головних чинників самобутності *та сталого розвитку* української нації та національних меншин, які проживають на території України»;

«збереження і примноження культурних надбань, *заохочення розмаїття форм культурного самовираження*».

Положення про підтримку культурного розмаїття варто внести, за цією ж логікою, до статей 3, 5, 8, 12 та 22 («Пріори-

тети у розвитку культури», «Права громадян у сфері культури», «Права національних меншин у сфері культури», «Діяльність у сфері культури», та «Повноваження державних органів у сфері культури»). Статтю 15 («Естетичне виховання») варто доповнити тезою про унікальну цінність окремих культур та культурного розмаїття та про їхню важливу роль для сталого розвитку кожної окремої нації та людства загалом.

Відповідні доповнення були б доречними і в базовому законі «Про освіту» (Стаття 56: «Педагогічні та науково-педагогічні працівники зобов'язані: […] виховувати у дітей та молоді повагу до … народних традицій та звичаїв, національних, історичних, культурних цінностей України, її державного і соціального устрою, дбайливе ставлення до історико-культурного та природного середовища країни; готувати учнів та студентів до свідомого життя в дусі взаєморозуміння, миру, злагоди між усіма народами, етнічними, національними, релігійними групами»); законі «Про загальну середню освіту» (Стаття 29: «Батьки або особи, які їх замінюють, зобов'язані: […] виховувати повагу до національних, історичних, культурних цінностей Українського народу, дбайливе ставлення до історико-культурного надбання та навколишнього природного середовища, любов до України»); законі «Про позашкільну освіту» (Стаття 8: «Основними завданнями позашкільної освіти є: […] виховання у вихованців, учнів і слухачів патріотизму, любові до України, поваги до народних звичаїв, традицій, національних цінностей Українського народу, а також інших націй і народів»); законі «Про дошкільну освіту» (Стаття 7: «Завданнями дошкільної освіти є: […] виховання у дітей любові до України, шанобливого ставлення до родини, поваги до народних традицій і звичаїв, державної та рідної мови, національних цінностей Українського народу, а також цінностей інших націй і народів, свідомого ставлення до себе, оточення та довкілля»); а також, імовірно, у законі «Про вищу освіту», де про культуру взагалі жодним чином не згадується.

Тим часом Конвенція ЮНЕСКО зобов’язує всіх учасників «сприяти розумінню важливості охорони й заохочення розмаїття форм культурного самовираження, inter alia, за допомогою

програм у галузі освіти й підвищення інформованості громадськості» (ст. 10).

Так само згадку про «заохочення розмаїття форм культурного самовираження» (чи просто про підтримку культурного розмаїття) варто додати й до статті 1 закону «Про національні меншини в Україні» (1992), згідно з якою «Україна гарантує громадянам республіки незалежно від їх національного походження рівні політичні, соціальні, економічні та культурні права і свободи, підтримує розвиток національної самосвідомості й самовиявлення».

У цьому ж законі варто виразно прописати, що в багатьох місцевостях України українці є мовно-культурною (а в Криму також етнічною) меншиною, і тому ряд положень цього закону та деяких інших мусить поширюватися в цих місцевостях зокрема й на них.

Слід принагідно звернути увагу й на те, що одне з положень статті 5 закону «Про національні меншини» уже тривалий час не виконується. За законом, «Центральним органом державної виконавчої влади у сфері міжнаціональних відносин є Міністерство у справах національностей України. При Міністерстві функціонує як дорадчий орган Рада представників громадських об'єднань національних меншин України». Такого міністерства не було, однак, ані в попередньому уряді, ані не передбачено у теперішньому.

Мас-медії та кіно: виклики глобалізації

Наголошуючи важливість культури й культурного розмаїття для сталого розвитку людства, Конвенція ЮНЕСКО передбачає захист цього розмаїття не лише через підтримку меншинних культур, а й через певні протекціоністські заходи для культур державних націй, котрі теж можуть зазнавати серйозного тиску й різноманітних загроз в умовах глобалізації. Саме тому Конвенція підтверджує у преамбулі «суверенні права держав на підтримку, прийняття й здійснення політики та заходів, які вони вважають належними для охорони й заохочення розмаїття форм культурного самовираження на своїй території»; а у стат-

ті 8 конкретизує це положення, визнаючи, що кожна держава-учасниця Конвенції «може визначити ті особливі ситуації, коли форми культурного самовираження на її території перебувають під загрозою знищення, їм загрожує серйозна небезпека або вони інакше потребують термінового захисту».

Найчастіше «особливі ситуації» виникають у тих ділянках культури, котрі найбільшою мірою відкриті глобалізаційним процесам та грі вільноринкових сил. Тут, як відомо, домінують економічно сильніші, ефективніші гравці, що може бути добре для економічної конкуренції, але в галузі культури далеко не завжди сприяє мовно-етнічному, жанровому та іншому розмаїттю. Особливо це стосується електронних засобів масової інформації, котрі за самою своєю природою є максимально глобалізованими, а також сучасного кінематографа та музичної індустрії.

Українські закони «Про телебачення і радіомовлення» (1993, з доповненнями) та «Про кінематографію» (1998) передбачають певну систему стимулів для національного виробника — цілком у дусі Конвенції, котра визнає можливість «регуляторних заходів, спрямованих на охорону й заохочення форм культурного самовираження» — заходів, які «належним чином забезпечують можливості для національної культурної діяльності, культурних товарів та послуг серед усіх доступних видів культурної діяльності, культурних товарів та послуг, що існують на їхній території, для створення, виробництва, поширення, розподілу такої національної культурної діяльності, культурних товарів та послуг, а також користування ними, у тому числі умови, які стосуються мови, що використовується у зв'язку з такою діяльністю, товарами та послугами».

Закон України «Про кінематографію» передбачає зокрема, що «іноземні фільми перед розповсюдженням в Україні в обов'язковому порядку повинні бути дубльовані або озвучені чи субтитровані державною мовою, вони також можуть бути дубльовані або озвучені чи субтитровані мовами національних меншин». Він же встановлює квоту демонстрування національних фільмів, «яка становить не менше 30 відсотків національного екранного часу» і яка є обов'язковою «для всіх демонстраторів

фільмів у кіно-, відеомережі та на каналах мовлення телебачення України». Закон передбачає також певні податкові пільги для національних фільмів та можливість субсидування їхнього виробництва з бюджетних фондів. На жаль, більшість із цих положень в сучасній Україні лишилася на папері.

Важливо зазначити також, що поняття «національного фільму» не має в Законі «Про кінематографію» суто етнічного характеру і не обмежується виключно українською мовою, хоча й надає їй певний, цілком природний пріоритет: ідеться про «створений суб'єктами кінематографії України фільм, виробництво якого здійснено в Україні та авторське право чи право власності на який повністю або частково належить суб'єктам кінематографії України, а також основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена українською мовою». Подібну концептуальну основу має й Закон України про національний культурний продукт, підготовлений фахівцями Міністерства культури й туризму, але не схвалений поки що Верховною Радою. Його прийняття дало б змогу чіткіше систематизувати й структурувати критерії, що застосовуються у різних законах і слугують підставою для протекціоністських заходів, цілком сумісних із міжнародною практикою в галузі охорони національних культур (зокрема, із аналізованою Конвенцією).

Закон «Про телебачення і радіомовлення» теж оперує категорією національного продукту, встановлюючи зокрема на нього квоту для кожної телерадіоорганізації в обсязі не менш як 50 відсотків ефірного мовлення, проте визначає його дещо інакше, ніж «Закон про кінематографію»: «національний аудіовізуальний продукт — це програми, фільми, аудіовізуальні твори, вироблені фізичними або юридичними особами України». Отже, уніфікація терміну «національний продукт» в різних законах назріла, особливо у ситуації, коли довкола культурного протекціонізму розгортаються гострі політчині дискусії.

Крім квотування національного продукту, закон «Про телебачення і радіомовлення» встановлює також квоти на вживання національної мови (не менше 75% обсягу мовлення) та зобов'язує дублювати національною мовою чужомовні фільми

й програми. І те, й те, зазначимо, цілком відповідає Конвенції ЮЕСКО про можливість і необхідність захисту національних мов і культур. Також, відповідно до поширених міжнародних практик, закон обмежує монополізацію національного медійного ринку (до 35%) одним власником та забороняє заснування телерадіоорганізацій іноземним фізичним та юридичним особам. Непрозорість системи власності в Україні та брак механізмів контролю роблять, однак, виконання цих положень закону вельми проблематичним.

Закон про культуру: наближення до міжнародних стандартів

Конвенція ЮНЕСКО, на відміну від більшості українських законів, приділяє велику увагу участі громадянського суспільства в охороні та заохоченні розмаїття форм культурного самовираження. Про це йдеться зокрема в статті 11: «Сторони заохочують активну участь громадянського суспільства у своїх зусиллях для досягнення цілей цієї Конвенції»; статті 12: «Сторони докладають зусиль для зміцнення свого двостороннього, регіонального та міжнародного співробітництва, сприятливого для заохочення розмаїття форм культурного самовираження», зокрема через «зміцнення партнерства з громадянським суспільством, неурядовими організаціями та приватним сектором, а також між ними для заохочення розмаїття форм культурного самовираження»; та у статті 15: «Сторони заохочують розвиток партнерства між державним і приватним секторами й некомерційними організаціями».

Значно більша увага, ніж в чинних законах України, приділяється у Конвенції державній підтримці недержавного сектора — як через пряме субсидування, так і через податкові пільги, зокрема й для приватних спонсорів культурної галузі. Так, стаття 6 заохочує:

«заходи, спрямовані на надання незалежним національним галузям культури й діяльності неофіційного сектора реального доступу до засобів виробництва, поширення та розподілу культурної діяльності, культурних товарів та послуг»;

заходи, спрямовані на надання підтримки некомерційним

організаціям, а також державним і приватним інституціям, творчим працівникам та іншим спеціалістам у галузі культури, для розвитку й заохочення вільного обміну й поширення ідей, форм культурного самовираження, культурної діяльності, культурних товарів та послуг, а також для стимулювання творчого й підприємницького духу їхньої діяльності»;

врешті, «заходи, спрямовані на збільшення розмаїття засобів масової інформації, у тому числі шляхом розвитку громадського радіомовлення».

Про необхідність створення в Україні громадського радіомовлення й телебачення говориться вже багато років, а проте брак політичної волі в усіх без винятку українських урядів залишається головною перешкодою в реалізації цього проекту. Подібні проблеми виникають і з реалізацією статті 7 Конвенції ЮНЕСКО, котра закликає «створювати, виробляти, поширювати й розподіляти свої форми культурного самовираження й мати доступ до них, звертаючи належну увагу на особливі умови й потреби жінок, а також різноманітних соціальних груп, у тому числі осіб, які належать до меншин і корінних народів».

Проект закону України «Про культуру», поданий Урядом, Але ще не розглянутий Верховною Радою, до певної міри намагається усунути перелічені вище недоліки. Зокрема, цілий розділ у ньому присвячено «участі громадськості у реалізації державної політики у сфері культури» (стаття 33) та «співробітництву державних органів та культурно-мистецької громадськості» (ст.34); чіткіше означено основні поняття і терміни, послідовніше прописано політику підтримки вітчизняного виробника — як через квотування національного продукту, так і через цільові ґранти та податкові пільги.

Водночас у проекті закону і далі бракує належного розуміння (й концептуального утвердження) культури й культурного розмаїття як важливого елементу сталого розвитку всього суспільства. Цим український закон хоч формально й не суперечить Конвенції ЮНЕСКО, проте відбиває трактує культуру як окрему сферу людського життя, а не його цілісність, що виходить далеко за межі мистецької творчості, етнографії, естетики, аб-

страктної «духовності» і стосується усіх сфер діяльності, включно з культурою праці, здатністю до самоорганізації, до ефективного вирішування проблем — творчого, креативного потенціалу усього суспільства. А тому бажано було б засиґналізувати в новому законі якісно нове розуміння культури, відповідне не лише букві, а й духові Конвенції ЮНЕСКО. Відтак статтю 3 можна було б викласти у такій редакції: «Основними засадами державної політики у сфері культури є: визнання культури одним з основних факторів самобутності української нації, корінних народів та національних меншин України, *важливим чинником їхнього сталого розвитку*».

Державна культурна політика: практичний аспект

Попри певну недосконалість законодавчої бази та систематичне недофінансування культурної галузі, державна культурна політика, яку український уряд здійснює передусім через Міністерство культури й туризму, приділяє істотну увагу охороні та заохоченню розмаїття форм культурного самовираження.

Головним інструментом цієї політики є бюджетна програма «Заходи з відтворення культури національних меншин», на яку Законом України «Про Державний бюджет» в минулі роки передбачалося в середньому 1,5 млн. грн. на рік. Програмою опікувався Відділ культури етносів України та української діаспори у Міністерстві культури й туризму, до завдань якого зокрема належить співпраця із громадськими об'єднаннями національних меншин. У рамках програми можна умовно виокремити два основні напрями: (1) реалізація всеукраїнських заходів, ініційованих самим Міністерством, обласними управліннями культури чи іншими органами влади; та (2) підтримка культурних ініціативи громадських організацій національних меншин.

Більшість цих заходів та ініціатив спрямовані на представлення національних культур та багатокультурності загалом у формі виставок, фестивалів, концертів, конкурсів та інших масових заходів, а також на культурно-освітні програми, проте передбачено й вужчі цільові заходи для керівників національно-культурних товариств та інших громадських активістів — у формі

дискусійних семінарів, конференцій, професійних тренінґів тощо.

В Україні, за даними МКТ, зареєстровано понад 1200 національно-культурних організацій, діяльність яких спрямована на збереження національної ідентичності та етнокультурної унікальності суспільства; діє понад 30 центрів національних культур і понад 9 тисяч аматорських мистецьких колективів етнічних меншин.

Надзвичайно важливим для охорони та заохочення розмаїття форм культурного самовираження в Україні є переймання зарубіжного позитивного досвіду та співпраця із закордонними партнерами і міжнародними організаціями, зокрема у рамках Плану дій Україна — ЄС, що є головним інструментом співпраці Європейського Союзу з Україною, відповідно до Європейської політики сусідства та Східного партнерства. Міністерство культури й туризму спільно з недержавними організаціями реалізує в цих рамках регіональну програму «Київська ініціатива для демократичного розвитку через культуру» (для Азербайджану, Вірменії, Грузії, Молдови та України) та пілотний проект «Інтеркультурні міста: управління та політика щодо багатоетнічних (diverse) громад».

«Київська ініціатива» спрямована на розвиток культурної політики та стратегій для консолідації демократії, міжкультурного діалогу та культурного розмаїття як передумови сталого розвитку і послідовно розглядає питання культури, спадщини, захисту навколишнього середовища та містобудування в їхньому взаємозв'язку. Проект «Інтеркультурні міста» реалізується у співпраці з територіальною громадою Мелітополя, проте у перспективі до нього мають долучитися також Одеса, Донецьк, Сімферополь та Ужгород — міста зі строкатою культурно-етнічною палітрою.

Під цим оглядом набуття чинності Конвенцією ЮНЕСКО про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження має ще й додаткове практичне значення, оскільки формально узгоджує українське законодавство в галузі культури із законодавством ЄС і тим уможливлює повноправну участь України в європейських культурних програмах та проектах.

Висновки та рекомендації

1) Українське законодавство та відповідна державне культурна політика загалом не суперечать положенням Конвенції ЮНЕСКО про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження. Українське суспільство достатньо відкрите й плюралістичне, а державна політика достатньо толерантна стосовно цієї відкритості й плюралізму. Держава не прагне на офіційному рівні ані до асиміляції меншинних мов та культур до єдиної панівної, ані не дискримінує меншинних мов та культур і їхніх носіїв. Політика певного протекціонізму щодо мови й культури титульної нації теж не суперечить положенням Конвенції ЮНЕСКО, оскільки вона не утискає при цьому меншинних культур, а також не створює бар'єрів для зовнішніх культурних впливів та запозичень, міжнародної комунікації. Ця політика, цілком у згоді з Конвенцією, захищає національну культуру та відповідний ринок культурних товарів і послуг від глобального тиску та небезпечних для кожної культури уніфікаційних, асиміляційних тенденцій.

2) Відповідно, впровадження в життя положень Конвенції ЮНЕСКО про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження не потребує суттєвих змін в українському законодавстві — окрім, хіба що загальновідомої потреби в оновленні застарілого «Закону про мови». Водночас концептуальні основи українського законодавства, а також самоусвідомлення українського суспільства ще не відповідають сучасному, ширшому розумінню національної культури та культурного розмаїття як важливого чинника сталого розвитку всього суспільства й людства загалом. Відтак багатоетнічність і багатокультурність сприймається або в суто формальному, безпроблемному кількісному вимірі (на кшталт шаблонних фраз про «сто тридцять національностей, які живуть в Україні»), або ж як проблема, потенційна загроза суспільній монолітності і злагоді. Глибшого розуміння культурного розмаїття як певної цінності, суспільного капіталу, джерела креативності й міжнародної привабливості в Україні поки що не вистачає.

Такому переосмисленню наявного етнокультурного розма-

їття сучасної України та її культурної спадищни у практичному плані повинні сприяти:

– активізація культурологічних, етнополітичних, мистецтвознавчих досліджень з цієї проблематики;

– широка популяризація їх результатів, усього культурного розмаїття України, її багатоетнічної, багатокультурної спадщини у ЗМІ, на культурно-мистецьких фестивалях, конкурсах, оглядах, а також у навчальних программах шкіл та ВНЗ.

3) Так само не вистачає й реального усвідомлення потреби в державному протекціонізмі щодо української культури. Бракує не лише розуміння глобальних викликів загроз для кожної «малої», зокрема й української культури; бракує широкого усвідомлення потреби певних підтримчих дій на користь національної культури.

4) Практично зовсім поза увагою державних і недержавних інституцій залишаються культурні проблеми так званих «нових меншин» (зокрема іммігрантів із країн Азії), їхня участь у культурному житті країни та інтеґрація в загальнонаціональну культуру.

5) У практичній роботі МКТ, інших центральних та місцевих органів влади досі, на жаль, переважаа орієнтація на традиційні форми робот из підтримки культур нацменшин, головним чином на проведення культурно-мистецьких заходів спільно з національно-культурними товариствами меншин.

Однак час вимагає істотного розширення напрямків діяльності з підтримки культурного розмаїття, модернізації її форм, зокрема — через активну співпрацю з міжнародними організаціями, реалізацію спільних проектів. Не применшуючи важливість і корисність традиційних форм роботи, у ближчому майбутньому слід активізувати діяльність на таких напрямках:

– вивчення, збереження і популяризація багатокультурної спадщини України, матеріальної й нематеріальної;

– наукові дослідженя проблематики етнокультурного розмаїття України, широке обговорення та популяризація їх результатів на наукових конференціях, у культурологічній періодиці, в Інтернеті, а також — для широкого суспільного загалу на телебаченні та радіо;

– активна підтримка діяльності з розвитку і збереження культурного розмаїття, що здійснюється недержавними, некомерційними організаціями та творчими колективами (не лише з-поміж традиційних національно-культурних товариств та їхніх аматорських колективів);

– активізація міжнародного співробітництва у сфері збереження культурного розмаїття, зокрема — з ЮНЕСКО, Радою Європи, Європейським Союзом.

Олесандр Гриценко, Надія Гончаренко

Інформаційно-аналітична записка щодо шляхів інституційного забезпечення просування української культури у світі та міжнародного культурного співробітництва України

Розвиненість міжнародних контактів національної культури, рівень її присутності у світі є вагомими чинниками її розвитку. Адже чим розвиненішою і багатшою є культура, тим більший інтерес вона викликає у світі, тим більшу повагу викликає країна, де створено цю культуру.

Під культурною присутністю української культури у світі будемо розуміти не лише присутність на світовому ринку книжок українських авторів, музичних альбомів та фільмів з України, але й присутність створених нашою культурою сенсів у свідомості людей, врешті, те місце, яке посідає українська культура серед інших культур в уявленнях інтелектуальних еліт про світову культуру, її «канон».

Констатуючи окремі позитивні зміни, що відбувалися останніми роками у міжнародних культурних зв'язках України, та поліпшення рівня присутності української культури принаймні

в деяких країнах і в деяких видах культури, доводиться усе ж визначити загальний рівень української культурної присутності у світі як низький чи навіть незадовільний.

Про причини, що обумовили таку ситуацію, буде сказано нижче. З огляду на негативні наслідки такого становища не лише для культури, а й для країни в цілому, його радикальне виправлення слід віднести до пріоритетних завдань державної культурної політики, а також зовнішньої політики України.

Ключовим складником у реалізації цього завдання мають стати:

по-перше, об'єднання зусиль держави, культурно-мистецького середовища та українського бізнесу у цій справі;

по-друге, акумуляція значно більших ресурсів на її вирішення, ніж сьогодні;

по-третє, реформування інституційного забезпечення міжнародного культурного співробітництва та промоції української культури у світі.

Сучасний стан міжнародного культурного співробітництва України та присутності української культури у світі

У 2014 році науковці Українського центру культурних досліджень здійснили аналіз сучасного стану присутності української культури у світі (аналітичний огляд «Присутність української культури і мистецтва у світовому культурному просторі»), а науковці Національного інституту стратегічних досліджень підготували аналітичну доповідь «Проблеми та пріоритети модернізації української культурної політики», що містить параграф про культурну присутність України в Європі. Викладена нижче стисла оцінка стану культурної присутності України у світі та зусиль держави в цій сфері ґрунтується на висновках цих досліджень.

Геополітичний та історичний контекст, у якому культура незалежної України на початку 1990-х років розпочала своє утвердження у світовому культурному просторі, був доволі несприятливий. Багато хто розглядав Україну (а дехто й досі розглядає) як частину Росії або ж СРСР, відповідно й українську

культуру не вважаючи чимось самостійним і вартим інтересу.

У радянські часи скільки-небудь помітна присутність української культури мала місце лише у так званих соціалістичних країнах — видавалися в перекладі твори провідних (офіційно визнаних) українських письменників, зрідка з'являлись у прокаті фільми українських кіностудій, виступали з концертами деякі відомі мистецькі колективи. Однак усе це і представлялося, і сприймалося, як частина «єдиної багатонаціональної радянської культури».

Механізми культурної презентації за кордоном у СРСР цілком базувалися на центральних державних інституціях (як-от «Совэкпортфильм», «Госконцерт» тощо) й на державному фінансуванні, а твори і митці, аби потрапити за кордон, мали пройти жорсткі ідеологічні фільтри. Тому загальний образ української культури, що формувався у результаті такого представлення, був викривлений і збіднений. Після розвалу СРСР задіяні в цьому представленні механізми припинили існування, тож культурі незалежної України довелося починати свій діалог зі світом майже з нуля.

Соціальна база для присутності української культури у світі, тобто її аудиторія, є дуже неоднорідною та регіоналізованою: у пострадянських країнах та країнах Центрально-Східної Європи (Польща, країни Балтії, Білорусь, Грузія, Росія) вона є численною та широкою за уподобаннями; натомість у Західній Європі обмежується вузькими, «нішевими» колами любителів авторського кіно, східноєвропейських літератур чи етнічної музики. Поза Європою аудиторія української культури складається переважно з представників української діаспори.

У роки незалежності контакти й творча співпраця українських митців і літераторів з культурно-мистецькими елітами інших країн істотно розвинулися й урізноманітнилися. Однак загальний рівень присутності нашої культури навіть у європейських країнах залишається порівняно невисоким: мало перекладається українських книжок, практично немає українських фільмів у зарубіжному прокаті та української музики в радіоефірі й концертних залах, а твори сучасних українських

художників на провідних західних аукціонах донедавна часто представлялися під «російським дахом». Бурхливі політичні події 2014 року сприяли зростанню інтересу до України на Заході, а отже, найімовірніше, сприятимуть дальшій емансипації української культури в очах світу та посиленні її присутності й престижу.

Але поки що організаційно-фінансові моделі, за якими українське мистецтво потрапляє за кордон, переважно некомерційні або зорієнтовані на державну підтримку (міждержавні заходи, спільні творчі проекти різних закладів культури чи колективів, благодійна чи спонсорська допомога тощо).

Це стосується більшості видів мистецтва та культурних індустрій, за винятком хіба що найвідоміших поп-виконавців, найуспішніших художників та розважального програмного забезпечення (комп'ютерні ігри). Є окремі приклади масового (ринкового) успіху українського культурного продукту в деяких країнах Європи: гостросюжетні книжки А. Куркова, популярні пісні «Океану Ельзи», «Гайдамаків», Руслани. Це свідчить про потенціал української популярної культури, принаймні у європейському та пострадянському регіонах.

Стосовно впливу української держави на аналізовані процеси можна зробити невтішний висновок: досі просування української культури за кордоном забезпечувалося не стільки послідовною, системною державною підтримкою міжнародного культурного співробітництва, скільки принагідними «одноразовими» промоційними акціями (проведенням «днів культури» тощо), а також особистими зусиллями і зв'язками самих митців та діячів культури й ентузіазмом нечисленних активних прихильників української культури за кордоном.

За відсутності єдиної спеціалізованої державної культурної інституції, котра б забезпечувала виконання завдань державної культурної політики щодо просування української культури у світі, цю роль намагалися виконувати культурно-інформаційні центри (КІЦ) у складі закордонних дипломатичних установ України, створені на виконання Указу Президента України «Про культурно-інформаційний центр у складі закордон-

ної дипломатичної установи України» від 20 лютого 2006 р. № 146/2006.

Згідно з цим Указом, основним завданням КІЦ є сприяння розвитку співробітництва України з державою перебування у сфері культури, освіти, науки й техніки, туризму, фізичної культури та спорту. Організацію роботи культурно-інформаційних центрів покладено передусім на Міністерство закордонних справ України, хоча її змістовному наповненню мали сприяти інші відомства (зокрема, Мінкультури і МОН).

Станом на грудень 2014 року у країнах Європи діяло 17 культурно-інформаційних центрів, з них 10 — у пострадянських та посткомуністичних країнах.

За оцінкою науковців Національного інституту стратегічних досліджень: «Зазвичай діяльність центрів обмежується протокольними заходами або ж інформаційно-роз'яснювальною роботою (з нагоди Дня Соборності та Свободи України, Міжнародного дня рідної мови, Шевченківських днів тощо), відзначеннями щорічних та ювілейних дат, вшануванням пам'яті видатних українців. Прикладів діяльності, що передбачає довготривалі зв'язки та співпрацю, на жаль, небагато»[163].

Щодо підтримки діяльності КІЦ з боку інших відомств, зокрема Мінкультури, науковці НІСД констатували: «Міністерство культури України фактично не долучалося до роботи культурно-інформаційних центрів. За три останні роки воно спромоглося підтримати діяльність вітчизняних культурних представництв за кордоном хіба що наданням відповідних інформаційних матеріалів та сувенірної продукції. Винятком є підтримка низки заходів у Національному культурному центрі України в м. Москві (святкові концерти, культурно-мистецькі акції, присвячені державним святам). Відомо, що Міністерство залишало без відповідей звернення посольств України про допомогу в підготовці заходів, здійснюваних культурно-інформаційними центрами»[164].

Загалом, оцінка діяльності КІЦ за кордоном у цитованому огляді невтішна: «малочисельність штату й відсутність фахівців із культурного менеджменту ускладнюють презентацію

національної культури та її промоцію на міжнародній арені; серед заходів, здійснюваних центрами, переважають такі, що обмежуються поширенням інформації про Україну і не передбачають перспектив культурного співробітництва; поширювана про Україну інформація переважно стосується минулого Українського народу та його традиційної культури; поза увагою залишається розвиток актуальної культури та громадянського суспільства»[165].

Отже, мережу КІЦ у складі посольств України за кордоном в її сучасному вигляді не можна вважати дієвим інструментом культурної дипломатії та промоції української культури у світі.

Останнім часом посилилася роль недержавних організацій, зокрема благодійних фундацій у цій справі (Українська кінофундація, Фонд «Open Ukraine» та ін.), але замінити підтримку держави вони не можуть. Форми та механізми державної підтримки просування національної культури за кордоном залишилися застарілими, малоефективними. Завдання модернізації та посилення цих механізмів є давно назрілим і дуже актуальним.

Істотне піднесення рівня присутності української культури у світі, посилення міжнародної культурної співпраці України можуть бути забезпечені шляхом реалізації таких завдань:

– активне позиціонування української національної культури у визнаному каноні світової культури (принаймні на рівні з національними культурами інших країн Центрально-Східної Європи), чому сприятиме популяризація кращих зразків культурної спадщини України, її літератури і мистецтва за кордоном;

– зміцнення й урізноманітнення творчих і професійних зв'язків з культурно-мистецьким та науковим середовищем зарубіжних країн;

– активізація культурних зв'язків зі світовим українством, культурними й інтелектуальними осередками діаспори.

Аби реалізувати ці завдання, необхідно здійснити низку заходів у сфері державної культурної політики:

1. Реформування інституцій та фінансових механізмів, що

забезпечують міжнародне культурне співробітництво та промоцію української культури у світі;

2. Розроблення і здійснення державних програм підтримки творчих проектів, спрямованих на просування української культури за кордоном (наприклад, підтримка перекладів іноземними мовами творів української літератури, англомовне субтитрування кращих сучасних українських фільмів тощо);

3. Налагодження партнерської співпраці держави з незалежними культурними організаціями та благодійними фундаціями, що діють у сфері міжнародного культурного співробітництва та допомагають просуванню української культури у світі (Українська кінофундація, Фонд «Open Ukraine», Пінчук-Арт-Центр тощо), для чого слід удосконалити правове забезпечення механізмів багатоканального фінансування культурно-мистецьких проектів, що здійснюються (повністю чи частково) за кордоном.

Далі буде детальніше проаналізовано, на основі зарубіжного досвіду, можливі шляхи реалізації першого із запропонованих вище заходів — реформування інституцій та фінансових механізмів, що забезпечують міжнародне культурне співробітництво та промоцію української культури у світі.

Європейський досвід інституційного забезпечення міжнародного культурного співробітництва та промоції національної культури за кордоном

У багатьох країнах Європи існують державні або публічні інституції, діяльність яких спрямована на поширення за кордоном інформації про культуру, історію, науку, освіту, суспільне життя своєї країни.

Серед них найпомітнішими і, вочевидь, найефективнішими є ті, що являють собою мережі інституцій, розташованих у багатьох країнах, як-от Гете-Інститути (Німеччина), Французькі Інститути (Франція), осередки Британської Ради (Великобританія), Польські Інститути (Польща) та ін.

Якщо уважно проаналізувати організаційні та правові засади, на яких створені й функціонують ці інституції, їхню структуру та форми роботи, то побачимо значне різноманіття у вирі-

шенні, здавалося б, аналогічних задач закордонної культурної політики, промоції власної культури у світі.

Далі ми детальніше проаналізуємо досвід роботи кількох таких інституцій.

У Польщі діє не одна, а кілька державних культурних інституцій національного рівня, що займаються міжнародним культурним співробітництвом та промоцією польської культури у світі. Це — Інститут Адама Міцкевича, Національний Інститут Фридерика Шопена, Інститут книжки, Міжнародний центр культури (Краків), а також мережа Польських Інститутів за кордоном. Більшість з них перебувають у підпорядкуванні чи, згідно з польським законодавством, «під наглядом» Міністерства культури і національної спадщини (**МКіНС**), і лише мережа Польських Інститутів підпорядкована Міністерству закордонних справ (**МЗС**) Польщі.

Інститут Адама Міцкевича (**ІАМ**) — державна установа культури, створена в її нинішньому форматі наказом Міністра культури і національної спадщини Польщі від 14.03.2006 р. № 7, згідно з яким попередня однойменна установа була поділена на дві:

– Інститут Адама Міцкевича, що займається головно промоцією польської культури за кордоном,

– Національний центр культури, що перебрав на себе ті з функціїй попереднього ІАМ, котрі стосувалися популяризації та промоції польської культури в самій Польщі.

ІАМ визначає свою **місію** таким чином: «Утвердити думку про Польщу як незамінну ланку в міжнародному процесі обміну ідеями, цінностями та культурними благами високої якості»[166].

Метою діяльності ІАМ є «презентація польської культури за кордоном та ініціювання міжнародного культурного співробітництва й культурних обмінів відповідно до засад та пріоритетів зовнішньої політики і закордонної культурної політики Польської Республіки» (див. **Додаток 1** — Статут ІАМ, п. 1, § 4).

Поставлені завдання ІАМ виконує через такі форми діяльності:

«1) Реалізація культурних проектів, у першу чергу — спрямованих на промоцію польської культури у світі; популяризація знань про історію Польщі та її культурну спадщину; відзначення видатних подій та важливих ювілеїв, пов'язаних з історією Польщі та її культурою; забезпечення участі у зарубіжних культурних подіях, що мають світове стратегічне значення;

2) Активна участь у культурно-мистецьких подіях (заходах) за кордоном, зокрема — у фестивалях, ярмарках, виставках, конкурсах тощо;

3) Організація культурних заходів у Польщі та за кордоном, що випливають із взятих Міністерством культури і національної спадщини міжнародних зобов'язань;

4) Розроблення й реалізація (за дорученням МКіНС або МЗС) польських культурно-мистецьких програм у рамках міжнародних заходів, у яких бере участь чи які організовує Польща;

5) Забезпечення представництва Польщі на ключових міжнародних конференціях та семінарах з проблем культури;

6) Пошук та залучення експертів та лідерів культурного життя, чия участь плануванні та реалізації проектів ІАМ забезпечить їхню ефективність щодо промоції польської культури;

7) Координація діяльності польських учасників європейських програм у сфері культури;

8) Реалізація конкурсних грантових програм, через які культурно-мистецькі організації та окремі діячі (митці) можуть отримати фінансування своїх проектів, спрямованих на промоцію польської культури у світі;

9) Надання стипендій для польських митців та діячів культури для навчання чи іншої діяльності а кордоном, а також стипендій іноземним митцям/фахівцям культури для приїзду до Польщі;

10) Створення і підтримання інтегрованої інформаційної системи (бази даних) про польську культуру, доступної через Інтернет;

11) Видання книжок, фільмів, аудіо-продукції про здобутки польських митців, про характерні риси та національні цінності польського суспільства;

12) Пошук і залучення позабюджетних коштів для виконання завдань, покладених на ІАМ;

13) Здійснення заходів, спрямованих на зростання професійного рівня працівників культури у Польщі у плані діяльності, пов'язаної з промоцією польської культури у світі» (див. Додаток 1).

Керівництво роботою ІАМ здійснює призначений МКіНС директор за допомогою двох заступників, однак вирішення стратегічних питань діяльності Інституту — це прерогатива Ради ІАМ, до якої входять кілька видатних діячів політичного і культурного життя Польщі (голова Ради — депутат європарламенту Єжи Бузек; члени Ради — сенатор В. Цімошевич, професор-економіст Є.Хауснер, голова Польсько-Американського Фонду Свободи Є.Козьмінський), а також два представники відомств: державні підсекретарі (заступники Міністрів) М.Смолень (від МКіНС) та К.Кацперчик (від МЗС).

Організаційна структура ІАМ, що нею її керівництво дуже пишається як «гнучкою та добре пристосованою до специфіки роботи Інституту», має ***матричний характер***, тобто: конкретний набір функцій більшості підрозділів (відділ управління програмами Міністра МКіНС, відділ управління знаннями, відділ комунікації, відділ навчальних візитів, стажування і презентацій, відділ європейських програм, а також адміністративний відділ, бухгалтерія та відділ «контролінгу») динамічно видозмінюється у відповідності до набору програм і проектів, що їх здійснює ІАМ у певний період.

Зокрема, у минулому 2014 році значну частку роботи ІАМ складало опікування двома багаторічними грантовими програмами МКіНС Польщі:

– програмою «Промоція польської культури за кордоном» (грантова підтримка проектів від культурних організацій, чия мета відповідає назві програми);

– програмою «Польська культура у світі» (грантова підтримка індивідуальних проектів польських митців та діячів культури, спрямованих на просування польської культури і мистецтва за кордоном).

Окрім цих грантових програм, ІАМ реалізує великі проек-

ти, спрямовані на зміцнення культурних зв'язків, культурної присутності Польщі в окремих регіонах та країнах («Проект Туреччина», «Проект Бразилія», «Промоція Польщі в університетських кампусах у США» та ін.).

Бюджет ІАМ складав 40,14 млн. злотих у 2012 році та 42,75 млн. злотих у 2013 році. В середньому три чверті цих коштів виділялося на реалізацію програм і проектів, одна чверть — на адміністративні та інші видатки.

У 2011 році бюджет ІАМ був рекордно великим — 49,9 млн. злотих, з чого 18,4 млн. злотих було спрямовано на реалізацію культурно-мистецького складника програми головування Польщі у Євросоюзі.

Власних філій чи осередків за кордоном ІАМ не має, він здійснює свої програми і проекти в інших країнах через співпрацю з польськими та зарубіжними культурними інституціями, яким надає для цього гранти, а також — через співпрацю з **Польськими Інститутами**, що їх мережа (25 Інститутів станом на 2014 рік) утримується й фінансується Міністерством закордонних справ Польщі (детальніше про Польський Інститут — далі).

Інші державні культурні установи, що належать до системи МКіНС та працюють у сфері міжнародного культурного співробітництва і промоції польської культури у світі, мають значно менші масштаби і значно вужчу, спеціалізовану сферу діяльності:

Національний Інститут Фридерика Шопена, створений рішенням польського Сейму в 2001 році.

До його завдань належать: дослідження і популяризація творчості й життєвого шляху Шопена; організація концертів, конференцій, навчальних курсів, пов'язаних із творчістю Шопена. Інститут Шопена також має архів і музейну збірку матеріалів, пов'язаних із творчістю цього найвідомішого польського композитора і піаніста.

Інститут книжки — національний заклад культури, створений 2004 року, що займається промоцією книжки і читання в Польщі, а також — популяризацією польської літератури за кордоном. Зокрема, Інститут книжки надає грантову підтримку

іноземним видавцям і перекладачам на переклади і видання творів польської літератури.

Польський Інститут кіномистецтва — бачить свою місію у «сприянні повернення польського кіно на провідні позиції у Європі і світі». Через цю установу здійснюється державна бюджетна підтримка польського кінематографа на всіх основних етапах кінопроцесу (передпродукційний етап, кіновиробництво, промоція, дистрибуція, в тому числі за межами Польщі). Діяльність Польського Інституту кіномистецтва за кордоном включає підтримку ко-продукції фільмів, а також проектів з промоції та популяризації польського кіно у світі.

Міжнародний культурний центр — створений 1990 року у Кракові як наукова та культурно-просвітницька установа, що займається дослідженням та популяризацією культурної спадщини, а також — проблематикою історичної пам'яті, формування і трансформації ідентичностей, зокрема — спільної європейської спадщини та європейської ідентичності. Здійснює міжнародні наукові й видавничі проекти, проводить міжнародні конференції, семінари, тренінги з питань, пов'язаних із культурною та історичною спадщиною.

Мережа Польських Інститутів

Польські Інститути є культурно-інформаційними закладами за кордоном, що засновані й фінансуються Міністерством закордонних справ. Їхнім головним завданням є популяризація у світі польської культури, освіти, науки знань про історію, культурну спадщину, сучасне життя Польщі; сприяння співпраці між Польщею та країнами перебування Інститутів у сферах культури, освіти, науки, суспільного життя.

Загальну **місію** Польських Інститутів як агентів «культурної дипломатії» Міністерство закордонних справ Польщі визначає так: «ефективний вплив на якнайширші місцеві мистецькі, інтелектуальні, експертні кола, що формують громадську думку; розбудова тісних контактів з представниками місцевих ЗМІ також належить до пріоритетів діяльності Польських Інститутів»[167].

На сьогодні у світі діє 25 Польських Інститутів, розташованих переважно у Європі, але також у тих країнах, співпрацю з якими Польща вважає пріоритетною (США, Бразилія, Японія, Китай, Корея, Туреччина та ін.).

У деяких менших країнах Польські Інститути виконують функції відділів посольств Польщі з питань культури і науки, однак переважно вони є автономними установами, з власним керівництвом (директора призначає Міністр закордонних справ), окремим бюджетом і програмою діяльності.

Особливістю типової організаційної структури Польських Інститутів є поєднання професійних кадрів з Польщі та залучення місцевих експертів зі сфери культури, освіти, науки. Штат кожного Польського Інституту складається із 6–8 працівників: директор (як правило, він є діячем культури, а не кар'єрним дипломатом), його заступник — професійний менеджер, також призначений Міністерством закордонних справ, 2–3 місцевих експерти з культурних та освітніх питань (котрі вільно володіють як польською, так і місцевою мовою, й мають широкі контакти в місцевих культурних та інтелектуальних колах), а також 2–3 допоміжних працівники (секретар, офіс-менеджер тощо).

Основною формою програмної діяльності Польських Інститутів є реалізація культурно-освітніх та наукових проектів спільно з місцевими партнерами, аби забезпечити якомога ширшу аудиторію та розголос для цих проектів, сформувати розгалужені зв'язки і, відповідно, помітну присутність Польських Інститутів у місцевому культурному та інтелектуальному житті; а також, що важливо для небагатої Польщі, дозволяє знизити видатки на здійснювані заходи.

Діяльність Польських Інститутів у світі з польського боку, окрім МЗС, забезпечує співпраця зі згаданими вище державними культурними установами системи МКіНС, котрі діють у сфері міжнародної співпраці (Польський Інститут кіномистецтва, Інститут Книжки, Національний Інститут Фридерика Шопена, Інститут Адама Міцкевича).

Можливо, недоліком в організаційній структурі та плану-

ванні діяльності мережі Польських Інститутів варто вважати відсутність автономного центрального осередку цієї мережі, умовно кажучи, — Польського Інституту у Варшаві (роль цього осередку фактично виконує саме МЗС Польщі). Це означає, що мережа Польських Інститутів не має власної єдиної стратегії промоції польської культури і науки у світі (таку стратегію, в принципі, розробляє МКіНС і реалізує її через свої власні установи — Інститут Адама Міцкевича тощо).

З іншого боку, Інститут Адама Міцкевича та інші установи МКіНС не мають власної інституційної бази за кордоном, через яку могли б здійснювати свої програми і проекти, і мусять покладатися на співпрацю з Польськими Інститутами.

Гете-Інститут

У Німеччині, відповідно до Конституції, не існує федерального Міністерства культури (аналогічні відомства існують на рівні федеральних земель), тому функції щодо здійснення зовнішньої культурної політики, міжнародного культурного співробітництва та поширення інформації про культурне й інтелектуальне життя Німеччини у світі покладені на федеральне Міністерство зовнішніх справ.

Однак для виконання значної частини цих функцій застосовано підхід, подібний до британського «принципу витягнутої руки» (arm's length principle), коли виконання деяких функцій делегується державою некомерційній громадській організації мережевого типу — **Гете-Інституту**.

Відповідно до своїх установчих документів (*Articles of Associating*), прийнятих у 2000 році, Гете-Інститут є асоціацією, тобто громадською організацією, що має такі цілі діяльності:

«Промоція німецької мови поза межами Німеччини, налагодження міжнародної культурної співпраці та популяризація позитивного образу Німеччини у світі за допомогою поширення інформації про її культуру, суспільне й політичне життя. Асоціація переслідує винятково некомерційні цілі, популяризуючи і підтримуючи наукові дослідження, освіту й навчання, мистецтво і культуру, сприяючи порозумінню між народами. … Свої статутні завдання Гете-Інститут реалізує, зокрема, в рамках ви-

конання **Базової Угоди** між Інститутом і Міністерством закордонних справ ФРН. Гете-Інститут утримує мережу культурних установ як за кордоном, так і в самій Німеччині»[168].

Гете-Інститут має центральний офіс у Мюнхені, де розташовано його керівні органи та апарат Інституту, а також близько 160 осередків (відділень) у понад 90 країнах світу.

Як юридично незалежна громадська організація, Гете-Інститут має колегіальні керівні органи — **Загальні збори** членів асоціації, а також органи, що формуються загальними зборами:

– Президію (Board of Trustees);

– Виконавчий комітет (із трьох осіб — Голова, Генеральний секретар, Виконавчий директор — обраних Президією);

– 10 спеціалізованих Експертних рад за окремими напрямками (галузями культури і мистецтва, науки, освіти, ЗМІ та ін.);

– Дорадчу раду представників бізнесу і промисловості;

– Комітет нагороди ім. Гете (Goethe-Medal).

Загальні збори Гете-Інституту складаються із:

– тридцятьох видатних представників культурного, наукового, суспільного життя Німеччини;

– по одному представнику від кожної фракції Бундестагу;

– двох представників від Постійного комітету Міністрів культури і освіти усіх федеральних земель;

– по одному представнику від Міністерства закордонних справ та Міністерства фінансів.

До **Президії** Гете-Інституту входять: голова, шість членів, обраних загальними зборами, три представники трудового колективу працівників Гете-Інституту, а також уже згадані два представники — від МЗС та Міністерства фінансів ФРН. Президія визначає стратегічні пріоритети, затверджує план роботи і бюджет Інституту, призначає Виконавчий комітет.

Експертні ради за галузями культури, науки, ЗМІ є дорадчими органами, що формують рекомендаційні рішення з приводу загальної стратегії діяльності у відповідній галузі та щодо окремих проектів. Експертні ради існують за такими напрямками: образотворче мистецтво, кіно, ТБ і радіо, інформація і бібліотеки, література і підтримка перекладів, міграція та со-

ціальна мобільність, музика, театр і танець, німецька мова, наука та суспільне життя.

Дорадча рада представників бізнесу і промисловості займається проектами, що реалізуються спільно Гете-Інститутом та німецьким бізнесом, і мають забезпечувати взаємодію між економікою, політикою і культурою Німеччини.

Апарат центрального офісу Гете-Інституту в Мюнхені працює під керівництвом Виконавчого директора та Генерального секретаря і забезпечує виконання стратегічних завдань, реалізацію проектів через управління роботою мережі 160 Гете-Інститутів по всьому світу. Центральний апарат включає кілька функціональних та кілька галузевих департаментів та відділів:

- Департамент стратегії та оцінки діяльності;
- Відділ забезпечення діяльності Виконкому;
- Відділ маркетингу і продаж;
- Відділ комунікації;
- Інформаційний департамент (проекти, пов'язані зі ЗМІ);
- Мовний департамент (програми з навчання німецької мови);
- Департамент культури;
- Департамент людських ресурсів (кадровий);
- Фінансовий департамент;
- Департамент забезпечення роботи центрального офісу.
- Південна Америка (Сан-Пауло).

Стосунки між Гете-Інститутом і німецькою державою (в юридичній особі федерального МЗС), відповідно, й переважна частина його діяльності, ґрунтуються на **Базовій Угоді** між МЗС та Гете-Інститутом (укладеній у серпні 2004 року).

Суть цієї Угоди — у взаємних зобов'язаннях сторін: МЗС делегує Гете-Інституту частину своїх функцій з міжнародного культурного, наукового та освітнього співробітництва, натомість зобов'язується фінансувати виконання Інститутом цих функцій за рахунок бюджетних коштів. Гете-Інститут зобов'язується виконувати делеговані йому функції та координувати із МЗС і посольствами Німеччини у країнах перебування Гете-Інститутів свою діяльність.

Відповідно до ст.1 **Базової Угоди**, Гете-Інституту делегується виконання таких функцій культурної дипломатії:

1. Сприяння поширенню німецької мови у світі (через ведення мовних курсів, співпрацю із зарубіжними закладами освіти, допомогу викладачам німецької мови у різних країнах світу);

2. Налагодження міжнародного культурного співробітництва (через поширення інформації про культурне життя Німеччини, організацію культурних заходів за кордоном, здійснення програми візитів іноземних митців до Німеччини, підтримку інших форм культурно-митецької співпраці та обмінів);

3. Формування повноцінного образу Німеччини шляхом поширення інформації про її культурне, суспільне, політичне життя (через організацію ознайомчих поїздок до Німеччини; через видавничу діяльність, створення фільмів, часописів, телепрограм, іншої аудіовізуальної продукції; підтримку перекладів з німецької, а також через дарування іноземним організаціям згаданих матеріалів про Німеччину.

Сумарний річний бюджет Гете-Інституту в останні роки майже сягав 300 млн. євро на рік, з чого понад 200 млн. євро надходило з федерального бюджету, а понад 90 млн. євро Гете-Інститут заробив сам (головно за рахунок мовних курсів).

Британська рада

Великобританія створила найрозвиненішу на сьогодні мережеву організацію, що діє у сфері міжнародного культурного та освітнього співробітництва — **Британську Раду**. Метою діяльності Британської Ради є формування позитивного ставлення до Великобританії шляхом обміну досвідом, знаннями й ідеями із зацікавленою громадськістю у всьому світі, а також популяризація британського мистецтва, літератури, освіти та англійської мови.

Британська рада є незалежною публічною установою, що зареєстрована як благодійна організація. Водночас вона підзвітна парламентському Комітетові із закордонних справ та Громадському рахунковому комітетові Великобританії, як така, що одержує бюджетні кошти на свою статутну діяльність.

Керівництво організацією здійснює Виконавча рада. Обрання на посаду голови і заступника голови Виконавчої ради потребує попереднього узгодження кандидатури із Міністром закордонних справ.

Ця організація заснована ще 1934 року. На сьогодні у світі діє близько 200 представництв Британської Ради у 110 країнах світу. Головні офіси Британської Ради розташовано у Лондоні та Манчестері. В Україні Британська Рада працює з 1992 року і має представництва у Києві, Донецьку, Львові та Одесі.

Британська Рада володіє найширшою навчальною мережею для вивчення англійської мови (близько 70 навчальних центрів).

При Британській Раді діють також екзаменаційні центри, в яких щороку приймають близько 1,5 млн. мовних іспитів на отримання міжнародних сертифікатів.

Британська Рада надає гранти на основі відкритих конкурсів на реалізацію проектів у сфері культури, освіти, мистецтва, а також реалізує спеціальні міжнародні гуманітарні програми, наприклад:

програму «Навчаймося разом», що сприяє встановленню тривалих партнерських зв'язків між школами Великобританії та школами понад 60 країн світу;

програму «Креативні міста», спрямовану на підвищення рівня поінформованості суспільства про те, які зміни можуть відбутися у містах завдяки креативним індустріям та ін.

У 2008 році загальний бюджет Британської Ради склав 551 мільйон фунтів стерлінгів. Найбільшу частку цієї суми (232 млн. фунтів) склали кошти, зароблені за навчання англійської мови та прийом іспитів у навчальних та екзаменаційних центрах Британської Ради.

Дотації від МЗС Великобританії склали 189 млн. фунтів, від інших державних установ (Міністерство оборони, Міністерство у справах дитинства, шкільництва та сім'ї) — 7 млн. фунтів. Решта 122 млн. фунтів надійшли від бізнес-спонсорів.

Приблизно дві третини коштів Британська Рада витрачає на освітні та навчальні проекти і стипендії, 10-20% — на культурні проекти.

Висновки та рекомендації

1. У сучасному глобалізованому світі навіть для таких країн, потужних у політичному, економічному й культурному плані, як Німеччина, Великобританія чи Франція, актуальною є популяризація власної культури за кордоном та забезпечення її присутності у світовому культурно-інформаційному просторі, а вирішення цієї задачі вимагає значної державної підтримки, як інституційної, так і фінансової.

Покладання лише на «невидиму руку ринку», котра мала б забезпечити присутність якісного культурного продукту у світі, чи на високу художню вартість кращих зразків національної культури і мистецтва, котрі неодмінно знайдуть належне визнання у всього людства, сьогодні виглядають доволі наївними і малопродуктивними.

2. Водночас, так само малопродуктивною є орієнтація лише на ресурси держави (інституційні, фінансові, політичні) у справі налагодження міжнародних культурних зв'язків та просування національної культури за кордоном. Це розуміють навіть у згаданих країнах Заходу, не кажучи вже про значно бідніші й слабші східноєвропейські країни.

Аналіз досвіду Німеччини, Великобританії, Польщі у цьому плані засвідчує: оптимальний підхід полягає в об'єднанні зусиль держави, бізнесу, культурної і наукової громадськості не лише власної країни, а й країн партнерів, зацікавлених у налагодженні співпраці з цією країною, її діловими, інтелектуальними, культурно-мистецькими колами.

Для цього вже напрацьовано чимало юридичних та управлінських механізмів, покликаних підтримувати благодійництво, спонсорство, публічно-приватне партнерство, зокрема, у сфері міжнародного культурного співробітництва.

3. В інституційному і правовому плані найефективнішим підходом до реалізації згаданих завдань, якщо судити за оглянутим європейським досвідом, є створення юридично автономної (недержавної, неприбуткової) організації мережевого типу (з центральним осередком у самій країні та мережею закордонних осередків), при цьому — із «вбудованими» важелями впливу

держави на управління такою організацією, формування та реалізацію її стратегії і конкретних проектів.

Така організація (назвемо її Українським Інститутом) має працювати у тісному партнерстві із зацікавленими державними відомствами (Міністерством культури, МЗС). Це партнерство доцільно оформити юридично через двосторонню угоду про взаємні зобов'язання сторін, як це зроблено у випадку Гете-Інституту та МЗС ФРН.

4. Держава (її бюджет) при цьому стає головним, але не єдиним джерелом фінансування такого Інституту. Іншими джерелами фінансування мають стати кошти вітчизняного та зарубіжного бізнесу, зацікавленого у розвитку міжнародного співробітництва, та у використанні засобів «культурної дипломатії» для формування власного позитивного іміджу та просування власного продукту, а також кошти, зароблені самим Інститутом, через надання освітніх, інформаційних, інших послуг (хоча не варто сподіватися, що, наприклад, навчання української мови може принести доходи, порівнювані з доходами від навчання англійської чи німецької).

5. Основні напрямки діяльності та форми роботи Українського Інституту так само можуть бути запозичені із досвіду Гете-Інституту, Польського Інстиьтуту та Інституту Адама Міцкевича, однак адаптовані до особливостей сучасної культурної, політичної та економічної ситуації України, а також характеру наших культурних зв'язків з іншими країнами, що склався на сьогодні.

Зокрема, це означає, що новоствореній мережі Українських Інститутів (або ж Інститутів Тараса Шевченка) доведеться докладати значно більше зусиль задля просування здобутків української культури у світі та задля розбудови стабільних контактів із місцевими культурними й інтелектуальними колами, аніж їхнім німецьким, британським чи навіть польським колегам.

6. Оскільки українські культурні осередки матимуть, вочевидь, істотно скромніше державне фінансування та значно гірші стартові умови для заробляння власних коштів, то для їхньої успішньої діяльності набагато більшої ваги набуватимуть:

по-перше, залучення коштів вітчизняного та зарубіжного бізнесу (та створених ним благодійних фондів) на свої проекти,

по-друге — ініціювання та реалізація спільних культурницьких проектів із партнерами у країнах перебування (такий підхід активно застосовується Польським Інститутом).

6. Функції центрального осередку (головного офісу) створюваної мережі Українських Інститутів мають полягати не лише в адміністративному управлінні, фінансуванні та контролі роботи мережі Інститутів за кордоном (адже ці функції цілком здатен виконувати апарат Міністерства), а насамперед — у формуванні загальної стратегії роботи мережі, забезпеченні її програмного наповнення, та в об'єктивному оцінюванні її результатів.

При цьому має забезпечуватися представництво в керівних органах і дієва співпраця культурно-мистецького середовища, держави та підприємницьких кіл у плануванні й виконанні проектів Інституту.

Керівні органи Інституту та організаційну структуру центрального офісу доцільно, на наш погляд, взорувати на структурі керівних органів Гете-Інституту, з урахуванням того, що і масштаби роботи, і «ресурси» Українського Інституту будуть значно скромнішими.

7. З огляду на ці міркування, у справі створення та розбудови мережі Українських Інститутів за кордоном доцільно орієнтуватися не стільки на приклади Гете-Інституту і Британської Ради, з їхніми великими фінансовими ресурсами та вже сформованим високим престижем їхньої культури й освіти у всьому світі, скільки на значно ближчий до наших сучасних умов досвід формування мережі Польських Інститутів. Цих осередків є порівняно небагато (25, а не 160 чи 200), розташовані вони у пріоритетних для Польщі країнах, а в своєму кадровому складі й формах роботи зорієнтовані на активне залучення місцевих сил та реалізацію спільних проектів. У цьому плані пріоритетним для України доцільно, на наш, погляд, вважати розбудову мережі Українських Інститутів:

– по-перше, у країнах Центральної та Східної Європи, де існує порівняно значний інтерес до України та її культури (Поль-

ща, Чехія, Румунія, країни Балтії, Грузія, Білорусь);

– по-друге, у тих великих країнах, де існують значні українські громади, що слугуватимуть природною соціо-культурною базою для діяльності таких Інститутів (США, Канада, Італія, Іспанія, Португалія);

– по-третє, провідні в економічному, політичному та культурному плані країни Європи та інших регіонів світу (Німеччина, Великобританія, Франція, Китай, Японія, Індія).

Пропонуємо ***проект Концепції мережі Українських Інститутів*** у світі.

1. Український Інститут є **неурядовою неприбутковою організацією**, що створюється і діє з **метою**:

– поширення у світі інформації про культурне, наукове, громадське життя України, її культурну спадщину й історію;

– сприяння міжнародному культурному співробітництву України, розвитку тісних зв'язків між культурно-мистецькими та інтелектуальними колами України та інших країн;

– забезпечення присутності української культури у світовому культурно-інформаційному просторі, більшої обізнаності світової громадськості з культурною спадщиною та сучасною культурою і мистецтвом України;

– сприяння у забезпеченні культурних та освітніх потреб українських громад у різних країнах;

– формування позитивного образу України у світі засобами культури та міжнародного культурного співробітництва.

2. Діяльність Українського Інституту **базується на засадах**:

– відкритості та демократичності;

– широкого залучення до формування стратегії, планування і реалізації завдань Інституту представників культурно-мистецької та наукової громадськості, органів державної влади, вітчизняного підприємнитцва; об'єднання їхніх знань та ресурсів у реалізації поставлених перед Інститутом завдань;

– інклюзивності, не допущення дискримінації, поваги до культур і мов усіх народів та етносів;

– сприяння європейській інтеграції України, посиленню її участі в культурному, інтелектуальному, економічному житті Європі.

3. **Основними формами діяльності** Українського Інституту є:

– Поширення у світі якісної і всебічної інформації різними мовами про культурне, наукове, громадське життя України; створення й підтримка для цього бібліотек та інтегрованих електронних баз даних про Україну, її історію, культуру, науку;

– Налагодження постійних контактів і співпраці з культурно-мистецькими й інтелектуальними середовищами різних країн;

– Реалізація культурно-мистецьких проектів за кордоном, спрямованих на промоцію української культури у світі та налагодження контактів і співпраці українських і зарубіжних митців, діячів культури, науки, освіти, бізнесу;

– Забезпечення участі українських митців та їхніх творчих проектів у провідних міжнародних культурно-мистецьких заходах (фестивалях, виставках, конкурсах, книжкових ярмарках тощо);

– Реалізація грантових конкурсних програм, спрямованих на підтримку творчих проектів за кордоном, що просувають і популяризують українську культуру і мистецтво;

– Сприяння участі українських культурних організацій, митців та діячів культури у європейських культурних програмах;

– Видання книжок, альбомів, каталогів, створення фільмів, іншої аудіовізуальної продукції, що популяризує українську культуру і мистецтво;

– Залучення коштів благодійників, спонсорів, європейських та міжнародних допомогових фондів на реалізацію проектів з міжнародного культурного співробітництва;

– Ведення навчальних та просвітницьких програм, лекцій, курсів української мови для громадян країн перебування Українських Інститутів;

– Організація міжнародних семінарів та конференцій з проблематики міжнародного культурного співробітництва, роз-

витку та промоції української культури, збереження культурної спадщини.

4. **Керівні органи та організаційна структура Українського Інституту**

Український Інститут, як неурядова організація мережевого типу, складається із:

– Керівних колегіальних органів (Наглядова Рада, Виконавчий Комітет);

– Дорадчих експертних рад за окремими напрямками статутної діяльності;

– Центрального апарату управління Інститутом;

– Осередків Інституту за кордоном.

Керівні колегіальні органи Інституту формуються з провідних діячів української культури, науки, громадського життя, а також уповноважених представників органів влади (Верховної Ради, Міністерства культури, МЗС).

Вони формують адміністративне керівництво Інституту та склад дорадчих рад, затверджують стратегічні документи та плани роботи Інституту, заслуховують звіти про виконання цих планів та окремих проектів.

Дорадчі експертні ради формуються з фахівців у відповідних сферах культурно-мистецького та наукового життя.

Ці експертні ради формують пропозиції щодо пріоритетних завдань та конкретних проектів Інституту у відповідних сферах, оцінюють виконання здійснюваних проектів.

Центральний апарат Українського Інституту забезпечує роботу колегіальних керівних органів, реалізацію їхніх рішень, програмі проектів Інституту, керуючи та координуючи роботу осередків Інституту за кордоном.

Осередки Українського Інституту за кордоном створюються як автономні культурні організації на підставі двосторонніх угод з країнами перебування, і забезпечують:

– реалізацію програм і проектів Українського Інституту в цих країнах,

– налагодження постійної співпраці з місцевими культурними й науковими колами,

– поширення інформації про Україну, її культуру, науку, громадське життя, зорієнтованої на мешканців країни перебування.

Персонал осередків Українського Інституту складається із 5–8 осіб:

керівника осередку (директора),

провідного фахівця з міжнародного культурного співробітництва,

фахівця з інформаційних технологій,

1-2 менеджерів культурних проектів,

2-3 місцевих експертів, котрі володіють українською мовою та добре орієнтуються не лише в питаннях української культури, а й місцевому культурно-мистецькому житті.

При формуванні мережі осередків за кордоном доцільно дотримуватися таких **географічних пріоритетів**:

– країни Центральної та Східної Європи, де існує значний інтерес до України та її культури (Польща, країни Балтії, Грузія, Білорусь, Чехія, Румунія);

– великі країни, де існують значні українські громади, що слугуватимуть природною соціо-культурною базою для діяльності таких Інститутів (США, Канада, Італія, Іспанія, Португалія);

– провідні в економічному, політичному та культурному плані країни Європи та інших регіонів світу (Німеччина, Великобританія, Франція, Китай, Японія, Індія).

5. **Фінансове забезпечення діяльності Українського Інституту**

Діяльність мережі Українського Інституту фінансується за рахунок:

– коштів державного бюджету України, призначених на реалізацію пріоритетів та завдань державної політики у сфері міжнародного культурного співробітництва та формування позитивного іміджу України у світі;

– коштів (грантів) європейських та міжнародних культурних програм, призначених на реалізацію проектів у царині європейського та міжнародного культурного співробітництва, у

здійсненні яких бере участь Україна, вітчизняні культурні, наукові, освітні організації;

– благодійних пожертв та спонсорських коштів вітчизняного та зарубіжного бізнесу, спрямованих на підтримку проектів Українського Інституту;

– власних доходів, одержаних осередками Українського Інституту від надання освітніх та інформаційних послуг, реалізації видавничої та аудіовізуальної продукції тощо.

Осередки Українського Інституту, як неприбуткові (некомерційні) організації, користуються пільговим податковим режимом, передбаченим для таких організацій українським законодавством та законодавством країн перебування.

Примітки:

163 Проблеми та пріоритети модернізації української культурної політики : аналіт. доповідь / заг.ред. С.Здіорук К.: НІСД, 2014. — С. 37.

164 Там само, С. 38-39.

165 Там само, С. 38.

166 Див. веб-сайт Інституту Адама Міцкевича: iam.pl/pl

167 Див: http://www.msz.gov.pl/pl/p/msz_pl/polityka_zagraniczna/dyplomacja_publiczna/instytuty_polskie/instytuty_polskie

168 Див.: https://www.goethe.de/en/uun/org.html

БІБЛІОГРАФІЯ

Асєєва Н.Ю. Українсько-французькі художні зв'язки 20-30 рр. XX ст. Київ, «Мистецтво», 1984.

Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры конца XIX — начала XX века. Киев, «Мистецтво», 1989.

Багатокультурність і освіта. Перспективи запровадження засад мультикультуралізму в системі освіти України. Київ, УЦКД, 2001.

Беліцер Н. До питання про національно-культурну автономію. — у кн.: Міжнаціональні відносини і національні меншини України. Стан, перспективи. Київ, Головна редакція літератури мовами національних меншин України, 2004.

Бердиховська Б. Україна в житті Єжи Ґедройця та на шпальтах паризької «Культури». — у кн.: Простір свободи. Україна на шпальтах паризької «Культури». Київ, «Критика», 2005.

Бердиховська Б. Україна: люди і книжки / Пер. з пол. Тетяни Довжок. Київ, «К.І.С.», 2009.

Бердиховська Б., Гнатюк О. Бунт покоління. Розмови з українськими інтелектуалами / Пер. з пол. Роксани Харчук. Київ, «Дух і Літера», 2004.

Бер П. Популярн культура ранньомодерні Європі / Пер. англ. Олександр Гриценк, Надії Гончаренк, Анастасії Гриценк, Тамар Гарстович. Киї, УЦКД, 2001.

Богуцький Ю.П. Українська культура в європейському контексті. Київ, «Знання», 2007.

Братчук О. Переклади української мови польською мовою 1991 до 2012: Дослідженя рамках проект Book Platform. URL: http://www.bookplatform.org/uk/home.html

Вервес Г. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин XIX ст. Київ, 1958.

Вервес Г. Іван Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин. Київ, 1957.

Вжосек В. Історія — Культура — Метафора. Постання некласичної історіографії. Про історичне мислення. / Пер. з пол. Василя Сагана, Сергія Серякова, Володимира Склокіна. Київ, «Ніка-Центр», 2012.

Вілсон Е. Українці: несподівана нація. / Пер. з англ. Олександра Гриценка, Надії Гончаренко. Київ, «К.І.С.», 2004.

В'ячеслав Липинський та його доба: в 2 кн. / упор.: Т.Осташко, Ю.Терещенко; за ред. Ю.Терещенка. Київ, «Темпора», 2010. Кн. 1. — 560 с., Кн. 2. — 624 с.

Гірц К. Інтерпретація культу. Вибрані ес. / Пер. англ. Наталі Комарової. Киї, «Дух і Літера», 2001.

Гнатюк О. Польсько-український діалог: часопис Kultura та його спадщина (до сторіччя Єжи Ґедройця). Київ, «Смолоскип», 2007.

Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Пер. з пол. Київ, «Критика», 2005.

Головаха Є. Громадська думка про додержання прав та інтересів різних національностей в Україні. — у кн.: Політичний портрет

України. Випуск 14. Київ, 1995. С. 137 — 139.

Гончаренко Н. Польська гуманітаристика в українських перекладах як чинник діалогу культур. — у кн.: Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність. / Зб. мат. міжнародної наук. конференції. Київ, 2012. С. 32–39.

Госейко Л. Історія українського кінематографа (1896 — 1995). / Пер. з французької. Київ, «Кіно-коло», 2005.

Госейко Л. Українські фільми у французькому прокаті. — у кн.: Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання: Зб. наук. ст. Київ, 2010. С. 112–121.

Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи. — у кн.: До історії української літератури. Київ, «Критика», 2003. С. 129 — 156.

Грабович Г. Україно-російські літературні взаємини в XIX ст.: постановка проблеми. — у кн.: До історії української літератури. Київ, «Критика», 2003. С. 180 — 217.

Гриценко О. Між глобальним і національним. Київ, «Критика», № 6 (32), Червень 2000. С. 8 — 13.

Гриценко О. Морока з мультикультуралізмом. Київ, «Критика», № 11 (49), 2001. С. 23 — 27.

Гриценко О., Солодовник В. Пророки, пірати, політики і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні. Київ, УЦКД, 2003.

Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. / Пер. з пол. Володимира Склокіна. Київ, «Ніка-Центр», 2012.

Етносоціологія, терміни й поняття. / заг ред. В.Євтуха. Київ, «Фенікс», 2003.

Євтух В. Етнополітичний ренесанс в Україні: поняття, структура,

наслідки. — у кн.: Етносуспільні процеси в Україні. Можливості наукових інтерпретацій. Київ, Видавничий дім «Стилос», 2004.

Євтух В., Трощинський А. Етнонаціональна структура сучасного українського суспільства — деякі аспекти системного бачення її розвитку. — у кн.: Етнонаціональна структура українського суспільства. Довідник. Київ, «Наукова думка», 2004. С. 3 — 35.

Єжи Ґедройц та українськ еміґрація. Листування 1950 — 1982 рокі. / по., переднє слов і коментарі Боґуміли Бердиховської. / Пер. по. та англ. — Киї, «Критика», 2008.

Жуковськи А. Ураїнознавчі студії Франції. — кн.: Міжнародні зв'язк Укріни: наукові пошуки і знахідк. Киї, 2000. С.284 — 300.

Зубавіна І. Польські «гастролі» українського кіно. Мистецькі обрії. 2000: альманах науково-теоретичних праць та публіц. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ, 2002. Вип. 3. С. 410–412.

Іваненко О. Українсько-французькі зв'язки: Наука, освіта, мистецтво (кінець XVIII — поч. XX ст.). Київ: Інститут історії України НАНУ, 2009.

Камінський А. Історія Речі Посполитої я історія багатьох народі. 1505 — 1795. Громаяни, їхня держав, суспільство, культура. / Пер. по. Ярослав Стріхи. Киї, «Наш час», 2011.

Коженьовський М. За Золотими ворітьми. Суспільно-культурна діяльність поляків у Києві в 1905 –1920 роках. Київ, «Дух і Літера», 2015.

Кононенко П. Українознавство. Підручник. Київ, «Либідь», 1996.

Концептуальні засади етнонаціональної політики: між теорією і практикою. Київ, Український незалежний центр політичних досліджень, 2002.

Кулінич І.М. Українсько-німецькі історичні зв'язки. Київ, «Наукова думка», 1966.

Кулінич І.М. Економічні та культурні зв'язки Української РСР з Німецькою Демократичною Республікою. Київ, «Наукова думка», 1969.

Лал Д. Мас-меді, комунікація, культура. / Пер. англ. Олександр Гриценк. Киї, «К.І.С.», 2002.

Майборода О. Залежність міжетнічних відносин в Україні від факторного впливу. — у кн.: Міжнаціональні відносини і національні меншини України. Стан, перспективи. Київ, Головна редакція літератури мовами нац. меншин України, 2004. С. 242 — 263.

Малаков Д. Городецький. Викли будівничог. Киї, «Грані-Т», 2008.

Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX — початку XX ст. Львів, «Вища школа», 1989.

Міжнаціональні стосунки й національна толерантність у країнах ЦСЄ. Національна політика на теренах України. Київ, 1995.

Міхнік А. У пошуках свободи. Есеї про історію та політику. / Пер. з пол. Андрія Павлишина. Київ, «Дух і Літера», 2009.

Момрик А. Кавказские диаспоры в Украине. — в кн.: Центральная Азия и Кавказ. 2004, № 3(33), С. 139 — 147.

Морозли А. Результаты, полученные в ходе исследования «Национализм в молодежной среде» — в кн.: Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму. Мониторинг существующей системы обучения и воспитания, рекомендации по развитию межкультурного образования и этнического просвещения населения (рук. проекта М.Араджиони). Симферополь, Таврическая группа медиации, 2003.

Москаль Г. Стан і перспективи імплементації положень Рамкової Конвенції про захист нацменшин в Україні — у кн.: Міжнаціональні відносини і національні меншини України. Стан, перспективи. Київ, Головна редакція літератури мовами нац. меншин України, 2004.

Наулко В. Динаміка етнічного складу населення України — у кн. Етнонаціональні процеси в Україні. Історія і сучасність. Київ, 2001.

Новікова Л. Ідентифікація сучасного українського кінематографа в світі. Наук. вісник КНУТКіТ ім. І.Карпенка-Карого. Київ, 2010. Вип. 6. С. 102–111.

Осадчук Богдан. Україна — Польща — світ. Київ, «Смолоскип», 2001.

Паніна Н. Міжнаціональні стосунки і національн толерантніст Україні. — кн.: Політини портре України. Випус 14. Киї, 1995.

Пахльовська О. Українськ-італійські літературні зв'язк XV — XX ст. Киї, «Наукова думк, 1990.

Пащенко Є.М. Українська література у загальносвітовому контексті. Київ, Інститут літератури НАНУ, 1989.

Проблем та пріоритет модернізації української культурної політики : аналітичн доповідь / за. ре. С. Здіорук. Киї. Національний інститу стратегічних досліджен, 2014.

Реалізація державної політики у галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2011 р. Київ: Мінкультури України, 2012.

Розстріляне Відродження. Антологія 1917-1933. Поезія — Проза — Драма — Есей. / упор. Лавріненко Ю. Instytut Literacki. Biblioteka "Kultury". Tom XXXVII. Paris, 1959.

Рябчук М. Від Малоросії до України. Парадокси запізнілого націєтворення. Київ, «Критика», 2000.

Рябчук М. Дилеми українського Фауста. Київ, «Критика», 2001.

Сеніна Т. З історії створення літературно-меморіального музею Юліуша Словацького у м. Кременці. Веб-сторінка Обласного літературно-меморіального музею Ю.Словацького.URL: http://mjsk.te.ua/ru/dyeyatelnost/50

Сидор-Гібелинда О. Українці на Венеційській Бієнале. Сто років присутності. Київ, «Наш час», 2008.

Смирнов О.К. Проблема образования в мультикультурных сообществах. — в кн.: Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму. Симферополь, Таврическая группа медиации, 2003.

Сусак В. Українські мистці Париж. 1900 — 1939. Киї, «Родовід», «А-Б-Б-Г-Л-М-Га», 2010.

Топольський Є. Я ми пишемо і розуміємо історію. Таємниці історичної нарації. / Пер. по. Надії Гончаренк. Киї, «К.І.С.», 2012.

Удовенко Г. Розвиток законодавства України у сфері забезпечення прав національних меншин — у кн.: Міжнаціональні відносини і національні меншини України. Стан, перспективи. Київ, Головна редакція літератури мовами нац. меншин України, 2004.

Україна — Польща: історична спадщина і суспільна свідомість. — у кн.: Матеріали міжн. наук. конф. Кам'янець-Подільський, 29-31 травня 1991 р. Київ, «Либідь», 1993.

Україна у цифрах у 2003 році. Київ. Мінстат України, 2004.

Формирование межэтнической и межконфессиональной толерантности в Крыму. Мониторинг существующей системы обучения и воспитания, рекомендации по развитию межкультурного образования и этнического просвещения населения (рук. проекта М.Араджиони). Симферополь, Таврическая группа медиации, 2003.

Хрестоматія з історії України Литовсько-Польської доби. / упор. Тетяна Гошко. Львів, Видавництво УКУ, 2011.

Чілачава Р. (ред.) Міжнаціональні відносини і національні меншини України. Стан, перспективи. Київ, Головна редакція літератури мовами національних меншин України, 2004.

Чубаров Е. Огляд проблем нерівності й дискримінації в Україні. Авто-

номна республіка Крим. Київ, «Кримські студії». № 3-4 (21-22), 2003. С. 191 — 229.

Шацька Б. Минуле — пам'ять — міт. / Пер. з пол. Олеся Герасима. Чернівці. «Книги — XXI», 2011.

Швед М.Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів: СПОЛОМ, 2010.

Шульга Н. Великое переселение: репатрианты, беженцы, трудовые мигранты. Киев, ИС НАНУ, 2002.

Шульга М. Політико-правові моделі забезпечення прав національних меншин — у кн.: Політичний портрет України. Бюлетень ДНЦ «Демократичні ініціативи». Випуск 14. Київ, 1995.

2004 EU Accession: Implications for Ukraine's Relations with its Central European neighbors. Kyiv, 2004.

Advisory Committee on the Framework Convention for the Protection of National Minorities. Opinion on Ukraine. Київ, «Кримські студії». Інформаційний бюллетень №1-2 (19-20) 2003.

Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy — in: M. Featherstone (ed.) Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity. Sage, London, 1990.

Arel, D. The Temptation of the Nationalizing State — in: Political Culture and Civil Society in Russia and the New States of Eurasia (ed. V. Tismaneanu). Armonk N Y, M. E. Sharpe, 1995, pp. 155 — 188.

Arel D., Khmelko V. The Russian Factor and Territorial Polarization in Ukraine — in: The Harriman Review, vol. 9, no 1-2 (1996).

Bauman, Z. Legislators and Interpreters. Cambridge, UK, 1989.

Bowring, B. Austro-Marxism's last Laugh: The Struggle for Recognition of National-Cultural Autonomy for Rossians and Russians. — in: Europe-Asia Studies, v. 54, No. 2.

Brubaker, R. Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe. Cambridge Univ. Press, 1996.

Burke, P. What is Cultural History. London. Polity Press, 2004.

Deutsch, Karl W. Nationalism and Social Communication. The Inquiry into the Foundation of Nationality. MIT Press, Cambridge Mass., 1966.

Dragojevic, S. Culture of Peace and Management of Cultural Diversity: Conceptual Clarifications — in: CULTURELINK, vol. 10, No 29, November 1999.

Dziennik Kijowski. Pismo spoleczne, ekonomiczne i literackie. URL: https://www.dk.com.ua/

Garcia Canclini, N. Cultural Hybrid, 1989.

Galtung. J. Rethinking Conflict: the Cultural Approach. Council of Europe, Strasbourg, 2002.

Hannerz, U. Cosmopolitans and locals in world culture. London, 1990.

Hartley, J. Multiculturalism. — in: T.O'Sullivan, J.Hartley e.a. (eds), Key Concepts in Communication and Cultural Studies. 2nd edition. Routledge, London, 1994.

Held D., McGrew A. Globalization/Anti-Globalization: Beyond the Great Divide. Cambridge: Polity Press, 2007.

Key Concepts in Communication and Cultural Studies (ed. Tim O'Sullivan, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery and John Fiske). Routledge, London and New York, 1994.

Kloskowska, A. Kultury narodowe u korzeni. Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 1996.

Kukoc Mislav. Between Nationalism and Multiculturalism: Central Europe in the Post-Communist Period. — in: The Cultural Identity of Central Europe. Culturelink, Zagreb, 1997, pp. 89 — 94.

Kulyk, V. The Politics of Ethnicity in Post-Soviet Ukraine: Beyond Brubaker. Journal of Ukrainian Studies 26, no 1-2 (Summer — Winter 2001), pp. 197 — 221.

Kuzio, T. 'Nationalizing States' or Nation-building? A Review of the Theoretical Literature and Empirical Evidence. — in: Nations and Nationalism, v. 7, part 2 (April 2001).

Kymlicka, W. Western Political Theory and Ethnic Relations in Eastern Europe. — in: Will Kymlicka & Magda Opalski. Can Liberal Pluralism be Exported? Oxford University Press, 2001.

Literacka Nagroda Europy Środkowej ANGELUS. URL: http://angelus.com.pl/

Martin-Barbero, J. Communication, Culture and Hegemony. Newbury Park, 1993.

Meyer, D. Why Have Donbass Russians Not Ethnically Mobilized Like Crimean Russians Have? — in.: State and Nation-building in East Central Europe (ed. J.Micgiel). New York, Columbia University, 1996.

Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu. Instytut Książki. URL: http://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,za-nami-pierwsza-czesc-miedzynarodowego-festiwalu-brunona-schulza-w-drohobyczu,1072.html

Nie jesteśmy ukrainofilami. Polska myśl polityczna wobec Ukraińców i Ukrainy. Antologia tekstów. Kolegium Europy Wschodnej. Wrocław, 2002.

Nimni, Ephraim. Nationalist Multiculturalism in Late Imperial Austria as a Critique of Contemporary Liberalism: the case of Bauer and Renner — in: Journal of Political Ideologies, 1999, 4(3).

Ruble, B. Kyiv's Troeshchyna: An Emerging International Migrant Neighborhood. — in: Nationality Papers, vol. 31, No. 2, June 2003, pp. 139 — 154.

Rybo-wino-kur. Antologia literatury ukraińskiej ostatnich dwudziestu lat. Poezia. Proza. Esej. / Wybór, opracowanie i pszedmowa Ola Hnatiuk. Warszawa, Świat Literacki i Tyrsa, 1994.

Smith, A. Towards a global culture? London, 1990.

Stryjek T. Jakiej przeszłości potrzebuje przyszłość? Interpretacje dziejów narodowych w historiografii i debacie publicznej na Ukraine 1991 — 2004. Warszawa, RYTM, 2008.

Stryjek T. Ukraina przed końcem Historii. Szkice o polityce państwa wobec pamięci. Warszawa, Scholar, 2014.

Tomlinson, J. Cultural Imperialism. Pinter Publishers, London, 1991.

Wilson, A. Ukrainian Nationalism in the 1990s. A Minority Faith. Cambridge University Press, 1997.

Wolczuk, K. History, Europe and the National Idea: the Official Narrative of National Identity in Ukraine. — in: Nationalism Papers, vol. 28, No 4, 2000.

Наукове видання

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ І КОНОТАЦІЇ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ:
СТАТТІ Й АНАЛІТИЧНІ МАТЕРІАЛИ ПРО КУЛЬТУРНЕ РОЗМАЇТТЯ, КОНСОЛІДАЦІЮ СУСПІЛЬСТВА І ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ

Редактор
Гончаренко Н. К.

Технічне та художнє редагування,
комп'ютерна верстка

Фадейкова Л.В.

Підписано до друку 05.11.2019.
Формат 60х90/16. Папір офсетний.
Гарнітура Century Schoolbook. Друк офсетний.
Обл.-вид. арк. 16,5. Ум. друк. арк. 16.
Наклад 100 прим.

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
бульвар Т. Шевченка, 50-52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 3329 від 09.12.08.

Друк: ФОП Ричік Н.В.