

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ІМЕНІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Науковий вісник

КУРБАСІВСЬКІ ЧИТАННЯ
KURBAS READING
КУРБАСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Україна 2017.
Реформи в галузі культури.
Підсумки та перспективи

№ 12

КИЇВ – 2017

УДК 792.01
ББК 85.33я5
К93

Редакційна колегія:

Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, академік НАМУ, директор НЦТМ ім. Леся Курбаса (голова); **Ігор Юдкін**, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ; **Валерій Гайдабура**, доктор мистецтвознавства; **Олена Бондарєва**, доктор філологічних наук; **Олена Левченко**, доктор філософських наук; **Ірина Волицька**, кандидат мистецтвознавства; **Олена Коваленко**, кандидат мистецтвознавства; **Микола Шкарабан**, кандидат мистецтвознавства; **Надія Мірошниченко**, кандидат філологічних наук; **Наталія Шевченко** – мистецтвознавець, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; **Оксана Танюк** – мистецтвознавець, драматург, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса та **Олександр Чайка**, науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса – заступники директора НЦТМ ім. Леся Курбаса.

Випусковий редактор:

Олена Коваленко, кандидат мистецтвознавства

Зовнішній рецензент:

Олександр Безручко, доктор мистецтвознавства

Рекомендовано до друку Вченою Радою НЦТМ
імені Леся Курбаса

(Протокол № 4, від 26 жовтня 2017 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого
засобу масової інформації

Серія КВ 14039 – 3010 ПР від 30.05.2008 р.

К93 **Курбасівські читання: Наук. Вісник/ Нац. Центру театр. мистец. імені Леся Курбаса**; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. – К: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2017. – №12: Україна 2017. Реформи в галузі культури. Підсумки та перспективи. – (с.)

ЗМІСТ

Коваленко Олена. Вступ.	5
-------------------------------------	---

ТЕОРІЯ

Левченко Олена. Історія мистецтв в ситуації пост-історії.	9
Жеребко Олександр. Сучасний стан та тенденції розвитку українських телефільмів.	18
Коваленко Олена. Режисура реформ. Індивідуальний підхід.	26
Наконечна Лада. Історія реформ Національної академії бразотворчого мистецтва і архітектури.	35
Голоднікова Юлія. Українська нова драма: від деструкції до створення нової естетики?	44

ТЕОРІЯ. ЕКСПЕРТНА ДУМКА

Кривда Наталя, Колеснікова Вікторія. До питання про реформування у культурній царині: тенденції та явища.	61
Бевзюк – Волошина Лілія. Робоча група недержавних театрів при НСТДУ на шляху до реформ недержавного театрального сектору.	75
Корнілова Віра. Київська опера. Перший досвід впровадження контрактної системи.	84
Гончарова Інна. Реформи в галузі культури, зокрема, в театральній галузі.	89
Демура Алла, Єсін Олексій. Як знайти джерела фінансування української культури. Естонський досвід.	98
Мірошниченко Надія. Незалежні театральні форми в Україні та Європі: порівняльний аналіз і напрями реформування.	104

Коваленко – Хурсіна Олена. Модернізація українського законодавства у сфері театрального мистецтва. Досвід країн Євросоюзу.	113
Венедиктова Лариса. Політика інституалізації.	134

КРИТИКА

Babij Larissa. An Institution for the Yet Unknown.	151
Неждана Неда. Розвиток сучасної драматургії як запорука актуальності та оригінальної моделі театру.	155

МАЙСТЕР-КЛАС

Лі Артур. Проблеми культурних індустрій в Україні.....	161
---	-----

ВІЛЬНА ЗОНА

Дишкант Вадим. Ви можете щось змінити? Або Третій шлях.	173
---	-----

ВСТУП

Цей випуск «Курбасівських читань» без перебільшення можна назвати знаковим. Кожен професіонал, державотворець, громадський діяч, чиновник, який насправду хоче зрозуміти, яким чином продуктивно реформувати сферу культури у нашій країні, може користуватися цим числом часопису як настільною книгою, енциклопедією, тлумачним словником. 12-й номер вісника містить детальні, послідовні, доказові дослідження сучасних механізмів фінансування культури, розвитку відносин державного й недержавного її секторів, волонтерського руху в культурі та інструментів громадської науки, краудсорсінгу, фандрайзингу в культурі, відносин держави й культурних працівників як в ситуації контракту, так і в ситуації незалежної діяльності некомерційних культурних закладів. Тут розкрито нагальні потреби, можливості й перспективи законодавчих змін в країні, з урахуванням широко представленого досвіду буття культури у розвинених демократичних європейських країнах, які вже давно поставили «з голови на ноги» систему забезпечення її функціонування, вписали її у внормовану й виважену структуру економічної доцільності, побачили в культурі стратегічний напрямок розвитку держави. Їм не треба доводити, що саме культура як «паротяг» зможе витягнути країну з економічного, соціального й психологічного хаосу й стимулювати входження її в «золоту добу» соціальної гармонії та благополуччя. Тут присутні, як і має бути у живому процесі, – різні і різнонаправлені точки зору на окремі актуальні події і проблеми. Щоправда, подеколи ця «різнонаправленість» викликана неповнотою знання про суб'єктів полілогу, що актуалізує важливу проблему повноти і цілісності як такої. У цьому числі зібрано експертні думки керівників громадських організацій, правників, що спеціалізуються у сфері культури, практиків з гарним «раціо», науковців-футурологів, які дослідили природу законотворчості, розвитку інституцій, діяльності некомерційних культурних закладів, творчих спілок, оптимізації державного сектору у взаємодії з діячами культури та їхніми осередками тощо. Гарної роботи!

Випусковий редактор, кандидат мистецтвознавства,
головний науковий співробітник
Національного центру театрального
мистецтва імені Леся Курбаса

Олена Коваленко



ТЕОРІЯ



Олена Левченко,
доктор філософських наук,
провідний науковий співробітник
Національного центру театрального
мистецтва імені Леся Курбаса (м. Київ)

ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ В СИТУАЦІЇ ПОСТ-ІСТОРІЇ

Анотація: Статтю присвячено впливам типів раціональності на побудову загальної теорії та історії мистецтва. Окремо розглядається історія естетичних поглядів класичної раціональності.

Ключові слова: раціональність, постнекласика, постмодерн, предмет мистецтва.

Summary: The article deals with influences of types of rationality on theory and history of arts. Separately, the history of aesthetics' views of classic rationality is considered.

Key words: rationality, postnonclassic, postmodern, object of art, object of art.

Аннотация: Стаття посвящена влияниям типов рациональности на построение общей теории и истории искусства. Отдельно рассматривается история эстетических воззрений классической рациональности.

Ключевые слова: рациональность, постнеклассика, постмодерн, предмет искусства.

Природно, що кожна велика перехідна епоха переживає докорінну переоцінку «непорушних» цінностей, у тому числі й мистецьких. Однак наша епоха поставила під сумнів не лише цінності як такі, а і сам художній твір. Художній простір як посередник між автором та аудиторією стає не обов'язковим елементом мистецької взаємодії. Відтак у викладанні історії мистецтва постає необхідність нових критеріїв, які б давали змогу сучасній людині бачити її власне як *історію*, тобто наратив, структурі якого властиві певні причинно-наслідкові зв'язки. В сучасній ситуації пост-історії це неможливо зробити без урахування позицій самоспостереження наратора.

1. Постановка проблеми

Історія мистецтва має стійку традицію, збудовану на культурно-історичному аналізі й виглядає як плинна, зумовлена комплексом світо-

глядних, економічних, соціальних чинників та певною власною логікою мистецтва зміна напрямів, течій, стилів.

Традиційний аналіз мистецьких творів передбачає урахування вищеназваних контекстів.

Однак розвиток сучасного мистецтва доводить неспроможність традиційної моделі аналізу не просто оцінити твір, а й взагалі провести певну межу між тим, що є твором мистецтва (не важливо, чи то елітарного, чи масового) і що не є твором мистецтва.

Проблема полягає в тому, що традиційна модель аналізу, не залежно від того, наскільки багатозначними і повними будуть контексти, будується на принципах класичної раціональності. Підходи, побудовані на некласичній раціональності, де важать не стільки класичні принципи, скільки перетворення художнього послання у суб'єктивному емпатичному сприйнятті критика, не дали (а може і не могли дати) методологій, рівних класичним. «Талановитий читач», талановитий критик є конгеніальним виявом суб'єктивного сприйняття. Таким чином вони вразливі до звинувачень у «смаковості» й неаналітичності.

На наше переконання, особливістю сучасного періоду, який з погляду певного філософського світогляду характеризується як постнекласика, є те, що він несуперечливо поєднує існуючі раніше класичні та некласичні підходи, об'єднуючи їх на властиво своєму глибинному рівні.

Осмилюючи філософські постнекласичні підходи, ми звертаємося не до естетичного, художнього чи соціально-виховного аспекту художнього твору, а до того типу раціональності, в рамках якого створюється чи аналізується художній твір. Іншими словами, у наших підходах саме *тип раціональності* визначає предмет мистецтва і розуміння його природи, а відтак і спосіб бачення і оцінки художнього твору.

Нагадаємо, що типи раціональності визначаються за типом суб'єкт-об'єктних відносин. Класика будується на протиставленні суб'єкта і об'єкта, коли об'єкт зі своїми «об'єктивними» властивостями впливає на суб'єкт, некласичні підходи, навпаки, зосереджуються на впливах суб'єкта на об'єкт. Постнекласика, до певної міри визнаючи обидва типи відносин у їхній взаємній динаміці, зосереджується на середовищі, в якому власне відбуваються ці відносини і яке ці відносини уможливорює (за В. Стьопінін – на соціокультурній детермінації [1, с. 293]). Метафізика тотальності досліджує взаємний вплив цих відносин та середовища, іншими словами, вплив через середовище на суб'єкта результатів його власної дії, спрямованої на об'єкт (причинно-кондиціональну детермінацію за В. Кизимую [2]).

Оскільки саме постнекласичний тип раціональності несуперечливо містить певний світоглядний синтез попередніх віків класики і постнекласики, це дозволяє шукати в його межах глибинні алгоритми

тієї діяльності людини, яку називають мистецтвом, а отже і визначати відповідні аналітичні підходи, або те, що можна назвати аналітичними підходами.

2. Постмодерн та постнекласика

Якщо ж розглядати актуальність аналізу, побудованого на постнекласичній раціональності суто з потреб аналізу сучасного мистецтва, то насамперед треба вказати на, можливо, неочевидну зовні, але глибинну філософсько-світоглядну одновекторність її з мистецтвом постмодерну.

Шукаючи підходи до аналізу мистецтва постмодерну, МакГейл, автор фундаментальної праці «Постмодерністська література» (*Postmodernist Fiction*) [3], знаходить дещо спільне у такому принциповому розмаїтті, яким є досліджувана ним література. Це спільне він називає *онтологічною домінантою* [3, с. 9]. На думку дослідника, ця домінанта радикально змінила домінанту епістемологічну і на зміну проблемам пізнання (знання – *knowing*) постали проблеми модусів буття.

Характерну для постмодерну невизначеність суб'єкт-об'єктної організації він пов'язує з новим розумінням «світу» як середовища, в якому будується така організація. Відтак характерною ознакою постмодерністської літератури є нові базові запитання, відомі як *посткогнітивні*. Вони були свого часу сформульовані постмодерністом Діком Гігінсом: «Що це за світ? (Який саме це світ?) Як у ньому потрібно діяти? Яке з моїх «я» повинно діяти?» [4, с. 101].

Якщо порівняти їх з відповідними когнітивними запитаннями (*Як я можу пояснити світ, частиною якого я є? І хто я у цьому світі?*), то очевидна відмінність полягає, насамперед, у розумінні *множинності* і світів, і людського «я» (*self*). Ця множинність пояснюється теоретиками постмодерністської літератури множинністю соціальних контекстів, в які потрапляє сучасна людина. Так, рефлексуючи з приводу вищезазначених ідей МакГейла, Яак Томберг розглядає людське «я» як «симптом мережі соціальних стосунків», коли людина «вже не може більше ставити запитання про внутрішнє «я», а змушена схоплювати лабіринти численних світів, наповнених численними переплутаними мотивами і видозмінювати своє (свої) «я» відповідно до цих світів» [5, с. 174].

Відтак, зосереджуючись на множинних «соціальних» онтологіях, постмодерністи ігнорують існування більш глибинних онтологій (аж до «внутрішнього «я»»), щодо яких множинні соціальні світи виглядають як онтика.

Прикметно, що експериментальний театр ХХ ст., спрямований на дослідження природи людини та на особливості її презентації на сцені (А. Арто, Є. Гротовський), бачив завдання театру якраз у послідовному зриванні усіх соціальних масок, тих самих різноманітних «я», які

потрапляють у множинні соціальні контексти, адже за ними приховується справжня природа людини. Теоретик театральної антропології Е. Барба підкреслював, що шаблони поведінки («behavior patterns»), які шукалися театральними експериментаторами «не соціальні, політичні чи релігійні, а швидше «біологічні» реакції, які пробиваються в екстремальних ситуаціях» [6, с. 57].

Сучасний театр, особливо перформативні практики, активно працюють з вищезазначеними «біологічними реакціями», рухаючись до дослідження «тілесної» свідомості, на рівні якої, на їхнє переконання, відбувається найадекватніший контакт людини зі Світом, частиною якого вона є. Цікаво, що і цей рух значною мірою засновується на ідеях постмодернізму, зокрема тих, які акцентували перенесення уваги в мистецтві з вербальності на тілесність. Це пов'язувалося з руйнуванням логічних «поневолюючих» свідомість структур мови.

Таким чином, з одного боку, постмодерністське ігнорування глибинних онтологій автоматично вибиває ґрунт з-під ніг досліджень театру, які претендують на осмислення його природи, з іншого ж – постмодерні ідеї деконструкції, руйнування логоцентризму пропонують для цих ідей власний мозаїчний ґрунт, на якому все поєднується в результаті так чи інакше проінтерпретованої філософської деструкції існуючих раціональних систем.

Філософський постмодерн та постмодерністські мистецькі теорії, виконуючи свою місію, принципово і не бажають єдиної стрункої системи, яка б пов'язувала та ієрархізувала калейдоскопічну картину реальності та мистецтва.

Однак ідеї постнекласичної раціональності та метафізики тотальності, зокрема, не заперечуючи калейдоскопічність реальності у сенсі її змін, зосереджуються на пошуку самого принципу таких змін як «метаморфоз буття» та побудові нової картини світу, яка б несуперечливо поєднувала усі рівні реальності на основі *нового розуміння складності* (див. [7]).

Отже, розуміючи мистецький твір як феномен людського духу, що побутує на всіх рівнях складності, поставимо до нього питання як до суб'єкт– об'єкта «Що?» і «Навіщо?». І не тому, що хочемо будь-що встановити його суспільну чи виховну цінність, а просто задля того, аби адекватно порозумітися з ним. Цими запитаннями ми фактично приписуємо йому певну «природу»-функцію.

Природа художнього тексту («щось») виглядає як певна динамічна субстанція, що має джерело розвитку в самій собі. Відтак, з одного боку – це замкнута система з певним енергетичним потенціалом. Отож, до певної міри мають рацію класичні підходи аналізу художнього твору як готової завершені замкненої структури, підданої об'єктивному аналізу.

З іншого ж боку, це джерело закладається автором і зчитується (актуалізується) аудиторією, тобто динаміці існування самого художнього твору властива розімкнутість, відкритість, резонансність.

Відтак неklasичні підходи, зосереджені в ідеях герменевтики та психоаналізу, роблять важливий крок, «відкриваючи» текст. Вони враховують джерела народження та динаміку його прочитання в часі.

Однак неklasичні підходи, які легалізують *свободу* інтерпретації, хибують, як ми це спробуємо показати, у вимірі *відповідальності* інтерпретації, що ставить під сумнів і саму свободу.

Постнеklasичні підходи зосереджуються на спільних онтологічних вимірах тексту та інтерпретатора, обмежуючи погану нескінченність інтерпретацій певним інтерпретаційним спектром, який відповідає *онтології*, іншими словами, буттю тексту з усіма його потенційними варіантами.

3. Історія мистецтва з погляду зміни типів раціональності

Займатися історією – означає занурюватися у хаос
і все ж зберегти віру в порядок і смисл.
(Г. Гессе, *Гра в бісер*)

Той хаос, у який нас занурює історія мистецтва, долається лише самою природою мистецтва, яка впорядковує хаос.

Як відомо, на своїх початках у XVI ст. історія мистецтва, починаючи від «Життєпису найзнаменитіших живописців, скульпторів і зодчих» Дж. Вазарі виглядала як збірник біографій видатних художників.

Художній аналіз творів мистецтва постає лише у І. Вінкельмана (1763 р.) в «Історії мистецтва давнини», де закладаються основи наукового дослідження історії через певний аналіз образної мови та художніх особливостей твору мистецтва, його стиль та напрям. За це, власне, І. Вінкельман поряд з О. Баумгартеном, який заклав філософські основи класичного розуміння мистецтва, і вважається основоположником естетики.

Отже аналіз творів мистецтва – це явище в історії думки молоде: як такий він існує трохи більше двох століть проти десятків століть існування мистецтва, науки та філософії.

Хоч це ніколи не формулювалося програмно, але методи та методології аналізу художнього твору насамперед залежали від того, що розумілося як *предмет мистецтва*, а відтак і які *завдання* виконувало мистецьке відтворення (перетворення) цього предмета. Оскільки предмет впродовж історії змінювався, то й критерії аналізу ніколи не могли залишатися абсолютними.

Отже, наш короткий історичний екскурс, насамперед, зосередимо на предметі мистецтва так, як він розумівся в новочасній європейській думці, розширенні та зміні його меж, а відтак і зміні критеріїв його аналізу.

Світоглядні засади класичних методів аналізу

Видима природа

Варто зазначити, що традиційно типи раціональності пов'язуються з відкриттями природничих наук. І це не дивно, хоча це і не означає, що природничі науки ведуть перед у формуванні нових типів мислення. Просто у цих наук є привілей остаточно фіксувати у формулах закони природи, а відтак і нові парадигми світобачення. На відміну від гуманітарних наук та мистецтва, вони мають опертя у експериментальному обґрунтуванні, яке дозволяє (в усякому разі раніше дозволяло) чітко відмежувати науковий факт від наукових фантазій.

Відтак новочасна класична раціональність пов'язується з філософією раціоналізму Р. Декарта та фундаментальними фізичними відкриттями І. Ньютона. Раціоналістичний тип мислення, який панував у природничих науках з кінця XVII до кінця XIX ст., чітко розділяв суб'єкт і об'єкт пізнання. Відтак суб'єкт (дослідник) бачив об'єкт як сукупність певних стійких наборів якостей, які можна було досліджувати і описувати. Іншими словами, об'єкт задавав дослідникові характер його висновків. Ці висновки виглядали як «об'єктивні», тобто такі, що максимально точно описують властивості об'єкта.

В усякому разі, «об'єктивність» ставала основною цінністю й основним критерієм класичного дослідження.

Таким чином встановлювалися основоположні фізичні, хімічні, а згодом і біологічні, психічні та соціальні закони. Будувалися теоретичні моделі, істинність (об'єктивність) яких підтверджувалася експериментом. Так з'являлися всім відомі сьогодні формули, в які вкладалися встановлені в такий науковий спосіб закономірності. Закони Ісаака Ньютона, Майкла Фарадея, Джеймса Джоуля, Жозефа Гей-Люссака, Чарльза Дарвіна, Георга Менделя та багатьох інших склали основу розвитку цивілізації.

Природно, що так само встановлювалися і новочасні закони мистецтва.

Француз Ніколя Буало народився і жив практично в один і той самий час, що й засновник класичної механіки І. Ньютон. У його відомій праці «Мистецтво поезії» («L'art poétique»), нібито за аналогією з античним мистецтвом встановлювалися закони «зразкового» мистецтва – класицизму з його домінуванням розуму та порядку над випадковістю та почуттями. Однак подібне абстрагування, продиктоване об'єктом, вторинне щодо світу, особливо це стосувалося мистецтва. Епоха класицизму з її зразковою нормативністю, де за взірць слугували нібито встановлені (відновлені) закони античного мистецтва, мала стільки ж спільного з античним мистецтвом, скільки тогочасний француз з античним греком.

Так само Дені Дідро у «Парадоксі про актора» осмислює природу акторської гри та формулює принципи її чистої довершеності, які по-

лягали у вдалому удаванні за допомогою раціонального контролю, а не в безпосередньому емоційному переживанні, яке, на думку Дідро, просто принижує актора.

А вже Готхольд Лессінг в статтях «Гамбурзької драматургії» заперечує основоположний критерій відповідності чистим і досконалим формам трагедії та формулює нові вимоги до театру, зокрема, підтримуючи новий жанр «міщанської» драми. Г. Лессінг, як і свого часу Еврипід, «знищує» трагедію тим, що «виводить на сцену глядача». Іншими словами, він ставить перед театром критерій відповідності «здоровому глузду» глядачів, якими на той час ставали міщанство та дрібна буржуазія, прошарки більше схильні до сентиментальних переживань, а не до героїчного пафосу класичних трагедій.

У статті «Лаокоон або Про кордони живопису й поезії» Г. Лессінг констатує зміну й самого *предмета мистецтва*. Якщо раніше таким предметом була краса й твір мистецтва оцінювався за відповідністю до ідеальних пропорцій, то тепер це вся видима природа, в якій краса займає лише малу частину. Відтак головним законом мистецтва стають істина та виразність. Лессінг демонструє і свій зразок аналізу античної скульптури Лаокоон відповідно до цих законів, ототожнюючи їх із «природними» законами людського сприйняття, виводячи ці закони з емпіричного досвіду та того ж самого «здорового глузду».

Варто зазначити, що вже самим поставленим під сумнів словом «кордони» Г. Лессінг зазіхнув на основи класицизму, суть якого полягала в суворій ієрархії, чіткому розмежуванні, впорядкованості, яка відділяла мистецтво від природи.

Однак рух *предмета мистецтва* за *видимою* природою в усій її повноті, а не лише за певними її абстрактними законами отримає своєрідне теоретичне завершення, з одного боку, у французьких романтиків, з іншого – у натуралістів. Суть цього руху полягала в тому, що повноправним предметом мистецтва ставало все, у тому числі й *потворне*, про що першими заявили романтики.

Віктор Гюго у передмові до драми «Кромвель» поставив вимогу розширити кордони мистецтва, не обмежувати його предмет за встановленими раніше законами класицизму, а вільно поєднувати трагічне і комічне, високе і низьке, так само як це поєднується в житті.

Вочевидь, митці і теоретики мистецтва все ще шукали принципи, які б дозволили наблизити мистецтво *предмету наслідування* – до *життя*.

Відтак логічною і найвищою точкою на цьому шляху став *натуралізм*. Теоретики натуралізму ще раз підтвердили тісний зв'язок розвитку мистецтва з розвитком природничих наук. Зокрема, друга половина ХІХ ст. ознаменувалася розвитком наук про людину – психології та фізіології. Людина почала досліджуватися в духовно-тілесній цілості. У

життя людей входили таємничі закони спадковості, позасвідомих процесів тощо.

Еміль Золя в статті «Натуралізм в театрі», ламаючи всі попередні каниони, в тому числі й бунтівні принципи романтизму, запевняє, що спирається на всю попередню естетику, яка проголошувала предметом мистецтва життєву правду: «Натуралізм в літературі – це також повернення до природи і до людини, безпосереднє спостереження, ретельне анатомування, прийняття і правдивий опис того, що є».

Навіть попри очевидну сьогодні певну наївність прагнення до «правдивого опису того, що є», у Е. Золя формулюється важлива думка про необхідність «ретельного анатомування», тобто *аналітичного осмислення* описаних явищ. Варто зауважити, що і В. Гюго у вищезазначеній роботі, вводячи потворне як потенційно цікавий і багатолікий предмет мистецтва, писав про те, що від прекрасного як ідеалу в мистецтві варто перейти до «характерного».

Невидимий характер видимої природи

У нашій розвідці варто розділити два потоки мистецької рефлексії. Перший, до якого ми переважно зверталися вище, – рефлексії самих митців з приводу предмета і принципів мистецтва. Другий – фактично започаткований Іоганном Вінкельманом, – суто теоретичний: історія мистецтва, осмислена з позицій певного філософсько-естетичного світогляду. І тут рух до усвідомлення глибинних чинників і нового предмета мистецтва почався дещо раніше. Якщо І. Вінкельман вказував на ті чинники (зокрема, політичний устрій країни), які впливали на розвиток мистецтва, то Іпполіт Тен у «Філософії мистецтва» (1865–1869) [9], аналізуючи весь комплекс чинників середовища як природного, так і соціального, розглядає мистецтво як частину чогось більшого, ніж воно саме, – того, що визначається *моральним і розумовим станом* суспільства, відтак, на думку філософа, аби аналізувати твір мистецтва, треба насамперед відшукати те *ціле*, яким він зумовлюється і пояснюється.

Це ціле, яке послідовно складається з кількох сфер (від найближчого мистецького оточення до загальної «моральної температури суспільства») й породжує особливості того чи іншого митця, а відтак і його творіння. Остаточним завданням художнього твору, за І. Теном, є передати *суттєвий характер* предмета. Для цього художник повинен не копіювати, а прибирати ті риси, які закривають цей характер, і вибирати ті, які його краще виявляють і навіть відновлювати ті, в яких він майже знищений.

Виходячи із такого твердження, І. Тен не заперечує саму ідею мистецтва як наслідування життя (принаймні в живописі, скульптурі й поезії), однак «життя» тепер розуміється значно глибше – не лише як видима природа. «Життя» завжди одухотворене певною основоположною

ідеєю, не завжди очевидною. Якраз мистецтво і має її виявляти через «штучний» мистецький простір. Відтак предметом мистецтва за І. Теном є або *суттєвий характер чи ідея, побачені й виражені митцем, ясніше й повніше, ніж вони виражаються в дійсних предметах.*

Таким чином, фактично, формулюються філософські засади вищої міметичної форми мистецтва – реалізму.

Список використаних джерел:

Степин В.С. Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура: Коллективная монография / Отв. ред. Л.П. Киященко и В.С. Степин. – СПб., 2009.

Кизима В.В. Аксиомы бытия / В.В. Кизима // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України. – 2014. – № 31. – С. 133–159.

McHale B. Postmodernist Fiction: London: Methuen, 1987, 300 p.

Higgins D. A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts. – New York, 1978, 101 p.

Tomberg J. (2004). The absolute space: The impact of the virtual. – Koht ja paik/ Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics IV/2004, pp. 169–181.

A Sectarian Theatre: An Interview with Eugenio Barba / Bent Hagedsted, Eugenio Barba and James R. Hewitt //The Drama Review: TDR

Vol. 14, No. 1 (Autumn, 1969), pp. 55–59.

Кизима В.В. Метафизика тотальности: преодоление тупика в понимании сложности / В.В. Кизима // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України. – 2010. – № 23. – С. 7–25.

Золя Э. Натурализм в театре / Золя Э. //Электронный ресурс: Режим доступа: forlit.philol.msu.ru/lib-ru/zolya1-ru.

Тен И. Философия искусства / И. Тен // М.: Республика, 1996. – 351 с.

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКИХ ТЕЛЕФІЛЬМІВ

Анотація: Стаття присвячена проблемі українських телефільмів. Визначено поняття телефільм, охарактеризовано властивості та специфіку виробництва телефільмів, етапи становлення та проблеми українського телефільму. Головну увагу зосереджено на сучасному стані та тенденціях розвитку українського телефільму: вдосконалення нормативно-правової бази системи кіноіндустрії; фінансове гарантування кіноіндустрії; вдосконалення системи кіноосвіти; конкурентоспроможність українського фільму; орієнтування на запити соціуму; застосування стратегій просування та промоції української кіногалузі; міжнародне партнерство.

Ключові слова: телефільм, український телефільм, кінематографія, кіноіндустрія, тенденція, стратегія, конкурентоспроможність.

Summary: The article deals with Ukrainian TV movies. The concept of a TV movie, characterize the properties and specificity of production of TV films, stages of development and problems of Ukrainian television movie. The main focus is on the current status and development trends of Ukrainian TV movie: improving the legal framework of the film industry; financial support for the film industry; improving the system for Film; the competitiveness of Ukrainian film; orienteering questions of society; the use of marketing strategies and promotion of Ukrainian film industry; international partnerships.

Keywords: TV movie, Ukrainian TV movie, film, film industry, trends, strategies, competitiveness.

Аннотация: Статья посвящена проблеме украинских телефильмов. Определено понятие телефильм, охарактеризованы свойства и специфика производства телефильмов, этапы становления и проблемы украинского телефильма. Главное внимание сосредоточено на современном состоянии и тенденциях развития украинского телефильма: совершенствовании нормативно-правовой базы системы киноиндустрии; финансовом обеспечении киноиндустрии; совершенствовании системы кинообразования; конкурентоспособности украинского фильма; ориентировании на запросы социума; применении стратегий

продвиження и популяризації Української кіноотраслі; міжнародному партнерстві.

Ключеві слова: телефільм, український телефільм, кінематографія, кіноіндустрія, тенденція, стратегія, конкурентоспособність.

* * *

Процес розвитку сучасного суспільства залежить не лише від соціально-економічних, політичних, демографічних змін, а й обумовлений станом мистецтва, яке має великий вплив на соціальну поведінку, ціннісні орієнтації, стереотипи окремих особистостей і спільнот. Саме мистецтво виконує ряд важливих функцій у розвитку суспільства: аксіологічну, сугестивну, виховну, комунікативну, естетичну; впливає на змінення соціокультурного простору, етично-морального стану соціуму. Провідну роль у мистецтві відіграє телефільм як один із жанрів телебачення, спрямований на збереження національної самобутності, формування духовних та естетичних цінностей українського суспільства.

В останні роки в науці поглиблюється інтерес до проблеми телефільму. Про це свідчить достатня кількість досліджень сучасних фахівців (Н. А. Агафонова [1], Дж. Барнуел [3], Н. М. Капельгородська [10], С. А. Муратов [12], Новоселова Е. С. [14], С. В. Сичев [17], С. М. Холодинська [19]), які характеризують сутність, етапи становлення, особливості виробництва та проблеми українського телефільму.

В дослідженнях С. А. Муратова з позиції кіноцентризму зазначено, що телефільм – це різновид кінофільму, що вдосконалюється в міру подолання атавістичних телеякостей, можливості яких перебільшені [12]. З позиції В. Б. Толмачова телефільм визначається як ігровий фільм, створений спеціально для демонстрації по мережі телевізійного мовлення з урахуванням технічних можливостей телебачення, особливостей сприйняття телеглядачами зображення на екрані телевізора [18]. До основних властивостей телефільму Е. С. Новоселова відносить: тривалість оповідання, його уривчастість, специфічну організацію епізодів, що вимагає певної ідентичності, наявність наскрізних, постійних героїв, сувору ієрархію персонажів, стабільність образів [14].

На процес виробництва телефільмів акцентує увагу Дж. Барнуел, який визначає основні особливості виробництва телефільмів, а саме: при зйомці важливо враховувати розміри зображення на кадрі й розміри зображення, що передаються телеканалами; на екранах телевізорів краще сприймаються середні та великі плани; менше застосовується контрастний характер освітлення об'єктів; якість декорацій невисока; кількість павільйонних зйомок більша, ніж натурних; висока продуктивність праці тощо [3].

Важливими залишаються праці дослідників (С. Д. Безклубенко [4], Л. І. Госенко [7], В. В. Ілляшенко [9], Н. М. Капельгородська [10], Г. Я. Склярєнко [15], Г. А. Скрипник [16]), що вивчали питання етапів становлення та формування українського телефільму. Такі фахівці, як: А. Кокотюх [11], В. Л. Цвік [20], визначили основні проблеми українського телефільму: фінансування, конкуренції, відсутність замовлень, мова тощо.

Незважаючи на значну кількість праць, присвячених питанням українського телефільму, проблема сучасного стану та тенденцій розвитку досліджуваного явища залишається поза межами предмета спеціального вивчення, тому потребує ретельного аналізу.

Мета дослідження: охарактеризувати сучасний стан і тенденції розвитку українського телефільму.

Результати наукового пошуку дозволили з'ясувати, що український телефільм пройшов кілька етапів свого розвитку, проте найпотужніший період розпочався саме у період політичних і соціальних трансформацій українського суспільства.

Звертаючись до сьогодення, з досліджень С. Л. Гнатюка, Е. А. Зінь, М. Т. Кияка в Україні функціонують такі державні кіностудії: Національна кіностудія художніх фільмів імені О. П. Довженка, технічні потужності якої активно орендуються низкою провідних українських продюсерських компаній («Українська Медійна Група», «Стар Медіа», «ПРО-ТВ») та телеканалів («Інтер», «Студія «1+1»); Одеська кіностудія художніх фільмів; Студія «Укртелефільм», яка вважається найкращою в Україні з технічної точки зору для телевізійних зйомок; Національна кінематека України, Українська студія хронікально-документальних фільмів, Українська кіностудія анімаційних фільмів; понад 20 кіностудій недержавної форми власності: Illuminator service, Fresh Production Group, Patriot Rental, Filmlight Studio, Postmodern, KWA sound production, FilmUA, Операторські технології, Filmotechnic, Kinotur, Pronto Film, ІнсайтМедіа продюсерський центр, Starmedia, LeDoyen, CoffeePost, PostModern, Кіносервіс Карточчі Україна. Представлені компанії надають повний спектр кіновиробничих послуг світового рівня, більшість із них володіють власними виробничими базами, розвиненою інфраструктурою, необхідною для якісного сервісу [6; 8]. Проте за оцінками фахівців в Україні відсутні студії, які б відповідали стандартним сучасних Cinema City чи Media City, що робить проблематичним масове виробництво національного кіно для великого екрану. Зате вітчизняні студії, техніка цілком можуть задовольнити виробництво українського телевізійного кінопродукту [6].

Е. А. Зінь наголошує, що обсяг продукції зазначених кіностудій незначний (10–15 % від обсягу виробництва фільмів у 1990 р.). Ринок телепродукції на 95 % заповнений іноземною, причому не завжди ви-

сокоякісною продукцією, що призводить до втрати значних коштів вітчизняною кінематографією. На думку автора, матеріально-технічна база кіностудій застаріла та відстає від світового технологічного рівня, тому вимагає визначення правових, організаційних і економічних засад її розвитку, що можливо лише шляхом формування сучасної національної кіноіндустрії, яка відповідала б міжнародній практиці організації кінопроцесу [8]. Згідно досліджень С. Л. Гнатюка, на сьогодні в Україні зростають знімальні площі – функціонують павільйони загальною площею понад 20000 м кв., відбувається будівництво нових знімальних площ не менше 10000 м кв. [6].

Аналізуючи сучасний стан українського телефільму, Т. О. Анікіна, М. К. Софієнко зазначають, що найбільш популярними жанрами українського телефільму у відсотковому співвідношенні сьогодні є такі: фільми про історичне минуле нашого народу – 46,8 %; кінокомедії – 46 %; ліричні фільми про кохання та родину – 35,9 %; пригодницькі фільми – 18,6 %; сучасна соціально-проблемна драма – 16,3 %; детективи – 13,9 %; музичні фільми – 11,4 %; наукова фантастика – 8,0 %; соціальна сатира – 6,0 %; релігійне кіно – 5,2 %; політичне кіно – 5,0 %; бойовики – 4,4 %; фольклорно-етнографічні фільми – 3,3 %; містичні трилери – 2,8 %; фільософське авторське кіно – 2,2 %; фільми жахів – 1,3 %. Жанровий діапазон розширюється, але актуальним залишається жанр історичної драми [2].

Цікавими є дослідження І. Ю. Бурнашова, який наголошує, що протягом 2014 року у кінопрокат вийшло 8 повнометражних ігрових фільмів і 1 кіноальманах, створених за підтримки Державного агентства України з питань кіно: «Плем'я», «Поводир», «Трубач», «Зелена кофта», «Креденс», «Такі красиві люди», «F 63,9. Хвороба кохання», «Бабай», збірка короткометражних фільмів «Українська нова хвиля». Відбулися прем'єрні одноразові покази 4 ігрових і неігрових фільмів. За підтримки Держкіно завершено виробництво 23 фільмів (9 ігрових, 13 неігрових фільмів, 1 анімаційний фільм) [5].

На сьогодні у виробництві перебуває 30 фільмів (23 ігрових, 2 неігрових, 5 анімаційних). Серед кінопроектів, що перебувають у Програмі виробництва, є 8 фільмів, які потребують завершення. Важливим показником розвитку сучасного українського телефільму також є призи (понад 50), які отримали вітчизняні фільми в 2014 році [13].

Варто також зазначити, що першочерговим та нестабільним залишається питання фінансування, яке за останні роки постійно змінювалося. Якщо, наприклад, у 2012 р. та 2013 р. бюджет на виробництво кінопродукції складав 137 млн грн та 132 млн грн. відповідно, то у 2014 р. та 2015 р. на виробництво фільмів бюджет передбачив лише 23,9 млн грн та 63,8 млн грн відповідно.

Враховуючи охарактеризовані позиції науковців щодо сучасного стану українського телефільму, необхідно акцентувати увагу на тен-

денціях розвитку зазначеного явища, оскільки саме вони дозволяють знайти серед безлічі напрямків діяльності ті, що будуть ефективними у розвитку українського телефільму в майбутньому.

У Проекті Національної стратегії розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 роки було визначено такі тенденції розвитку кіногалузі України, в тому числі українського телефільму:

1) вдосконалення нормативно-правової бази системи кіноіндустрії, що передбачає визначення правових, організаційних, фінансових засад інноваційного розвитку національного фільму. Тенденція орієнтує на: внесення змін до Закону України «Про кінематографію» (адаптація виробництва до європейських, міжнародних стандартів, упровадження системи присвоєння фільмам статусу «національного», врегулювання вживання мови в кінематографії, встановлення статусу Держкіно як центрального органу виконавчої влади зі спеціальним статусом, відповідального за реалізацію стратегії реформування національної кіноіндустрії, розпорядника коштів тощо); запровадження збору на розвиток національної кінематографії (визначення платників збору, об'єктів оподаткування, ставку збору, створення спеціального рахунку, порядок адміністрування збору тощо); запровадження податкових та інвестиційних пільг для кіновиробників (отримання кредитів, податкових пільг, звільнення від стягнень ПДВ, митних платежів із операцій щодо поставки обладнання для виробництва фільмів тощо); внесення змін до Закону України «Про авторське право та суміжні права» (приведення у відповідність до Закону України «Про кінематографію», врегулювання права авторів і виконавців на отримання винагороди за використання фільмів, створених за їх участі тощо); адаптацію законодавства України до законодавства Європейського Союзу (адаптація європейської стратегії «Європейське кіно у цифрову епоху» до українського кінематографу, забезпечення впровадження її у життя, адаптація порядку видачі державних прокатних посвідчень на право розповсюдження та демонстрування фільмів до директив ЄС тощо) [5; 13];

2) фінансове гарантування кіноіндустрії, що базується на механізмах ефективного фінансування галузі. Зазначена тенденція реалізується за рахунок: Державного бюджету України, збору на розвиток національної кінематографії; часткового повернення державної фінансової підтримки; участі телеканалів у проектах; використання локальної ресурсної бази при міжнародному спільному виробництві; коштів місцевих територіальних громад; пільгових кредитів тощо [5; 13];

3) вдосконалення системи кіноосвіти, що ґрунтується на якісній фаховій підготовці кіномитців (сценаристів, режисерів, операторів, художників, продюсерів, технічних працівників). Оголошена тенденція передбачає посилення кадрового потенціалу галузі кінематографії за рахунок: вдосконалення принципів навчання у вищій кінематогра-

фічній школі, запровадження нових форм поза-академічної освіти для зв'язку навчального процесу з практичним кіновиробництвом, адаптації програм профільних вищих навчальних закладів до сучасних потреб кіноіндустрії, створення системи державних грантів, що надаються на конкурсній основі, для отримання післядипломної освіти за кордоном, реалізації програм культурного обміну зі світовими кіношколами, ініціювання масштабного кіноосвітнього проекту, покликаного популяризувати український національний кінематограф, створення умов для загальної кіноосвіти населення через введення курсу «Кіноосвіта» у варіативну частину програми педагогічних ВНЗ, створення кіноклубів в середніх школах та вищих навчальних закладах та забезпечення їх ліцензованою продукцією для показу тощо [5; 13];

4) відродження національної кіноіндустрії, що характеризує стан розроблення та виконання державної програми розвитку національної кінематографії. Представлена тенденція передбачає: модернізацію системи конкурсних відборів для отримання державної фінансової підтримки, залучення інвесторів для перетворення державних кіностудій у сучасні кіновиробничі фабрики з повним виробничим циклом, залучення органів місцевого самоврядування до промоції власних локацій, придатних для реалізації кінопроектів, створення спеціального Фонду розвитку кіно для акумулювання недержавного фінансування в рамках державно-приватного партнерства із соціально відповідальним бізнесом; проведення реставрації класики українського кіно як у цифровому форматі, так і на кіноплівці; створення Національного музею кіно, запровадження ефективної програми боротьби із «піратством», особливо в мережі Інтернет, створення національного кінофестивалю, національних премій в галузі кіно, залучення школярів до перегляду українських фільмів, сприяння реформуванню Національної спілки кінематографістів України в напрямку організації колективного управління авторськими та суміжними правами тощо [5; 13];

5) конкурентоспроможність українського фільму та орієнтування на запити соціуму, що передбачає задоволення потреб масової аудиторії продукцією, яка відтворить актуальні соціокультурні теми. Визначена тенденція ґрунтується на потребах у пізнанні національних реалій українського суспільства та реалізується через: формування позитивного іміджу України; популяризацію об'єднуючих національних символів; висвітлення важливих фактів української історії; створення біографічних стрічок про визначних українських історичних діячів; вшанування героїв, що поклали своє життя за Україну; висвітлення актуальних соціальних проблем суспільства; створення фільмів для дітей та юнацтва [5; 13];

6) застосування стратегій просування та промоції української кіногалузі, що дозволяють залучити широке коло українських та іноземних

глядачів на перегляд національних українських фільмів. Тенденція реалізується за рахунок: державної фінансової підтримки фільмів, розрахованих на широке коло глядачів та різноманітних за жанровим наповненням, участі України в основних кіноринках і кінофестивалях світу з представленням як готових фільмів, так і проектів, що знаходяться на різних стадіях готовності, сприяння діяльності дистриб'юторів, демонстраторів і трансляторів національних фільмів, розвиток, підтримка національних і міжнародних фестивалів в Україні, створення Інтернет порталу, галузевого популярного журналу, бюджетна підтримка програм із питань кіно на загальнонаціональних каналах, розрахованих на широку аудиторію, розповсюдження національних фільмів із використанням новітніх технологій тощо [5; 13];

7) міжнародне партнерство, що покликане забезпечити інтеграцію національної кіноіндустрії в міжнародний кінопростір. Тенденція передбачає: укладання та реалізацію з іншими державами міждержавних, міжвідомчих угод про співробітництво в галузі кінематографії, організацію освітніх, наукових обмінів, стажування та навчання за кордоном студентів і науково-педагогічних працівників кінематографічних ВНЗ, упровадження системи обов'язкового вивчення англійської мови у спеціалізованих вищих навчальних закладах; вивчення досвіду зарубіжних партнерів із модернізації системи кіноіндустрії; створення та розвиток національної та регіональних фільмкомісій тощо [5; 13].

Зазначені позитивні тенденції розвитку українського телефільму прокладають шлях до підвищення якості та конкурентоспроможності національних фільмів, спрямовують на вирішення стратегічних завдань, які стоять перед сферою кінематографії в нових соціально-економічних і політичних умовах.

Отже, охарактеризований сучасний стан і тенденції розвитку українського телефільму дозволяють визначити основні пріоритетні завдання та механізми налагодження масового виробництва та демонстрації національного українського телефільму, що є невід'ємною складовою сучасного телебачення, продукція якого виконує функцію соціалізації, виховання особистості, формування та підтримку спільних для суспільства уявлень і цінностей, моделювання соціокультурного середовища на різних рівнях.

Список використаних джерел:

Агафонова Н. А. Медійні принципи як естетичні опори телевізійного фільму / Н. А. Агафонова // Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство. – 2008. – Вип. 8. – С. 145–150.

Анікіна Т. О. Основні тенденції розвитку українського кінематографа на зламі ХХ–ХХІ століть [Електрон. ресурс] / Т. О. Анікіна, М. К. Софієнко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2009. – № 11. – 329 с. – Режим доступу : <http://www.stattionline.org.ua/>

- pedagog/ 104/18149-osnovni-tendenci%D1%97-rozvitku-ukra%D1%97nskogo-kinematografa-na-zlami-xx-xxi-stolit.html
- Барнуэл Дж. Фундаментальные основы кинопроизводства : учеб. пособие / Дж. Барнуэл, пер. М. Еремеевой ; Рос. гос. гум. ун-т. – М. : Тридэ Кукинг, 2010. – 208 с.
- Безклубенко С. Д. Українське кіно : начерк історії / С. Д. Безклубенко. – К. : Альтерпрес, 2004. – 192 с.
- Бурнашов І. Ю. Український кінопрорив [Електрон. ресурс] / І. Ю. Бурнашов. – 2015. – Режим доступу : http://nplu.org/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2015/2015_kino15.pdf
- Гнатюк С. Л. Розвиток вітчизняного телевізійного кіновиробництва : проблеми та перспективи [Електрон. ресурс] / С. Л. Гнатюк, М. Т. Кияк. – 2014. – Режим доступу : <http://old.niss.gov.ua/Monitor/May08/14.htm>
- Госейко Л. І. Історія українського кінематографу. 1896–1995 / Л. І. Госейко. – К. : Кіно-коло, 2005. – 461 с.
- Зінь Е. А. Регіональна економіка : Підручник / Е. А. Зінь. – К. : ВД Професіонал, 2007. – 528 с.
- Ілляшенко В. В. Історія українського кіномистецтва. 1893–2003 / В. В. Ілляшенко. – К. : Вік, 2004. – 412 с.
- Капельгородська Н. М. Український телефільм в контексті вітчизняної культури ХХ століття / Н. М. Капельгородська, Є. Глущенко. – К. : АВДІ, 2003. – 160 с.
- Кокотюха А. Мова чи індустрія : що важливіше для українських серіалів [Електрон. ресурс] / А. Кокотюх // Телекритика. – 2015. – Режим доступу : <http://www.telekritika.ua/rinok/2015-01-22/102785>
- Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. : дис. ...д-ра филол. наук : 10.01.10 / С. А. Муратов. – М., 1990. – 414 с.
- Національна стратегія розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 роки (проект) / Державне агенство України з питань кіно. – К., 2015. – 22 с.
- Новоселова Е. С. Сравнительный анализ технологий производства многосерийного телефильма и телесериала в России / Е. С. Новоселова. – М., 2013. – 82 с.
- Скляренко Г. Я. Современное искусство Украины / Г. Я. Скляренко // Вестн. Европы. – 2005. – № 16. – С. 17–22.
- Стратегії дослідження екранних медіа / гол. ред. Г. А. Скрипник ; НАН України. – К., 2013. – 356 с.
- Сычѳв С. В. Эволюция тенденций развития документального кино-и телефильма : автореф. дис. . канд. филол. наук : 10.01.10 / С. В. Сычѳв. – М., 2009. – 25 с.
- Толмачѳв В. Б. Производство телефильмов / В. Б. Толмачев. – М. : Искусство, 1971. – 256 с.
- Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості) / С. М. Холодинська // Вісник Маріупольського державного університету. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія. – 2012. – Вип. 4. – С. 96–102.
- Цвик В. Л. Украинское телевидение : опыт, практика, проблемы / В. Л. Цвик. – К. : Мистецтво, 2005. – 186 с.

РЕЖИСУРА РЕФОРМ. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД

Анотація: Статтю спрямовано на постановку питання про необхідність, актуальність формування диференційованого предмета дослідження – теорії режисури. Введення до наукового контексту нових інструментів аналізу театрального видовища, зокрема евристичних методів: від цілком наукового «сліпого пошуку» до використання лабіринтних та структурно-семантичних моделей, метод «ключових питань». Матеріалом дослідження служать рефлексії українських режисерів 40–50-річного віку, періоду 00-х – 10-х років цього сторіччя.

Ключові слова: теорія режисури, методологія режисури, евристичні методи дослідження, індивідуальний підхід.

Summary: The article aims to pose the question of the necessity, the relevance of the formation of a differentiated subject of research – the theory of directing. Introduction to the scientific context of new tools for the analysis of theatrical performance, in particular heuristic methods, from a completely scientific «blind search», to the use of labyrinth and structural-semantic models, the method of «key issues». The material of the study became reflections of Ukrainian filmmakers of 40–50 years of age, in the period of the 00's – 10 years of this century.

Key words: directing theory, methodology of directing, heuristic methods of research, individual approach.

Аннотация: Статья направлена на постановку вопроса о необходимости, актуальности формирования дифференцированного предмета исследования – теории режиссуры, введение в научный контекст новых инструментов анализа театрального зрелища, в частности эвристических методов: от вполне научного «слепого поиска» до лабиринтных и структурно-семантических моделей, метода «ключевых вопросов». Материалом исследования служат рефлексии украинских режиссеров 40–50-летнего возраста, периода 00-х – 10-х лет этого столетия.

Ключевые слова: теория режиссуры, методология режиссуры, эвристические методы исследования, индивидуальный подход.

У всьому світі теорія театру є постійно розширюваною територією, системою континентів та островів, на яких ще не закінчились і нескоро ще стабілізуються тектонічні зсуви, процеси формування нових зон, їхньої висотності й віддаленості-наближеності одна від-до одної. Постійні пошуки одиниці виміру вистави, способів її фіксації для подальшого глибокого дослідження тощо – тривають десятиліттями. У цьому загальному русі вітчизняна наука про театр отримала поштовх у 20-х роках ХХ ст., коли теорією театру зацікавились режисери й зокрема режисерська школа Леся Курбаса. Різнобічність інтересів, різнонаправленість пошуків, розгалуженість системи синхронного навчання-показу-розвитку теорії видовища Курбасового мистецького об'єднання вражає досі. Але від часів розстрілу українського, зокрема, «Відродження» початку минулого століття теорія театру досі(!) так і не набула статусу розвиненої ланки вітчизняної науки. За радянських часів вся увага науковців зосереджувалась навколо питань історії та критики, лишаючи теорію блукати мандрівцями. Не змінилася ситуація й тепер, хіба що втрати переживає тепер і царина мистецької критики – з переорієнтацією ЗМІ на розважальний контент й відверті бізнес-інтереси.

Проблема теоретичного осмислення театральної природи загалом і феномену режисури, й зокрема режисури драматичного (пост-драматичного) театру, задача не з простих. Можливо, саме тому мало хто, принаймні з вітчизняних науковців, береться до узагальнень в царині режисерських шукань. Зосередимось на українських реаліях, свідомо залишаючи поза увагою контекстний європейський та світовий дискурс. Порівняльний аналіз більшого масштабу, вписування українських реалій в ландшафт світовий – окремий етап роботи.

Хронологію режисури як виокремленої театральної професії в українському мистецтвознавстві прийнято розпочинати приблизно з рубежу ХІХ – ХХ віків, втім, розвідки київського мистецтвознавця Олександра Клековкіна, зокрема в його «Theatrica: Лексикон» розсувають рамки професії, фактично, до античних часів. «На думку С. Данченка, режисерське мистецтво в сучасному розумінні виникло у другій половині ХІХ ст. Однак елементи режисури існували вже в античному театрі, тобто завжди», – резюмує автор [7, с. 427].

Особливою увагою українських фахівців театру за різних історичних обставин користувався період 20–30-х років минулого століття на теренах нашої країни. Серед них роботи Наталії Кузякіної, Юрія Бобошка, Миколи Лабінського, монографії та дисертаційні матеріали Неллі Корнієнко (зокрема реконструкція вистав Леся Курбаса), Ірини Волицької, Наталії Єрмакової та ін. Галина Липова, почасти Валентина Заболотна, Юрій Станішевський більше опікувались періодом українського радянського театру 40–50-х, пізніших 70–80-х. Окупаційний період українського театру дослідив Валерій Гайдабура. Період же

українського театру 60-х майже випав як системне явище з поля зору дослідників. Є окремі, часом надзвичайно тонкі (як, скажімо послідовні спостереження Олександра Сакви, скрупульозні «Бесіди про театр» Олени Коваленко [4], які артикують особливості творчого методу, скажімо, Сергія Данченка), часом занадто загальні огляди розрізаних режисерських досягнень. Але в цілому шістдесятництво в українському театрі як явище, що віддзеркалило блиск Розстріляного відродження й багато в чому стимулювало стильовий розвій 90 – 10-х – не вивчено й досі.

Як вже було сказано, вітчизняних мистецтвознавців завжди більше цікавила історія українського театру. У 60-ті Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України видав багатотомник «Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Т. 1 [Текст] / Ред. колегія: Ю. Бобошко, М. Йосипенко, П. Нестеровський. – К.: Наук. думка, 1967. Згодом, на початку 2000-х – «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.», підготував відділ театру та музичної культури ІПСМ НАМ України (К., 2006). У 2012-му Інститут проблем сучасного мистецтва оприлюднив «Антологію вистав» українського театру ХХ століття. Існують окремі дописи театрознавців й про український театр 10-х років теперішнього століття, серед яких статті Віталія Жежери, Сергія Васильєва, Ганни Липківської, Ірини Чужиної та ін. Втім навіть прискіпливі найширші огляди, есе, роздуми з приводу вистав не можуть зайняти як і раніше незаповнену нішу ґрунтовних теоретичних, методологічних досліджень. Особливо у сфері режисури. Отже, як окремий диференційований науковий напрям теорія режисури для вітчизняного мистецтвознавства як і раніше лишається «terra incognita».

Мета цього і подальших дописів – чи не вперше поставити проблему формування теорії режисури як проблему формування сталого напрямку вітчизняних наукових досліджень й спроба систематизації окремих методологічних підходів. Автор допису неодноразово робив спробу систематизувати методологічні підходи до вивчення творчої, зокрема й режисерської особистості. Наразі серед сформульованих ним – кінетичний підхід до вивчення стабільного й мобільного елементів вистави, передгерменевтичний, герменевтичний, психодинамічний, креативно-особистісний, біографічно-емпатійний підходи до вивчення індивідуальних стилів режисерів, художників, сталих творчих тандемів одних й інших тощо [8]. Втім автора завжди приваблював такий напрям психологічного підходу до вивчення явища мистецтва й зокрема творчої особистості – як глибинне інтерв'ю, говорячи мовою евристики – метод «ключових питань». Попри закиди про достатню суб'єктивність такого підходу, що базується на аналізі рефлексій та самоаналізу, автор бачить великі його переваги у розмаїтті виявів,

зокрема, режисерського світобачення й практичних методологічних підходів, методів, прийомів, практик в процесі організації театрального дійства. Не буде зайвим наголосити, що в системі театрального «виробництва» саме режисерові належить флагманська роль. Режисер, якщо він не випадкова людина у цій професії – як правило персонаж широкого світогляду, багатого психологічного досвіду, часто філософ та тлумач (як для глядача, так і для учасників процесу – від акторів до художників), своєрідний перекладач буття з мови повсякдення на мову мистецьких узагальнень й прозрінь. Матеріалом саме цього допису стануть окремі рефлексії сучасних українських режисерів найбільш активного в цій професії й показового 40–50-річного віку – коли приходить досвід, але ще не втрачені гострота відчуттів й глибина усвідомлення нових викликів.

Думаю, що справжній режисер завжди знаходиться у ситуації внутрішньої реформи, як власне всі особистості, схильні до аналізу й рефлексії. Зовнішні обставини або допомагають цій внутрішній реформі, або заважають їй. Але спинити цю внутрішню реформу вони не можуть. Спробуємо почути.

Ростислав Держипільський (Івано-Франківськ): «Мені цікавіше випробувати себе, випробувати колектив. Я великий фанат, люблю нашу націю, наш театр. Тому мені цікаво, щоб усе, що відбувається, було сучасним, в ногу з часом. Але про це потрібно не лише говорити, потрібно самому робити, ламати себе щодня. Це насправді велика праця над собою. Тому мені цікавий сучасний театр, але зізнаюся вам чесно, колись я думав: який він, отой сучасний європейський театр. Зараз доходжу до думки, що нам не треба так сліпо і фанатично його наслідувати. Ми маємо витворювати своє. У нас є унікальні речі, взагалі наш народ є унікальним. Є унікальна емоційність, ми талановита нація. Нам безумовно потрібні західні форми, закони, але не можна це дико мавпувати. Мені не подобається такий театр. Так, він має право на існування, але я за те, щоб ми тут створювали з того, що у нас є: з тих соків, з тієї крові, з того повітря, енергії, яка є в нашій землі, витворювали своє і показували світу. Тоді ми будемо цікаві Європі, цікаві своєю неповторністю. Ми повинні орієнтуватися в сучасних тенденціях, напрямках, все це повинні знати, але не копіювати, а робити своє»[5]. Здається, сказано все. Або майже все. Дуже точна й вивірена митецька й громадянська позиція. Окрім відчуття необхідності торування власного шляху в системі європейських цінностей, що саме по собі сьогодні поки що звучить як виклик, режисер ставить високу професійну планку «цікавіше випробувати себе, випробувати колектив». Саме тому сьогодні франківський театр на чолі нових фестивалів, освоєння нових технічних просторів, створення досі неунормованих законами коопродуктів з іншими професійними колективами, тобто фактично, в епіцентрі активних тектонічних процесів.

Інший режисер – Стас Жирков (Київ) дуже точно визначив, як за останнє десятиліття змінився глядач на сучасних театральних виставах: «... До нас приходять люди, народжені в 80-ті і 90-ті роки. Вони готові отримувати за свої чесно зароблені гроші те, що їм хочеться бачити. (...) Їм не цікавий класичний ретроградний репертуар. Їм потрібен актуальний театр, який говорить про них, а не про щось відсторонене. І це не обов'язково сучасна драматургія. Це може бути класика, але зроблена сучасною режисерською мовою. Зараз перемагає саме такий театр. Глядачі стали звертати увагу: хто режисер вистави, яка тема постановки ... Ми звикли, що театр – це свято, розвага. Але нове покоління вже не хоче театру-свята. Йому потрібна серйозна розмова, тому що свято для них – це щось зовсім інше» [10].

І далі, цілком соціально орієнтовані тверезі висновки, які, погодьтесь, є малоочікуваними від молодого режисера. «Ми втратили Крим набагато раніше, тому що у моєї дружини в школі навіть не було уроків української мови. Про що можна говорити? Наша влада не зробила нічого, щоб Крим відчув себе українським або кримськотатарським». І ще «...Хочеться звернутися до наших законотворців: крім закону про меценатство, про який ми говоримо всю історію незалежної України, потрібно ще прийняти закони або зміни до вже існуючих законів, які допомагають і регулюють відносини театрів, які працюють в ко-продукції. Тому що ніяких законодавчих актів, які дозволяють нам це зробити, немає»[10].

І зовсім різні сфери зацікавлень, і цілком ясно артикульовані. Театр сучасної України, дійсно, починає реанімувати себе сам.

Провідницькими й водночас цілком технологічними, футуристичними є роздуми О. Богомазова (Київ), А. Білоуса (Київ), Ю. Одинокого (Київ).

«...В Європі людина шукає місце, де отримає щось корисне для своєї свідомості, щоб якось розширити себе, поліпшити. Коли з такою публікою працюєш – інший театр виходить, з'являється серйозна режисура. (...) я точно знаю, чого не вистачає для того, аби покласти початок зміни системи. Це вільний майданчик без постійної трупи, де тільки технічний персонал і налагоджена система отримання грантів під проекти. Ти пишеш заявку, отримуєш грант, збираєш акторів, кого хочеш, з будь-яких театрів, не з театрів, студентів, вільних художників. Створюєш виставу і граєш її якийсь час. Тоді б і нові імена з'являлися. (...) Це не має бути театральний простір з м'якими кріслами і оксамитовими шторами. Це може бути старий заводський цех, в якому тепло і немає технічного пилу. В Європі таких приміщень дуже багато. Такі місця змінюють міські ландшафти...»[3].

Досвід керування столичним професійним театром дозволив А. Білоусу сформулювати окремі методологеми «Навчитися можна ре-

месла – технології творчого процесу. Але режисером треба народитися. Потрібно мати у собі код, що дозволяє розшифровувати світ, а потім його зашифровувати. Коли ставимо виставу, інколи створюємо життя з нічого.

Режисер – це той, хто дивиться на двох людей і вмить розуміє, що між ними відбувається.

Театр – єдиний вид мистецтва, що напряму передає емоцію: від живої людини-актора до живої людини-глядача» [1]. «Якби у нас був величезний центр, де було б десять майданчиків, куди б могли прийти на нормальних фінансових умовах театральні групи, які б цей центр підтримували, то серед них могло б народитися щось нове та цікаве»[2]. А трохи раніше – роздуми над професією: «Я переконаний, що режисура – це чоловіча професія, тому що вона жорстка і жорстока по своїй суті. А ще тому, що створення вистави – це процес «запліднення», і режисер – «головний запліднювач», а ця функція властива тільки чоловікові, який і повинен запліднити драматургію, акторів і т. п. Сьогодні розумний чоловік не буде займатися театральною режисурою, тому що добре знає про неприбутковість, непопулярність і незатребуваність цієї професії. А також про абсолютну незацікавленість нашої держави в підтримці і розвитку театального мистецтва в цілому»[6].

Юрій Одинокий теж рефлексує на тему – хто є режисер у театрі: «Режисерові обов'язково потрібно ставити. Але при цьому театр не повинен перетворюватися в завод – шість вистав у сезон. Будь-яка постановка вимагає певного досвіду і знань, які відкриваються поступово. У міру того, як ти медитуєш над текстами Достоєвського або Чехова, ти щось для себе осягаєш. У цей момент все твоє життя підпорядковується постановці – ніби взаємодієш з тонкими світами. (...) Такий шлях мені ближче. Тому що є можливість не тільки самому, але і з колективом акторів повністю пірнути в автора. Нехай не до самого дна, але дійти до якихось образних речей. Серйозний матеріал вимагає повного занурення свідомості. Тому, наприклад, у Някрошюса найбільш вдалі саме ті вистави, які він робить зі своїми акторами. Вони відчують його на рівні інтуїції, якоїсь тваринності, коли не треба нічого пояснювати. Режисура – найбільш теоретична професія, що передається від майстра до учня. Література нічому не вчить. Тільки живий дух! (...) Якщо б у режисерів було побільше акторського досвіду, може, вони були б не такими жорсткими по відношенню до акторів, краще б їх розуміли і набагато точніше ставили б завдання на сцені. Тому що часто режисер любить розповідати якусь абстракцію, а на просте запитання: «Як це зробити?» – відповісти не може. (...) про авторський театр мріє, напевно, кожен режисер. Так чого говорити? Я, коли до роботи приступаю, відразу відчуваю: це мій артист, а це не

мій. П'ять спільних кроків – і вже зрозуміло: з цим я ніколи не буду справи мати, а ця людина–не-ви-черп– на! І у мене відразу ж тисячу планів на нього. Однорідці в професії – це дуже важливо. З ними дивовижні речі можна робити» (...)На думку про те, що театральна реформа провалилася, Юрій Одинокій резюмує: «... вона неправильна в своїй основі. Є художні керівники, які створили театри. Це Віталій Малахов, Едуард Митницький, Ірина Кліщевська... Як можна їх через п'ять років переобирати. Ще й вони мають право керувати театром не більше 10 років» [9]. Чи не варто це почути!

Набір вільно вибраних різновекторних рефлексій українських режисерів одного покоління, зафіксовані приблизно в один хронологічний проміжок, можна продовжувати нескінченно й кожного разу знаходити слушні думки, точні зауваги, відверті вироки. Пафос сказаного й написаного полягає у тому, що розмаїття тонких режисерських спостережень Життя й життя в Професії дає досліднику нескінченний матеріал для вивчення живої швидкоплинної матерії сучасного українського театру новими інструментами, на кшталт евристичних – від цілком наукового «сліпого пошуку», до використання лабіринтних та структурно-семантичних моделей. Жива матерія потребує особливо чутливих й рухливих інструментів дослідження. Сучасні лікарі з досвідом роботи вже роблять висновки про те, що новітня діагностична апаратура виявляє абсолютно нові захворювання, про які раніше не знали, оскільки... не бачили. Саме новітня дослідницька апаратура дає поштовх до вивчення більш тонких проявів норми, чи відхилень від неї... Ті ж процеси тривають й у сучасній науці про театр.

Вочевидь, теорія режисури – тема непроста, але вкрай перспективна, оскільки об'єктом своїх досліджень бере рушійну силу театрального видовища – режисуру. Можливо, нарешті, дослідникам вдасться «схопити» невловиме.

Систематизувати підходи, методику, знайти закономірності й особливості тих чи інших рішень – скоріше необхідність й свого роду виклик для сучасного мистецтвознавця й культуролога, адже режисури, як виокремленій театральній професії, виповнюється майже вік. Режисер – єдиний у театрі, хто відчуває постійний обов'язок відповідати за все. Остаточо. Театр творить професіонал, але й мислитель, філософ, психолог, соціальний терапевт – режисер. Його функції можуть перебирати актори, драматурги – як це було за часів Тобілевичів, ба й раніше, можуть – художники, які мислять світлом, кольорами й фактурами, як це відбувається нині у Театрі художника (на кшталт театру Р. Вілсона), але режисер як деміург завжди є автором вистави. І це вкотре наближає дослідника до ще більш тонкого розуміння сутнісних проявів природи театру.

Список використаних джерел:

1. «Білоус Андрій. Люди розходяться, якщо кохання не трансформується в любов» Журнал «Країна». Режим доступу: https://gazeta.ua/articles/opinions-journal/_lyudi-rozhodyatsya-yakscho-kohannya-ne-transformuyetsya-v-lyubov/778026
2. Вотинцева Алена. «Андрій Білоус: «Театр – це коктейль з відчуттів, який можна пережити в реальності, при безпосередньому контакті з живою людиною, а не з екраном холодного ящика». Режим доступу: <http://h.ua/story/268868#ixzz4tcQa1zcz>
3. Гайшенець Анастасія. Дмитро Богомазов: «Якщо театру не буде, людина стане іншою». Видатний український режисер – про те, чого не вистачає вітчизняному театру, щоб жити повнокровним життям. [Електронний ресурс] // Cultprostir.ua. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://cultprostir.ua/uk/post/dmitro-bogomazov-yakscho-teatru-ne-bude-lyudina-stane-inshoyu>
4. Данченко Сергій. Бесіди про театр. Автор літературного запису, обробки та упорядкування канд. мист. Олена Коваленко. – К.: (серія VIVA VOX), УКРТІППРОЕКТ, 1998. – 220 с.
5. Держипільський Ростислав: «Коли я почав читати – у мене волосся на голові ставало дибки» Театральні експерименти, пригоди опери жахів «Гамлет» у Польщі і в Києві та заново відкрита «Енеїда». ТЕАТР 25.09.2017. Режим доступу: <https://cultprostir.ua/uk/post/rostislav-derzhipilskiy-pro-te-yakim-maye-stati-ukrayinskiy-teatr>
6. Илькив Виктория. «Театр – кривое зеркало, видоизменяющее жизнь». Андрей Билоус – «рулевой» молодой украинской генерации режиссеров 13 декабря, 2011.–22:28. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/teatr-krivoje-zerkalo-vidoizmenyayushchee-zhizn>
7. Клековкін Олександр. «Theatrica : Лексикон[Текст] / Олександр Клековкін; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – К.: Фенікс, 2012. – С. 427.
8. Коваленко Олена. Індивідуальний стиль. Спроба каталогізації методологічних підходів // Український театр ХХ століття / Редкол.: Н. Корнієнко та ін. / – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 364–392.
9. Фесенко Ліліана, Поліщук Валерія. Юрій Одинокій, режисер Національного театру ім. І. Франка. Нищук репетирував до ночі, а зранку йшов у міністерство. 21.01.2017 09:00 Київ. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2159505-urij-odinokij-reziser-nacionalnogo-teatru-im-ifranka.html>
10. Фесенко Лилиана, Шевченко Людмила. Мы потеряли Крым намного раньше, потому что в Севастопольских школах не было уроков украинского языка, Киев.16.08.2016 09:49 3104. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ru/rubric-culture/2067042-stas-zirkov-rezisser-hudozestvennyj-rukovoditel-teatra-zolotye-vorota.html>

Лада Наконечна,
художниця,
аспірантка Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури (м. Київ)

ІСТОРІЯ РЕФОРМ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА АРХІТЕКТУРИ

Анотація: У статті розглядається історія реформ Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, наступниці першого вищого мистецького навчального закладу в Україні – Української академії мистецтв, заснованої в 1917 році. Особливістю сучасної Академії є те, що структура й методики викладання у ній обумовлені структурою та іншими засадами, закладеними в часи її реорганізації 1934 року.

Ключові слова: реформи, мистецька освіта, Академія мистецтв.

Summary: The article reviews the history of reforms of the National Academy of Fine Arts and Architecture, the successor to the first Ukrainian higher education art institution in Ukraine, the Ukrainian Academy of Arts, founded in 1917. A feature of the modern Academy is that the structure and methods of teaching in it are due to the structure and other principles laid down in the times of its reorganization in 1934.

Key words: reforms, art education, academy.

Аннотация: В статье рассматривается история реформ Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, преемницы первого высшего художественного учебного заведения в Украине – Украинской академии искусств, основанной в 1917 году. Особенностью современной Академии является то, что структура и методики преподавания в ней обусловлены структурой и другими принципами, заложенными во времена ее реорганизации в 1934 году.

Ключевые слова: реформы, художественное образование, академия.

Суттєві реформи Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (далі НАОМА, або Академія) обумовлені розпадом Радянського Союзу й проголошенням Україною незалежності в 1991-му році, 26 років тому. Реформи ж останнього десятиріччя було скеровано Болонським процесом. Наразі питання про необхідність реформи вищої мистецької освіти в Україні залишається актуальним.

Ця стаття – стислий огляд історії реформ НАОМА, наступниці першого вищого мистецького навчального закладу в Україні – Української академії мистецтв (далі УАМ), заснованої в 1917 році.

У листопаді 1993 року в Києві відбулася всеукраїнська науково-практична конференція «Художня освіта в Україні й розвиток Української академії мистецтв», організована Академією спільно з Міністерством культури. Примітно, що конференція «працювала» за звичним секційним поділом за такими напрямками як: архітектура, живопис, графічне, декораційно-вжиткове мистецтво тощо. Та сама тяглість і неможливість вийти за межі мислення у рамках вузької спеціалізації проявилася й нещодавно під час роботи самоорганізованої Асамблеї діячів культури України, яка захопила приміщення Міністерства культури України після Майдану 2013–2014 рр. Сформований у радянський час і затверджений Міністерством культури незалежної України формат розподілення культурної сфери на галузі наразі залишається невідрефлексованим, а доречність його існування не ставиться під сумнів.

У першому випуску збірника НАОМА, заснованому в 1994-му р. за рішенням вищезгаданої конференції, були опубліковані матеріали конференції та резолюція, згідно якої Академія мала стати провідним організаційним центром у здійсненні державної політики розвитку національної художньої культури. Одним із ключових рішень організації професійної мистецької освіти в Україні стало впровадження багатоступеневої структури навчання. Організаційні, методичні, майнові питання конференції мали переважно декларативний характер. Зазначалося, що в процесі навчання важливо орієнтуватися не лише на засвоєння технічних навичок, але й «прищеплювати та розвивати інтерес студентів до традицій національної культури в їхньому найширшому розумінні й на цій основі формувати художньо-образне мислення студентів, враховуючи сучасні фахові проблеми й нинішній європейський та світовий рівень професіональної творчості» [11, с. 66–68].

Стратегічним гаслом, яке щоразу проголошувалось у промовах учасників конференції, було «відродження втрачених надбань» [9]. В Академії це гасло реалізувалось у символічному поверненні першої назви «Українська академія мистецтва» (УАМ) та у відновленні практики персональних творчих майстерень із правом керівника вести навчання за індивідуальним планом, тобто структури освітнього процесу Академії за зразком 1917 року. Пропозицію з відновлення циклу формально-технічних дисциплін, який існував в Академії з 1924 р., та створення практично-теоретичної кафедри теорії та синтезу композиції не було реалізовано [3, с. 21]. Також не було підтримано ідею повернення до методів роботи дореволюційної Петербурзької академії мистецтва часів Російської імперії [12, с. 48]. Загалом в Академії було збережено класичну академічну структуру розподілення за видами мистецтва та

принципи навчання, закладені реформою 1934 р. (наприклад, при виконанні завдань – поступовий перехід від простого до складного).

Набуття Україною незалежності спровокувало дискусії поміж митців щодо існування й розвитку культури в нових умовах. Йшлося про відродження культурних традицій і створення національної мистецької школи. На сторінках журналу Спілки художників України «Образотворче мистецтво» в 1992 р. було проведено опитування: «Яким українське мистецтво має увійти у світ?». Лише одна з відповідей професора Академії Ф. Гуменюка стосувалася мистецької освіти, містила вимогу реорганізації мистецької школи. На протиставленні сучасного європейського та українського мистецтва він постулював необхідність приділяти увагу героїчним історичним часам та народному мистецтву. Пропозицією професора було заснування майстерні історичного живопису [13, с. 2–3], яка, під його керівництвом, відкрилась в Академії у 1992 році.

Виходячи з потреб виховання фахівців певного напрямку та завдяки запрошенню нових професорів в Академії з'явилися нові освітньо-художні спеціалізації: у 1994 р. були засновані майстерні храмової культури (у зв'язку з розгортанням в Україні будівництва храмів), історичного та пейзажного живопису, станкового живопису В. Гуріна, М. Гуйди; у 2004 р. відновлені кафедри, які існували на початку функціонування ВИШу, зокрема сценографії та екранних мистецтв як наступниці теа-, кіно-, фотовідділення 1920-х років; у 1992 р. на кафедрі теорії та історії мистецтва новий час позначився відкриттям спеціалізації «меджмент».

Заснування в 1917 р. УАМ як першої вищої мистецької школи в Україні означене виходом її з протекторату петроградської Імператорської академії мистецтв, тобто з-під впливу метрополії на формування культури регіонів. УАМ – це впевнений крок у бік автономії мистецької освіти, реалізації ідеї створення в Україні системи вищої освіти демократичного типу. За основу було взято практики приватних академій та студій європейських країн, відмінних від так званої «академічної» школи. Завданням УАМ було формування умов, у яких могла би розвинути образотворча культура, властива Україні. Наприклад, один із засновників Академії Дмитро Антонович зазначав, що «нова академія не повинна повторювати чужу рутину, а навпаки – має створити свої власні, національні мистецькі традиції. А які саме традиції – це буде справа самих мистців» [8, с. 242]. Основою для реалізації нової художньої системи мали стати знання й практики перших професорів УАМ, яких було обрано за досягнення в мистецькій діяльності. Більшість із них навчалися в провідних європейських мистецьких школах, у приватних академіях Парижу та Мюнхену, у Кракові, Празі, Петербурзі та розвивали різні модерністські напрямки.

Початок ХХ ст. позначений модернізаційними процесами, у мистецтві це був час мистецької полеміки, боротьби різних течій за ствердження майбутнього. Методи перших керівників майстерень Академії можна розглядати як пропозиції певних естетичних програм і поглядів на те, яким має бути мистецтво України, а майстерні – як осередки для їх реалізації. Таким чином несхожі між собою стилістичні й світоглядні концепції, від реалістичних до формалістичних, співіснували в межах одного освітнього закладу.

У навчальному процесі УАМ не було поділу на спеціальності та загальноосвітні класи, навчання зосереджувалося в майстернях професорів, які самостійно формували програми, пропонували спосіб і час навчання студента, а студент на власний розсуд міг обирати майстерню. Була підтримана ідея невтручання у справу творчості, зумовленої індивідуальністю художника. Пріоритетами проголошувалися самовдосконалення й самоосвіта. Навчатися могли як чоловіки, так і жінки, незалежно від національності, віросповідання та без обмеження віку. Було створено академічний музей та бібліотеку, за які відповідав мистецтвознавець Ф. Ернст, що працював в Академії до 1925 року.

Створення УАМ відбувалося при зміні державного устрою та умов суспільного життя. Після лютневої революції 1917 року демократичні ідеї в державній сфері призвели до децентралізації урядування. Організацію УАМ було розпочато на громадських засадах. Як відомо, групою української інтелігенції за підтримки таких відомих діячів, як М. Біляшівський, Г. Павлуцький, Д. Антонович, було сформовано комітет із заснування в Києві Української академії мистецтв. До нього долучилась і новостворена Рада об'єднаних громадських організацій м. Києва [4, с. 147]. УАМ стала невід'ємною частиною культурного проекту Центральної ради – від неї отримувала легітимацію та фінансову підтримку. При секретаріаті освіти нового уряду була створена комісія, яка мала визначитися щодо мистецьких засад і загального напрямку й виробити статут.

Інтелігенція сподівалася, що вищий мистецький заклад відігравати-ме ключову роль у становленні культури в Україні, й поділяла думку, що він повинен мати «місцевий» характер. Професор М. Жук, який працював у складі Комітету із заснування УАМ, нарікав на нестачу «культури» й говорив про важливість розвитку науки, мистецтва в найширшому значенні слова – поруч з освітою, та зауважував, що «мистецтво досі було і стояло осторонь демократичних мас, особливо малярство, служило панам», а складна культура може стати такою же зрозумілою, як і народна пісня, примітив [2, с. 143–144]. Художник Ф. Красицький у критиці статуту УАМ, опублікованій на сторінках газети «Нова рада», стверджував, що художник має стати на сторону національного образу: «Коли б ми були народ культурний, то ті всі прикмети національні

для нас не мали б значення – ми б стали інтернаціоналами, не гублячи своїх інтересів людськості, але поки ми в масі темні, не культурні...» [4, с. 189]. Ф.Красицький також зауважує на практичних вимогах нової соціальної дійсності, не врахованих засновниками: потребу в архітекторах, художниках-ілюстраторах, і до справи «розвинення і піднесення духу національного» мають прикласти руки не лише нечисельні одиниці, що будуть творити мистецтво, але й численні маси, які мають виробляти художньо-промислові речі [4, с. 184].

Ідея УАМ так і не отримала можливості вповні реалізуватися. Центральна рада не могла належно підтримувати її існування. Робота невеликої кількості професорів і студентів відбувалась у часи нестабільної політичної ситуації, без постійного приміщення й за браком матеріально-технічної бази.

Декретом Тимчасового уряду Радянської України 1919 р. було утворено Наркомат освіти УРСР. Цей орган із часу прийняття «Кодексу законів про народну освіту в УРСР» у 1922 р. був відповідальним за розробку та впровадження культурної політики України. Того ж року УАМ реорганізовано в Київський інститут пластичних мистецтв. У 1924 р. вже з новою назвою Київський художній інститут (КХІ), після об'єднання з Українським архітектурним інститутом, було включено в систему професійної освіти радянської держави. Заклад отримує постійне приміщення, значну матеріальну та організаційну підтримку. Програмові засади формуються на низці ідеологічних постулатів, основою яких було марксо-ленінське розуміння мистецтва і його суспільної ролі як ідеологічного чинника. Це спричинило рішучий розрив з попередніми, традиційними для академій, підходами до мистецької освіти. Нові навчальні плани мали відповідати промислово-виробничим потребам держави, організації нового побуту та соціалістичного будівництва. Владою проводилась робота з пролетаризації вищої школи. Студентами КХІ були селяни, робітники, трудова інтелігенція. Для забезпечення їх вступу до вищих навчальних закладів була сформована мережа робітничих факультетів при інститутах, т. з. робітфаків. У ВИШах засновувалися партійні, комсомольські й профспілкові організації, які провадили ідейно-виховну роботу серед студентів і викладачів.

Ректором КХІ став мистецтвознавець і партійний робітник Іван Врона, який реалізовував педагогічну й ідеологічну концепцію: до переліку завдань нового всеукраїнського ВИШу він додає «історичну для української вищої мистецької школи задачу щодо піднесення відсталого рівня...». У текстах І. Врони відчувається пафос, із яким Інститут реалізовував «історичні завдання мистецької культури в Україні» та «творив справжню національну мистецьку культуру». Інститут став комплексним закладом із багатьма кабінетами, допоміжними установами, навчально-виробничими майстернями (фотографічна, скульп-

птурна, кераміки, столярних і токарних робіт, художнього оформлення будівель), лабораторіями (хімічна, оптики та наукових основ просторових мистецтв, технології матеріалів, із виготовлення фарб), бібліотекою, науково-дослідним структурним підрозділом з мистецтвознавства, архітектурним, поліграфічним гуртками і т. п. Викладачі потрапляли в Інститут за результатами всесоюзних конкурсів (зокрема 1925 та 1926 рр.) та персональними запрошеннями – на той час працювали О. Богомазов, М. Бойчук, К. Єлева, К. Малевич, В. Татлін, В. Пальмов. П. Голуб'ятников, Ф. Кричевський, Ф. Красицький.

У КХІ підтримувалися новаторські практики й методи роботи на противагу тим, що зберігалися в Ленінградській академії мистецтв. З ініціативи І. Врони на перших двох курсах був упроваджений допоміжний загальний курс формально-технічних дисциплін (Фортех), де в чотирьох лабораторіях (рисунку й кольору, об'єму, креслення, макетування) студенти засвоювали основні елементи та засоби мистецького формотворення [5, с. 51]. Подібні курси були в Баухаузі (Vorkurs) та ВХУТЕІНі (пропедевтика). Формальні завдання розвивали системне мислення студентів, перед якими постала задача «створення предметного світу нового суспільства». Хоча формат персональних майстерень був ліквідований, художники-педагоги продовжували формувати програми за своїм особистим творчим методом і планом.

Подібні експерименти в мистецькій сфері проводилися згідно нової державної політики Радянського союзу. З 1923 р. XII з'їздом РКП(б) була запроваджена «політика коренізації», у республіках пропагувалися широкі права та свободи, в Україні її реалізовували народні комісари О. Шумський та М. Скрипник, які підтримували вільний розвиток мистецтв соціалістичного спрямування.

У 1930-х роках методологічні пошуки в КХІ було різко обірвано. Івана Врону на посаді ректора було замінено С. Томахом (у 1930-му), який повністю міняє напрямки роботи й навчальні плани Інституту та запрошує нових викладачів. Закриваються архітектурний, поліграфічний факультети, текстильне та кіно- фотовідділення, Фортех. Новими факультетами відтепер «Київського інституту пролетарської мистецької культури» стають художнє оформлення пролетарського побуту, художньо-пропагандистський, скульптурного оформлення соціалістичних міст, комуністичного мистецького виховання.

Важливо зазначити, що ще в перші пореволюційні роки відомі живописці І. Їжакевич, М. Бурачек, Г. Світлицький, К. Трохименко виконували монументальне оформлення агітпоїздів і пароплавів, писали декорації для робітничих і селянських клубів. А викладачі та студенти КХІ за ректорства І. Врони виконували замовлення державних та промислових установ, поліграфічних майстерень, прибуток з яких частково залучався для організації навчального процесу, закупівлі устаткування [5, с. 51].

У 1934–1935 рр., як наслідок постанови 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій», за рішенням партійних та державних органів знову здійснюється реорганізація структури й навчального процесу Інституту. Впроваджується єдина навчальна програма Всеросійської академії мистецтв. Основою викладання стають принципи реалістичного спрямування, які впроваджували Ф. Кричевський, В. Касіян. Керівництво Інституту запрошує зі Всеросійської академії мистецтв для допомоги в перебудові навчального процесу нових педагогів (І. Бродського, Йогансона), деякі з них викладали в Києві по кілька років. Український художній інститут (назва, що існувала до 1939-го р.), стає єдиним вищим мистецьким закладом в Україні, студенти й викладачі закритих Харківського та Одеського художніх інститутів були переведені до Києва.

Робота Інституту супроводжувалася постійними сутичками між окремими викладачами й представниками партійних органів. Починалися репресії й арешти викладачів за звинуваченням у контрреволюційній націоналістичній діяльності. У ситуації постійного терору в Інституті часто змінюється викладацький склад, із посад усуваються ректори: Б. Кратко стає ректором у 1934 р., а вже в 1937-му його виключають з партії, усувають із професорської посади та звільняють з роботи. Після нього ректором стає працівник ЦК ВКП(б) України А. Бенькович, якого в 1937-му р. також було заарештовано. Тоді ж заарештовують викладачів і професорів КХІ І. Падалку, М. Бойчука, В. Седяра й згодом розстрілюють.

Про час, що передує реорганізації Інституту в 1934-му р., нинішній проректор з наукової роботи НАОМА О. Ковальчук пише: «Пізніше, коли міжгрупова боротьба досягла свого апогею, існування в КХІ численних мистецьких угруповань заважало нормальному навчальному процесу» [7, с. 54]. На схожу думку натрапляємо в тексті з історії радянського мистецтва 1967 р.: «Слід тут сказати і про те, що тодішня рясно-художніх течій і угруповань, боротьба між художниками різних напрямків і творчих уподобань гальмувала процес розвитку радянського мистецтва, призводила часом до різних ідеологічних збочень. Щоб оздоровити творчість митців й спрямувати її шляхом сміливих шукань та всебічного відтворення дійсності, Комуністична партія прийняла 23 квітня 1932 р. історичну постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка мала величезне значення для розвитку радянського мистецтва і літератури. Трохи пізніше, у 1934 р. на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників було сформульовано основні ленінські принципи розвитку радянської літератури й мистецтва й дана загальна характеристика соціалістичного реалізму як творчого методу радянських митців» [10]. Отже, з постанови 1932 р. починається «ера» єдиного творчого методу соціалістичного реалізму. Відбувається

централізація художнього процесу й уніфікація навчальних програм. Важливо, що тоді точилися й теоретичні дискусії щодо пошуку синтезу мистецтв, який би відповідав духу часу, проте в результаті – місію утворення нового стилю було покладено на станкові форми. Показово, що 1934 року з Інституту прибирають факультет монументального мистецтва.

Перед художниками ставили завдання, за словами популяризаторів нового творчого методу, «правдивого, реалістичного, зрозумілого і любимого мільйонами справжньо-народного мистецтва». Саме майстерність у створенні багатопланової сюжетно-тематичної композиції у живописі, на основі формальних принципів реалістичного зображення, стала основою мистецтва методу соціалістичного реалізму. Отже, у навчальному процесі перевага надавалася опануванню технічними навиками, викладачами розроблялися програми, які «уможливлювали досягнення найкращих результатів», базувалися на довгогодинних натурних, анатомічних студіях, копіюванні взірців світового мистецтва. Вимоги висувалися не лише до мистецької, але й до ідейної складової. «Метод соціалістичного реалізму стає основою нашого мистецтва. Звісно, це не могло статись саме собою, це є наслідок напруженої боротьби проти формалізму тощо», – з такими гаслами розгорнула роботу КП(б)У. Керівництво та «ідеологічно-міцний» викладацький колектив Інституту заохочувалися за «правильне розуміння завдання в справі підготовки радянського художника». В огляді дипломних робіт за 1940 р. читаємо: «студенти інституту виховуються в душі розуміння величчя нашої епохи, її героїчного минулого і сучасного, в душі розуміння різноманітності нашої радянської дійсності їм прищеплюється справжнє почуття життя» [1, с. 8].

Структурні реформи й кадрова політика знаходились у відомстві Центрального комітету Комуністичної партії. У середині 1950-х рр. було видано низку наказів і постанов ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР про організацію освіти, зокрема «Про укріплення зв'язку школи з життям і про подальший розвиток системи освіти в державі». У 1957 р. в XXI рішенні ЦК КП України було відкрито художньо-педагогічний факультет (який проіснував до 1967 р.).

У 1964-х р., у часи «відлиги», у Київському художньому інституті відроджується майстерня монументального живопису (якою з 1917 по 1934 р. керував М. Бойчук). Монументальне мистецтво починає відігравати провідну роль в оформленні фасадів будівель та архітектурних ансамблів. Одночасно з відкриттям цієї майстерні була створена відповідна секція Спілки художників України. Сама специфіка монументальних робіт (мозаїка зі смальти й керамічної плитки, сграфіто) диктує спрощення форм, декоративність, ритміку, локальність кольорів. Викладачі й студенти майстерні монументального живопису екс-

периментували з формальними прийомами, відмінними від «академічних» у майстернях станкового живопису. Студентам дозволялося брати участь у виставках й виконувати монументальні роботи тільки по закінченню вищого навчального закладу, вже працюючи в художніх комбінатах. Існував тісний зв'язок між освітніми художніми закладами та Спілкою художників, Художнім фондом, Художнім комбінатом, Дирекцією художніх виставок. Було закріплено організаційну схему з виробництва мистецьких творів: Спілка художників – Художній фонд. З 1953 р. Художній фонд стає монополістом на здійснення замовлень від державних і кооперативних організацій, міністерств, відомств. Тоді ж Художнім фондом було створено й систему художніх салонів для реалізації і розповсюдження мистецтва.

Радянська структура й досі залишається базисом інституційного мистецького поля сьогодення. Методика викладання, що її було сформовано з часу реорганізації Інституту в 1934 р., не зазнала суттєвих змін і дотепер. Кафедра живопису НАОМА залишається найважливішою в закладі, а пріоритет станкової картини – непорушним. У текстах, присвячених історії Академії, викладачі вказують на негативні фактори практик викладання в КХІ у 1930-х роках: на недостатню увагу до живопису, на заперечення станковізму (тоді, коли живописний факультет було змінено на факультет художнього оформлення пролетарського побуту), на зникнення з програм «реалістичних засад академічного станкового живопису» (зокрема, роботи з натурою), на звуження жанрових рамок. Наприклад, стосовно реформи освіти 1934 р. в радянській академії періоду формування єдиного методу соціалістичного реалізму, О. Ковальчук стверджує, що вона «фактично зберегла навчальний заклад в цілому і живописну школу зокрема» [7, с. 55]. Така позиція ігнорує протиріччя історичного й культурного процесу, як наслідок – радянська академія визнається «золотим часом». Критиці піддається лише участь російських художників-реалістів у реформуванні інституту, адже саме вони, на думку О. Ковальчука, загальмували процес становлення української національної художньої школи живопису.

Сучасна Академія має всі умови та інструменти для здійснення реформ. Згідно статуту Академії її діяльність базується на принципах автономії та самоврядування. Академія може розробляти та впроваджувати власні програми, утворювати, реорганізовувати та ліквідувати структурні підрозділи. Між тим, останні реформи Академії, обумовлені політичними змінами в країні не є суттєвими. Академія за структурою спеціалізацій наслідує сформований попередніми періодами розподіл на такі види образотворчості, як живопис, скульптура, графіка, а станкові форми мистецтва утримують провідні позиції. Гуманітарним дисциплінам не приділяється достатньо уваги, у практичних завданнях наголос ставиться на технічну досконалість виконання. Хоча основною

формою навчання в Академії є індивідуальна робота викладача зі студентами, професорсько-викладацький склад у своїй роботі продовжує практикувати старі методичні установки.

Академія як державна освітня мистецька інституція має відігравати провідну роль у культурній політиці країни. Мистецька освіта відповідальна за формування й підтримку проявів культури, її уніфікацію чи урізноманітнення, жорстке спрямування чи свободу її розвитку. Перепоною для здійснення кардинальних реформ художньо-освітнього процесу є недостатня увага до інституційної структури, що продовжує радянську, до методологій викладання, до принципів, на яких має ґрунтуватися сучасна мистецька теорія і практика.

Список використаних джерел:

1. Дипломанти Київського художнього інституту / Образотворче мистецтво. – 1941. – Вип. 2. – С. 8–16.
2. Жук М. Українська Академія Мистецтв і Вища Художня Школа при ній / М. Жук // Українська Академія Мистецтва: Кн. 1: Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи. – К.: Фенікс, 2014. – С. 142–144.
3. Забашта В.І. Про фахову підготовку та виховання національних кадрів художників / В. І. Забашта // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К. – 1994. – Вип. 1. – С. 18–21.
4. Кашуба-Вольвач О. Українська Академія Мистецтва: Кн. 1: Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи / О. Кашуба-Вольвач. – К.: Фенікс, 2014.
5. Кашуба О. «Фортех» у Київському художньому інституті 1920-х років / О. Кашуба // Студії мистецтвознавчі. – 2005. – № 1 (9). – С. 49–61.
6. Мусієнко П. Повертаючись у далекі 20-30-ті роки / Пантелеймон Мусієнко // Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 18–20.
7. Ковальчук О. З історії формування української школи живопису 1917–1941 років / О. Ковальчук // Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць Академії мистецтв України. – 2004. – Вип. 4 – С. 50–57.
8. Павловський В. Українська державна академія мистецтв. До 50-ліття її створення / В. Павловський // Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори. – Місто видання: Родовід, 2015. – С. 242–247.
9. Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 1. – К., 1994.
10. Художники України – народу: [1917–1967] / [автори тексту та упорядники Я. П. Затенацький, Д. Г. Янко, А. О. В'юник]. – К.: Мистецтво, 1967.
11. Художня освіта в Україні і розвиток Української академії мистецтв: Резолюція науково-практичної конференції / Українська академія мистецтв. – 1994. – Вип. 1. – С. 66–68.
12. Шигимага П. Думки щодо вдосконалення навчального процесу / П. Шигимага // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 1994. – Вип. 1. – С. 47–48.
13. Яким українське мистецтво має увійти у світ? / Образотворче мистецтво. – 1992. – № 6. – С. 2–3.

Юлія Голоднікова,
кандидат філологічних наук,
куратор культурних проєктів ГО
Інформаційно-дослідний центр
«Інтеграція та розвиток»,
медіакритик (м. Київ)

УКРАЇНЬСЬКА НОВА ДРАМА: ВІД ДЕСТРУКЦІЇ ДО СТВОРЕННЯ НОВОЇ ЕСТЕТИКИ?

Анотація: Нова драма – оди з експериментальних напрямів у розвитку сучасного українського театру, який викликає численні суперечки і заперечення серед прибічників театру традиційного і стає своєрідною відповіддю епосі мультимедійних комунікацій. У той час, коли на Заході нова драма не переривала діалогу з естетикою перформативності, її розвиток в Україні пов'язаний з перезавантаженням театру як соціального інституту, відкриттям можливостей творчих експериментів та алегоріями національного проєкту.

У 2014–2016 роках більшість новодрамівських проєктів – це робота з травмою («робота скорботи»). Проєкти, що з'явилися в 2017 році, досліджують «experience of exile» («досвід вигнання»).

Ключові слова: документальна драма, нова драма, інтерв'ю, ідентичність, травма, соціальне уявне, культурна плюральність, спільноти, суб'єктивність, насилля, естетика, економіка емоцій.

Summary: New drama is one of the experimental areas in the development of the modern theatre in the post-soviet space, causing many disputes and objections among the proponents of the traditional theatre and becoming the very peculiar reply to the era of media. While the new drama does continue its dialogue with the performative aesthetic on the West, the nature of innovation in Ukraine is linked to the review of the theatre as a social institution, with the opening of creative experiments and the allegories of a national project.

If most of the new drama performances in 2014–2016 were about «the act of mourning», the projects that emerged in the year 2017 turn to the «experience of exile».

Key words: Docudrama, new drama, interview, identity, trauma, social imaginary, cultural plurality, communities, subjectivity, violence, esthetic, the economics of emotions.

Анотація: Новая драма – одно из экспериментальных направлений в развитии современного украинского театра, вызывает мно-

гочисленні спори і возраження серед сторонників театру традиційного і стаються своєобразним відповіддю епохи мультимедійних комунікацій. В то время, когда на Западе новая драма уже не прерывала диалога с эстетикой перформативности, ее развитие в Украине связано с перезагрузкой театра как социального института, открытием возможностей творческих экспериментов и аллегориями национального проекта. В 2014–2016 годах большинство новодраматических проектов – это работа с травмой («работа скорби»). Проекты, появившиеся в 2017 году, исследуют «experience of exile» («опыт изгнания»).

Ключевые слова: документальная драма, новая драма, интервью, идентичность, травма, социальное воображаемое, культурная плюральность, сообщества, субъективность, насилие, эстетика, экономика эмоций.

Театр в ситуації «асинхронної сучасності»

Нова драма – один з експериментальних напрямів у розвитку сучасного українського театру, який викликає численні суперечки і заперечення серед прибічників театру традиційного і стає своєрідною відповіддю епосі мультимедійних комунікацій. Характеризуючи етапи розвитку української театральної сцени після розпаду СРСР в тематичному номері журналу «Театр» відомий критик С. Васильєв дав досить скромний відгук про нову драму: «Чи треба казати, що глядач, не знайомий із різноманітним сценічним діалектом, у кращому разі з недовірою, якщо не з агресією, сприймає спроби режисерів експериментувати з формою. Показово, що на українській сцені «нова драма» абсолютно не мала поширення (це при тому, що саме Україна делегувала в Росію помітних її фігурантів, починаючи від Максима Курочкіна і Наталії Ворожбит і закінчуючи Марією Ладо і Ганною Яблонською), а декілька сучасних німецьких п'єс на українських підмостках з'явилися виключно завдяки ініціативі та фінансуванню «Гете-інституту». Деякий час здавалося, що відставання українського театру від європейського зумовлене лише відсутністю сучасних сценічних технологій. Але сьогодні очевидно, що цей розрив є глибшим і принциповішим» [1].

Дискусії, що виникають між драматургами, кураторами, режисерами, представниками державних культурних інституцій, упродовж останніх років відображають не лише цей «розрив», але й «режим роз'єднання», про який неодноразово говорили як дослідники пострадянської культури, зокрема, Б. Дубин, так і теоретики філософії постмодерну (Б. Гройс): дефіцит самостійної рефлексії над питаннями розробки загальногуманітарного аналізу культури, дефіцит досвіду соціальної участі в реальних і жорстких дебатах про ринок, про масове й елітарне, про ангажованість і незалежність в культурі та мистецтві;

руйнування меж між масовим та елітарним внаслідок демократизації культури і, як наслідок, поширення проєктів-ремиксів та підозрілого ставлення до інновацій.

Та все ж таки «скромна» оцінка потенціалу нової драми, поставлена театральним критиком в 2014-му році, суперечить активності учасників руху «Нова драма», які відкривають альтернативні форми комунікації з локальними співтовариствами і публіками. Молоде покоління українських драматургів, режисерів і акторів намагається відновити діалог з глядачем, який почали «старші» – режисери А. Жолдак, Д. Богомазов, В. Троїцький, проте, в абсолютно інших умовах, реагуючи на виклики переломних десятих років XXI століття і наповнюючи театр актуальними завданнями теперішнього часу. Новаторство української сцени пов'язане з ревізією театру як соціального інституту, алегоріями національного проєкту й альтернативними візіями розуміння сучасності.

Фестивалі, які розвивають простір нової драми на території України, – «Тиждень актуальної п'єси», «ДРАМА.UA» та інші, більш локальні, – це не лише естетичні пошуки, але передусім – пошуки можливостей діалогу з сучасністю, осмислення ситуації «асинхронності», про яку говорять дослідники Анке Хенніг, Армен Аванесян, Ольга Шпарага, а саме: одночасності існування різних ідентичностей (contemporaneity) і неможливості зведення цих ідентичностей до єдиного цілого, як це було можливо раніше.

Розробляючи концепт «асинхронної сучасності», білоруський філософ Ольга Шпарага акцентує увагу на наступному: «Історично ми отримали безліч спільнот (декілька з них є вирішальними) зі своїми відправними точками і наративами. Одна з них визначена ностальгією за радянським минулим, її витік в ньому. Другий напрям є протилежністю першому: європейські наративи спираються на тривалішу історію. Але ці наративи як мінімум роздвоюються: частина з них орієнтовані «із сьогодення в минуле», це національні проєкти; інша частина орієнтована на відкрите (невизначене) майбутнє, це постнаціональні проєкти» [2]. У своїх дослідженнях і публічних виступах О. Шпарага говорить про необхідність рефлексії інтелектуалів, арт-сцени, публіки в контексті посттрадиційного культурного порядку.

Звідси випливає й необхідність перегляду понятійного апарату, за допомогою якого ми осмислюємо громадське існування публічності і ролі арт-сцени в артикуляції культурної плюральності. Як зазначив білоруський філософ Володимир Фурс, «сьогодні навряд чи є доречним Габермасів концепт громадської думки освіченої публіки, що формується в процесі раціонального обговорення. Громадську думку В. Фурс запропонував розуміти «як продукт моделювання – як політичний, ринковий, медійний, соціологічний і т. п. артефакт, а не як автономну інстанцію громадського життя» [3, с. 14] і замінити ностальгічне понят-

тя (раціональної) «громадської думки» більш містким і багатовимірним поняттям «соціального уявного». Філософ пояснює це поняття за допомогою наступних характеристик: «по-перше, соціальне уявне – це не комплекс абстрактних ідей, а залучене практичне розуміння людьми самих себе і устрою не лише найближчого соціального оточення, але й їхнього соціального світу загалом. По-друге, соціальне уявне, існуючи, передусім, як неявна символічна матриця, отримує й інституціональне втілення, наділяючи інститути їхнім специфічним значенням в цьому суспільстві. По-третє, соціальне уявне є «невидимим цементом», що скріплює великомасштабне людське співтовариство (і, у свою чергу, відтворюється останнім); воно є тим розумінням як наявного, так і належного устрою соціальних практик, яке поділяють члени цього суспільства. По-четверте, образ морального порядку, що міститься в соціальному уявному суспільства, не стільки нормативно встановлює деякі певні напрями дії, скільки позначає межі можливого (припустимого) для соціальних практик, окреслює уявний горизонт можливої дії. По-п'яте, соціальне уявне завжди недовизначене і нестабільне, що залишає місце для стабілізаційної інтерпретації і корегувальної переінтерпретації; у нього є органічно вбудованими герменевтика і критика» [3, с. 14].

На думку Володимира Фурса, власне соціальне уявне, наділяючи практики й інститути специфічним значенням, визначає своєрідний «світ» того чи іншого суспільства. Більш того, «використання цього поняття в глобальній «системі координат» служить подоланню універсалістських кліше розуміння соціально-історичної динаміки і дозволяє врахувати різноманіття «не-західних» («альтернативних») проєктів громадської і культурної модернізації» [3, с. 14].

Нова драма активно працює із соціальним уявним, розширюючи обрії публічності. Але яким чином вона підтримує можливості нового соціального конструювання?

«Травмапункти» українського театру

Про необхідність нового соціального конструювання неодноразово говорили найбільш активні представники руху «нова драма» (Наталія Ворожбит, Андрій Май, Павло Ар'є, Ігор Білиць, Сашко Брама, Ден Гуменний, Антон Романов, Тетяна Киценко, Сашко Брама, Вікторія Швидко, Роза Саркісян та ін.) під час глибинних інтерв'ю, зроблених в ході нашого дослідження. Аналіз зібраного матеріалу показує, що протягом 2014–2016 рр. для учасників НД-руху була важливою інституціоналізація форм комунікації й «уроки» солідарності, пов'язані з афективним досвідом «ми разом», який має різні конотації і може бути отриманий в найрізноманітніших соціальних ситуаціях, а вже звідти – «перенесений» в активістські арт-спільноти. І якщо до 2013-го року цей

досвід поширювався переважно за рахунок локальних експериментів в умовах естетики «бідного театру», участі у фестивалях і конкурсах п'єс, то після подій, пов'язаних з Майданом та військовим конфліктом на Сході України, розуміння спільності і солідарності знайшло відображення в документальних проектах, що були створені слідами недавньої пам'яті і звернені до постколоніальних дискурсів. Заглиблення в різноманітні контексти розвитку театрального активізму цього періоду привело нас до розуміння того, що основними «об'єднувачами» учасників НД-руху, є подія, спосіб уяви спільного та «вектор» нарративу (національні або постнаціональні проекти).

Першими питання про солідарність всередині новодрамівського руху і необхідності «маркування» свого простору почали ставити учасники фейсбук-спільноти «Українська нова драма».

Ще навесні 2015-го драматург Д. Гуменний звернувся до групи із закликом:

«Друзі, після кожного «Тижня» ми говоримо про певний маніфест Української Нової Драми, але так і не сформулювали його. Можливо, він нам самим і нафіг не потрібен, але ось журналісти (з огляду на більш-менш активну кампанію навколо «Кордони і відстані» та «АТО») постійно запитують: «а що це? що таке УНД? а які у вас цілі?» і т. д.

Друзі, не хочеться, щоб це був текст, сформульований або мною, або Андрієм, або Наталею або Христиною, або ще кимось одним. МИ ж рух! Так?

Так от, друзі, демократія рулить. Прошу всіх зацікавлених писати в коментарях СТРАТЕГІЧНІ цілі руху і, окремо, ТАКТИЧНІ (туту, хочемо «театр нової драми»). Ну і взагалі все, що вважаєте за потрібне» [<https://www.facebook.com/den.gumenniy>].

Драматург і театральний куратор Н. Ворожбит прокоментувала цей заклик під час неформалізованого інтерв'ю наступним чином:

«Ми неодноразово обговорювали ідею маніфесту з учасниками руху «НД». У всіх є чітке відчуття того, що є «наше» і що «не наше». Але оформити все це в «програму» не вийшло. Тільки-но з'явиться загальний майданчик – можуть виникнути конфлікти. Бувають, звичайно, такі ситуації, коли ми запрошуємо до співпраці і чуємо: «Ні, ні, ми самі, ми своє робитимемо. Ми не хочемо з кимось змішуватися...». Я розумію, що кожен автор захищає свою індивідуальність. Поки що серед учасників новодрамівського руху є розуміння загальних завдань в розвитку театру «як усталено». А форми можуть бути різні. Наприклад, з Георггом Жено ми солідарні у своєму баченні подальшого розвитку».

Наталія Ворожбит акцентувала увагу на тому, що «потреба» в спільноті «нової драми» і засобах «пред'явлення» спільноти пов'язана з певними етапами самоідентифікації учасників руху, порівнявши лінії розвитку російської й української нової драми:

«Особисто для мене все починалося в Москві, коли я поступила в літінститут, там ситуація була приблизно така ж, як в Україні років п'ять тому, коли усі критики стверджували, що немає сучасної драматургії і немає чого ставити... Насправді вже тоді була сучасна драматургія, але їй мабуть, було комфортно існувати в якійсь невідомості: достатньо було читати п'єси друзів та на фестивалях. Але в той момент виникла група ентузіастів, які обурилися і вирішили: «ми обернемо ситуацію інакше». Виник рух «нова драма», «Театр.Дос», і це стало актуально, важливо, затребувано глядачем, і в результаті можна сказати, що в усіх найбільш замішених театрах Росії почали ставити п'єси сучасних драматургів. Як це робилося – інше питання. Але хтось з критиків дав ім'я цьому руху – «нова драма».

Я повернулася до Києва в 2005 році, на хвилі Помаранчевої революції, і опинилася у вакуумі: мені не було з ким спілкуватися. Дуже сумувала за тою спільнотою «НД» в Росії, де я вчилася і працювала. Через кілька років до Києва повертається з Москви молодий режисер Андрій Май, приблизно з тими ж ідеями – для нього був цікавим такий театр, як і мені, – і він теж опиняється у вакуумі. І тоді ми вигадали фестиваль «Тиждень актуальної п'єси»...

Перші п'єси, надіслані на фест, були чимось з дев'ятнадцятого століття, в цілковито неможливі для мене естетиці, вони нічим не тішили. І ми почали розвивати новий театр. Запрошували усіх молодих драматургів, мріючи створити саме спільноту, розуміючи, що саме в спільноті може народитися щось нове...».

Найбільш знакові події, що стали «точками зростання» нового українського театру – фестивалі «Золотий лев» (фестиваль вуличних театрів), «Тиждень української п'єси», «DRAMA.UA», «Документ», «Фестиваль молоді п'єси»; це відкриття експериментального майданчика при театрі ім. Л. Українки «Перша сцена сучасної драматургії» (Львів), спецпроектів Театрального центру ім. Л. Курбаса (Київ) і малої сцени театру ім. І. Франка (Київ), міждисциплінарних майданчиків у Харкові, Херсоні, Запоріжжі, Полтаві; постановки новодрамівських п'єс. Набираючи обертів, «проектний театр» дедалі більше викликає інтерес у небайдужого глядача. Нове покоління драматургів і акторів тяжіє до створення колективного вираження за допомогою документальних методів, що, за словами Ірит Рогофф, відображає симптом широко поширеної потреби в участі.

У випадку України документальна драма є політично ангажованою, орієнтованою на створення актуального громадського послання: це і засіб спілкування одною мовою з сучасністю і мова синхронізації різних хронотопів.

Наведемо думки та висловлювання учасників руху «нова драма», записані в 2014–2015 рр.:

Режисер, актор Ігор Білиць, Київ:

«Як живе звичайний театр? Це корпорація, де є лідер-феодал, і він править балом. Це модель, яка приносить результат: куплять квитки і може, дадуть якусь премію... Це не спільнота розумних людей, це ієрархія статусів, які надійно прикриваються словом «школа». А що таке «школа»? Якщо я запитаю: Опишіть параметри школи – ніхто не опише».

«Я займаюся театром переважно поза театром, пішовши на лекцію з медіапланування, наприклад; лекція з діджитал-маркетингу швидше покаже, куди рухається суспільство, ніж лекція якогось професора в університеті культури. Так, я маю, звичайно, розумітися в мистецтві, але як режисер я маю постійно шукати можливості поставити глядача в некомфортні умови».

«Сучасний театр може просто зараз тебе розрізати. І ти маєш задаватися питанням: якого біса я хочу на це дивитися? Я співчуваю чужому болю чи риторикою займаюся? Що ми створюємо разом? Спектакль «R&J» став якимось інструментом, спробою пробитися до нестереотипної реакції актора і глядача, з'ясувати, якими є засоби спілкування творчих людей всередині арт-проекту».

Драматург, режисер Сашко Брама, Львів:

«Є спроба створити загальну місію Нової Драми. Вони (учасники руху) ставлять на афішах позначку «НД». На початках роботи над п'єсою я відчував, що маю бути у спільноті. Але зараз для мене театр поділяється на нове і більш зріле покоління... Мені не дуже імпонують групки людей, які щось визначають і до чогось ідуть. Можливо, я дуже асоціальна людина, але я не можу підписатися під жодною ідеєю, яку розробляють інші у НД русі. Не люблю об'єднуватись і щось робити аби був процес. «Театр.Дос» виник як об'єднання драматургів і режисерів нової драми, як нова формація. Мені не зовсім імпонує їхня естетика: вони працюють з документом лаконічно».

«Я не люблю впливу «так треба казати» або «так треба робити». Для мене є важливим зміст. Дуже важливими є стосунки. Цікаво співпрацювати з театром ім. Леся Курбаса, він відрізняється тим, що існує як маленька сім'я, тут є розуміння цінностей професії. Є люди, з якими вже є спільна мова».

Вікторія Швидко, арткуратор, «Перша сцена сучасної драматургії», Львів:

«Новодрамівський рух – це більш особистісні контакти, але не об'єднання як професійна спільнота... Якщо говорити про спільноту учасників Нової Драми, то треба розуміти, що це щось дуже слабке, дуже розхристане... Моя спільнота – це я і моя спільнота тут на місці, у Львові. А спільнота у Харкові – це спільнота там на місці. Не створено професійної мережі, яка б давала можливість бачити, рефлексуючи».

ти, чути, подавати різні точки зору. Єдиний спосіб нетворкінгу – це фестивалі, яких щороку стає дедалі менше. На фестивалях можна побачити результати праці драматургів, режисерів, акторів, кураторів проектів – все в одному місці, і можна проаналізувати процеси: куди вони рухаються, і чим є сам рух нової драми? Наприклад, є «Щоденники Майдану» – вистава, що викликає дуже різні реакції, бо є конкретні люди, що мають певний сентимент до теми, або якісь негативні рефлексії, але є ще й рефлексія театру стосовно значущості цієї події. І потрібно місце для спільного обговорення того, чим є така візія театру для нас».

Драматург Тетяна Киценко, Київ:

«Одного разу я потрапила на лекцію режисера студентського театру: вона розповідала студентам, що сучасної української драматургії не існує. Так от, з кожним роком абстрагуватися від нас стає дедалі складніше: ми є, розвиваємося як автори, працюємо з режисерами і акторами. Ми відкриті, мобільні і гнучкі. А це означає, що років за десять в Україні буде, щонайменше, десяток представників «нової української драми», які міцно стоять на ногах. Деякі вже зараз називають себе її ідеологами».

Режисер, співзасновник «Театру переселенця» Георг Жено, Київ:

«Мені кажуть, що те, чим я займаюся – це не театр. Я відповідаю: добре, я займаюся життям, а ви – театром. Мені здається, відбувається надто багато речей, яким треба дати голос. І для мене цей процес залишається відкритим... Під час роботи над спектаклем в Миколаївці (зона АТО) я відчув щось дивовижне: контакт волонтерів з людьми. Я ніколи не чув, щоб так часто звучало питання: «Тобі потрібна допомога?», «Чим я можу тобі допомогти?».

Я показував спектакль «Страх в Україні» в Гамбурзі й Берліні, і мені хотілося викликати у місцевої спільноти відчуття підтримки України. Я зрозумів, що в Україні люди із Заходу і Сходу практично не розмовляють і дуже мало знають один про одного. Мої артисти у Болгарії фактично мене підштовхнули до того, щоб зробити такий спектакль. Для них – це засіб ідентифікації з ідеєю політичного опору».

Сценограф, художник Богдан Поліщук, Київ:

«Зараз багато говорять про реформу театру... Але ніхто не каже про подолання певної кастовості у театрі – а це існує між різними видами професій. І поки це так – справжній творчий діалог «по горизонталі» не відбувається. Не має профспілки, яка б захищала людей. І жоден юрист не заступиться за тебе. Тоді що реформується?»

Найсучасніша технологія – проектор. А може треба подумати про механіку виробництва? Що якісь фірми можуть виконувати сучасні завдання з виробництва декорацій чи костюмів, що варто говорити про те, якими можуть бути об'єми і види робіт. Це й є економіка емо-

цій, які сучасний театр може запропонувати глядачам. Поки що ми даємо ті емоції, які технічно можемо відтворювати за допомогою старої матеріальної бази і старих уявлень про прекрасне і жакливе... І це залишає нас на рівні радянського провінційного театру».

«Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду?»

Події, пов'язані з Майданом і військовим конфліктом на Сході України в 2013–2014 рр., стали каталізаторами масової «документальної активності» користувачів, які відчували потребу до спостереження за тим, що відбувається, аналізу і візуалізації даних, ведення хроніки. Кожна людина, що мала аккаунт у соціальних мережах, отримала можливість свідчити перед віртуальною спільнотою про побачене. Найбільш активні представники новодрамівського руху об'єдналися у пошуках відповідей на відкриті питання часу і спробах інтерпретації того, що відбулося, апелюючи до контекстів, важливих для різних поколінь. «Щоденники Майдану», «Ромео і Джульєтта» («R&J»), «АТО. Інтерв'ю військового психолога», містерія «Баба», «Зерноховище», «Слава героям» – ці театральні проекти стали живим нервом української сцени й актуалізували «досвід болю» як тему спільноти. «У такому контексті, як зазначив С. Ушакін, – посттравматичний стан нерідко є механізмом соціальної консолідації і диференціації («горе об'єднало»). Здатність визнати «спільність болю» служить основою солідарності потерпілих; водночас «досвід болю» виступає соціальним вододілом, який символічно ізолює тих, що «пережили», від усіх інших [4, с. 10]. Творці спектаклів звертаються до глядача від імені відкритої рани, проблематизуючи створення етнічної, національної, громадянської приналежності, залучаючи до дискусії про те, чим саме пострадянські спільноти розплачуються за збереження практик соціального конструювання, що схильні повторюватись.

Прагнення драматургів, режисерів і кураторів дати голос свідкам, з одного боку, активізувало потенціал театру-форуму, розширюючи межі естетичного і залучаючи глядача до живого діалогу. З іншого боку, бажання визначити сліди втрати і дискурсивно стабілізувати значення травми призвело до ще одного важливого соціального наслідку: на сцені з'явилися алегоричні постаті, що символізують «спільноти втрати».

Цей тип спільноти і болю, що її супроводжує, «як повітря, яким ми дихаємо», детально розглядає С. Ушакін в колективній монографії «Травмапункти», де особливу увагу приділяє можливості перетворювати травми на «жанр самодіяльної поезії», витісненню необхідного аналізу історичної травми спробами «помножити число емоційно заряджених оповідей про травми» («нарративний фетишизм») : «Матеріальні та словесні свідчення травми вимагають відповідної – здатної розуміти – аудиторії, реальної чи уявної. Із часом циркуляція емоцій та історій, по-

роджених травматичним досвідом, формує спільноти втрати, що є і основним автором, і основним адресатом оповідей про травми» [4, с. 10].

Спектаклі очевидців справді об'єднали учасників театральних проєктів і глядачів травматичним досвідом переживання трагічних подій. Інтерес молодих драматургів до можливостей роботи з суб'єктивним спричинив продукування серії документальних вистав, в основі яких – усні історії учасників протистояння на Майдані, переселенців, воїнів АТО, медиків, полонених, жінок, дітей та людей похилого віку, що стали свідками/жертвами насильства. Вони не лише заговорили від імені «спільноти втрат», але трохи відкрили «двері у безодню», активізувавши в мистецтві «мову катастрофізму», що апелює до більш глобальних питань життя і смерті. Таким чином, український театр постав перед викликами, що радикально змінюють його естетику і поетику. Спробуємо їх визначити у формі проблемних запитань:

Чи справді ми маємо стверджувати, що наукова та художня аналітика множинних травм, скажімо, ХХ століття є насамперед етично необхідною спробою об'єктивної реєстрації і одночасно особистого свідчення про «жахливе», «неймовірне»?

Чи можемо ми сьогодні розрізнати, коли трагічне стає елементом символічної реальності, що апелює до піднесеного, а коли трагічне є єдиним «режимом розгортання» драматургічного твору?

Чи можемо ми залишатися на лінії розгляду трагічного як фундаментальної категорії драматургії? Тобто, залишатися на території театру лише як мистецтва?

Або ж естетика нової драми, що тяжіє до документалізму, «бідного театру» без декорацій є ближчою до правди про людину?

Відповідаючи на поставлені питання, зазначимо, що у випадку України емоційні спільноти, які солідаризуються навколо травми, навколо «спільноти переселенців» і колективного переживання «досвіду болю» можуть сигналізувати про недостатню відкритість суспільства, про те, що воно не навчилася солідаризуватися навколо важливих цінностей поза контекстом насильства. Шлях болю і страждання, пов'язаний з розумінням соціальної нормативності в контексті традиційних форм колективного буття, є прийнятнішим за інші.

Частково його виправдовує необхідність здійснювати колективні ритуали прощання з радянським минулим, оплакування його жертв і повалення кумирів. Коли глядачі переймаються долею людини, що втратила свій дім і сім'ю в зоні АТО, вони виконують свою «роботу скорботи» і завершують процеси, які гальмують прорив до іншої соціокультурної нормативності. Документальний театр робить видимими негативні аспекти колективного несвідомого, і кожного разу, коли їх обговорюють під час дискусії після спектаклів, глядач має можливість поставити собі запитання: *що змінилося?*

Але чи ставить?

Досвід спілкування з театром для різних поколінь українців є тісно пов'язаним із різними проектами розуміння «України». «Простота» і лаконічність документальної драми не збігаються з естетикою традиційного театру, пропонуючи інший «тип видовищності». Новий театр провокує глядача вступити з ним в діалог. Не випадково дослідники називають його «реляційним мистецтвом». Але часто доводиться спостерігати, що глядач розуміє «діалог» як неусвідомлену претензію на «15 хвилин слави» з метою відмітити свою присутність в залі. Що нагадує *De parabel der blinden* – картину Пітера Брейгеля Старшого «Притча про сліпих»: під впливом нерелексивних висловлювань про своє ставлення до побаченого, глядачі ухиляються від відповідальності за свою реакцію. По суті, це означає, що «реляції» – як ознаки новодрамівських проектів – немає. Або вона є так слабо вираженою, що не приводить до колективної рефлексії.

Тим часом, естетичні особливості нової драми є тісно пов'язаними з колективним виконанням і формуванням виділеного простору, який, щоправда, і не має точних меж, – так «оживає» атмосфера документальності кадру. І сучасні арт-активісти свідомо вдаються до прийомів її створення, здійснюючи пошук просторових умов, за яких стає можливою нова драма. Це можуть бути місця, які знаходяться поза театральним дискурсом (школа, музей), місця, які раніше не займав театр, але мають багато відвідувачів і тяжіють до спектакулярності (кафе), покинуті місця (об'єкти промзони), нова драма формує потенціал соціальної співпраці, яка відбувається не під диктатом будь-якої наказової нормативності, а власне всупереч їй.

Але в чому полягає феномен української нової драми, якщо співпраця ґрунтується на взаємній залежності глядача і сцени від травми та болю? Чи говоримо ми про те, що нова драма існує переважно у форматі вербатима, що нова драма – це сучасні герої, мультимедійні технології, «мова катастроф», це радикальна критика традиційного театру, вибух пасивного глядача, що виражається в яскравій перформативності на межі з істерією, і пронизливий крик про необхідність надії?

Чи нова драма існує в межах декількох локацій («Перша сцена сучасної драматургії», «Театр переселенця», «PostPlayТеатр», «Арабески»), окремих проектів, а все інше – «ефекти» нової драми?

Звертаючись до роздумів учасників неформалізованого інтерв'ю, ми бачимо, що відповіді на ці питання пов'язані з вираженням естетичної позиції, під якою мається на увазі, передусім, позиція етична. Наведемо декілька висловлювань, релевантних до теми нашої статті.

Сценограф, художник Богдан Поліщук, Київ:

«Документальна вистава розкриває теми, спрямовані на тих персонажів, до яких ці теми не доходять. Документ не показують в колоніях з маніяками і для терористів, а показують мені. Але зі мною це не резонує. Я впевнений, що 90 % людей так само не можуть це сприйняти.»

Погляд митця, політичний жест, який апелює до кожного – це зробити «Поцілунок» Густава Клімта на руїнах».

Драматург Тетяна Киценко, Київ:

«Театру переграти реальність складно та й не треба. Проте більш важливим є інше: далеко не всі готові ось так відразу прийняти події, виробити стосовно них власну позицію. Що справді варто робити – це допомагати глядачеві перетравити те, що відбувається. При цьому «допомагати глядачеві» означає не подавати готові рішення, а стимулювати розвиток критичного мислення».

Вікторія Швидко, арткуратор, «Перша сцена сучасної драматургії», Львів:

«Перша сцена сучасної драматургії – продовження фестивалю «DRAMA.UA» мала обживатися не технічною базою, а людьми, які приходять. Кожен фестиваль мав наметі об'єднати професіоналів і залучити якнайбільшу кількість глядачів. Вистава – «приманка». Читання з обговоренням п'єси – це наступний етап – «а може ви ще залишитесь, і ми про це поговоримо»? І була мета створити громади на базі театру довкола конкретної локації, почати розуміти себе, відштовхуючись від театрального дійства, ділитись своїм досвідом. Це позиціонування театральної діяльності в іншому вимірі. Йшлося про невеличке ком'юніті, яке могло б з'явитися тут і зараз, і потім рухатися далі. Коли в тебе виникають ідеї, ти ж їх розносиш до людей, як «вірус»... Це частина процесу нашої самоідентифікації».

Режисер Ігор Білиць, Київ:

«У момент презентації проекту «R&J» у форматі work&progress була жорстка провокація у бік глядача, і можливість влаштувати якусь непряму лінію. Ми дуже багато говорили про нелінійне викладання історій, про нелінійне мислення. Дуже жорстко ми показали страшні кадри, яким було декілька місяців віку... і всі ще дуже живо переживали події на Грушевського... Але ми показали на екрані, і в цьому була суть, що ти, глядач, дивишся це знову відсторонено, як тоді, коли одні люди були на Майдані, а інші дивилися на це через канал Youtube, співпереживали і запитували: навіщо я живу?».

«Створюючи «R&J», ми критикували самого глядача. Ось він дивиться і критикує: «Як же так, що все це сталося?». Якщо є відчуття провини, то звідки воно приходить? Ми хотіли це дослідити».

«Для мене цей спектакль вийшов за рамки театру. Ми з Сашком <Брамою> спробували: давайте не будемо ділити все на чорне і біле. Давайте заглянемо у себе. Чому так тягне подивитися вдесьте як «Беркут» б'є на вулиці людей? Тому що можна, сидячи на дивані сказати: «От, виєбки такі!» Для мене основне питання до глядача таке: в чому інтерес, чому ви в театр пішли, що вас вразило? Ви плакали в театрі? І такі ж важливі питання у мене до акторів».

Сучасні Ромео і Джульєтта ненавиділи, кохали, втрачали й помирали, перед глядачем постійно виникали образи тілесного насильства, що створювали атмосферу трешу. Але при всій напруженості конфлікту між людьми, що живуть по різні боки Дніпра, головною темою п'єси виявилася... любов. Це несподіване резюме від імені покоління, що прагне для себе іншої долі, ніж та, що судилася у вигляді нової травми двадцятирічних, викликало у глядачів дуже неоднозначні реакції: більшість так і не змогла критично подивитися на речі, зайнявши позицію доктринерства.

Роздумуючи над проектом «Ромео і Джульєтта», драматург і режисер вистави Сашко Брама зазначив в інтерв'ю:

«Мене вразило, що на виставу «R&J» приходять люди різного віку: від молоді до пенсіонерів. Я не знав, що вони скажуть. На прем'єрі в театрі ім. Л. Курбаса ми мали таку ситуацію, що не змогли зібрати достатню кількість людей у залі. Я почав думати: для кого зроблено виставу? Коли було обговорення «R&J» після останніх показів у Львові, ми почули багато образливих відгуків і нападів на авторів. А в Мюнхені, коли почалося обговорення, глядачі спочатку запитували: Чому так? Бо вони ставляться з більшою повагою до автора і розуміють, що він несе власну відповідальність».

Режисер, співзасновник «Театру переселенця» Георг Жено, Київ:

«Коли я готував спектакль «Страх в Україні», то спілкувався з людьми різних поглядів – «за ДНР», «проти ДНР». Я відчув колективний страх. І не завжди я міг дати їм голос у своєму проекті, тому що це могло бути небезпечно для їхнього життя. Наталя Ворожбит сказала: «Я ніколи не поїду в іншу країну, щоб там займатися схожим проектом. Чому ти це зробив»? А для мене дивно не робити, для мене театр – засіб лікування. Люди, які діляться своїм горем, отримують певну підтримку».

Зрозуміло, роздуми найбільш помітних учасників новодрамівського руху не вичерпують усіх можливих точок зору на процес становлення нового українського театру. Ми навели лише незначну частину записаних матеріалів. Проте заглиблення в різноманітні контексти розвитку театрального активізму привело до розуміння того, що більшість новодрамівських спектаклів 2014–2016 років – акт розширення творчих можливостей театру і засіб впоратися з травмою, «робота скорботи», спроби вивільнення «homo soveticus». Характер зв'язків всередині арт-спільноти було зумовлено солідарним ставленням кожного учасника до оцінки ключових подій, до засобу колективного вираження-реагування на подію, до досвіду спільного буття, його екзистенціальної якості. У багатьох висловлюваннях звучали кореляції «держава-театр», «свобода-незалежність».

Додамо, що в 2013-му році на фестивалі «ДРАМА.UA» Сашко Брама представив спектакль, який епатував глядача відвертим втручанням в

зону приватного і такого, що підриває звичні уявлення про моральні норми і соціальні табу – докудраму «Свиняча печінка». Сьогодні цей проект здається «прологом» до багатьох театральних робіт, хоча, зрозуміло, що не лише він є таким. «Свиняча печінка» – спектакль-метафора трансмутації поколінь, що утверджують свої цінності різними мовами, не готові почути один одного. Жорстка і нещадна мова цієї п'єси про зустріч солдата строкової служби, який випадково став учасником афганської війни, – і його матері – викликав красномовний фідбек не лише від рецензентів, але й від глядачів: «Сашко, дякую. Щодо останнього показу – у мене думка неоднозначна, я відчула над собою насильство, у мене болів живіт і нудило. Мені цікаво. Але я подумаю» [5]. П'єса включає ненормативну лексику, сцени насильства, шоківі прийоми, і як говорить сам драматург, – не для провокації з метою привернення уваги глядача, а для того, щоб сказати людям правду. Про що? «Що ми вбиваємо людей. Не інших, не схожих на себе, а саме таких, як ми. Що війна – не парад і служба в армії, це школа вбивства. Що зло – банально – всередині нас, і запускати або зупиняти процеси знищення – наш щоденний персональний вибір», – зазначив драматург в інтерв'ю журналістам.

Проекти, що з'явилися в 2017-му році, – звертаються до «experience of exile» («досвід вигнання»). Драматурги і режисери загострюють увагу на ставленні до іншості: чи є готовим суспільство прийняти (і визнати) плюральність як цінність і за яких умов це стає можливим? Символічно маркував цей «поворот» (у душі знакового перебудовного фільму «Маленька Віра»), – українсько-польський проект «Мій дід копав. Мій батько копав. А я не буду». Цей перформативний демонтаж традиційного театру, практик комеморації, сценаріїв примусового щастя і «обіцяного благополуччя» викликав бурю емоцій у глядачів, радикально поставивши питання про сенс людського буття, цінність культури і необхідність свободи в епоху руйнування.

З колективних дискусій представників нової драми, проектів-резиденцій, міських вербатимів за участю глядачів народжуються нові ідеї і підходи до осмислення сучасного театру. Соціальна ангажованість поступається місцем питанням вищого порядку: як піднятися над ситуацією трагічної історії України і спробувати подивитися на людину в глобальнішому контексті? Поки що це боязкі спроби. Хтось вважає, що образ героя нашого часу знаходиться в точці перетину трагедій Фукусіми, Приштини, Чорнобиля і Донбасу («Чорний сніг»). Хтось бачить його звичайною людиною, що метушиться всередині маленької квартири у пошуках відповіді на питання про найдорожче у його лірично-ностальгічному світі. Такому близькому за тональністю до «Варшавської мелодії» і такому нестерпно самотньому без любові («Водка, Єбля, Телевізор»).

На українській сцені вже живуть «Підірвані» і «Том на фермі», п'єси польських, чеських, британських, німецьких, білоруських та інших драматургів. Попереду найцікавіше. Адже театр ніколи не перестає ставити питання про те, «Що таке ідентичність?».

Список використаних джерел:

1.Сергей Васильев Украинский театр: от Союза– до Майдана//ТЕАТР, № 17.2014.URL:

<http://oteatre.info/ukrainskij-teatr-ot-soyuza-do-majdana/>

2.Olga Shparaga: From identity politics to self-respect. Public lecture in the UCU, Lviv, 2015 //https://www.youtube.com/watch?v=kpko8zMIpNg; Eurocafe. Public lecture by Olga Shparaga; Brest, 2015// <https://www.youtube.com/watch?v=skF89jcbrm8>.

3.Фурс В. Трансформации публичности и постсоветская ситуация// Постсоветская публичность: Беларусь, Украина. Сборник научных трудов под редакцией М. Соколовой, В. Фурса. – Вильнюс: ЕГУ, 2008. – 224 с.

4. Травма: Пункты: Сборник Статей. Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. –М.: НЛО, 2009. –936 с.

5. Мар'яна Куземська. Facethereality // **Проект «ЗБРУЧ»**.—[Електронний ресурс]–Режим доступу: <http://zbruc.eu/node/20947>. – Дата публікації: 07.04.2014. – Дата перегляду: 24.11.14



ТЕОРІЯ,
ЕКСПЕРТНА ДУМКА



Кривда Наталія,
доктор філософських наук,
Київський національний університет
імені Т. Шевченка(м. Київ)

Колеснікова Вікторія,
кандидат історичних наук,
Інститут археології Національної Академії
наук України (м. Київ)

ДО ПИТАННЯ ПРО РЕФОРМУВАННЯ У КУЛЬТУРНІЙ ЦАРИНІ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ЯВИЩА

Анотація: Стаття присвячена аналізу зрушень, що відбулися і відбуваються у реформуванні культури в Україні. Розглядаються спроби створення рамкових умов для змін ціннісної парадигми суспільства. На це мають бути спрямовані як стратегічні документи, зокрема, Довгострокова стратегія розвитку культури в Україні, так і системні зміни на рівні законодавства. Зокрема: Закон про конкурсні процедури призначення керівників закладів культури, про Український культурний фонд, про державну підтримку кінематографії тощо. Також у статті йдеться про створення нових інституцій: Інституту книги та Українського інституту та про реформу державного управління, (у т. ч. Міністерства культури України), задані успішні культурні ініціативи. Перераховані основні виклики реформування культурного поля, які залишаються актуальними.

Ключові слова: культурна політика, законодавство, реформи, стратегія, цінності, конкурси, інституції, державне управління.

Summary: The article is devoted to the analysis of the changes that have taken place and are taking place in the reformation of the realm of culture in Ukraine. Efforts are being made to create framework conditions for changes in the value paradigm of society. Strategic documents, such as the Long-term Strategy for the Development of Culture in Ukraine, as well as systemic changes at the legislative level, should be directed to this. In particular: the law on competitive procedures for the appointment of heads of cultural institutions, the Ukrainian Cultural Foundation, state support for cinematography, etc. The article also deals with the creation of new institutions: the Institute of Book and the Ukrainian Institute and the reform of public administration, (includ-

ing the Ministry of Culture of Ukraine), the mentioned successful cultural initiatives. The main challenges of the cultural field reform, which remain relevant, are listed.

Key words: cultural policy, legislation, reforms, strategy, values, competitions, institutions, public administration.

Анотація: Стаття посвячена аналізу змін, які відбулися і відбуваються в реформуванні культурного поля в Україні. Розглядаються спроби створення рамкових умов для зміни ціннісної парадигми суспільства. На це повинні бути нацелені як стратегічні документи, зокрема, Долгосрочная стратегія розвитку культури в Україні, так і системні зміни на рівні законодавства. Зокрема: Закон про конкурсні процедури призначення керівників інституцій культури, про Український культурний фонд, про державну підтримку кінематографії тощо. Також в статті йдеться про створення нових інституцій – Інститута книги і Українського інститута – і про реформу державного управління (зокрема, Міністерства культури України), згадуються успішні культурні ініціативи. Перераховані основні виклики реформування культурного поля, які залишаються актуальними.

Ключевые слова: культурна політика, законодавство, реформи, стратегія, цінності, конкурси, інституції, державне управління.

Найскладніше писати про очевидне. Ну хто ж не знає що «культура – наше все», що «починати міняти країну треба з переосмислення цінностей», що «прірву не можна подолати у два стрибки»... При всій очевидності, яка вже перетворилась на вульгарність, розуміння необхідності зрушень у культурному полі найгірше імплементується у владні структури та політичний дискурс. Можливо, лише дискурс науковий та громадянський долає прірву – як може – між галасливими заявами і реальною практикою життя.

У цьому дописі ми взяли на себе зобов'язання розказати про ті зрушення, що відбулися і відбуваються у реформуванні культури, та сміливість поділитися баченням трансформаційних тенденцій, що опукло або неявно присутні у культурному полі.

Зауважимо, що процеси «реформування культури» ідуть у різних площинах, на різних територіях, у багатьох структурних й інституційних середовищах, здійснюються через різних агентів впливу. Автори спираються на свій досвід громадської активності в складі групи Культура Реанімаційного пакету реформ і дотичних громадських організацій, ціннісно близьких тій візії, яка сформувалася в середовищі досліджень волонтерів-активістів. Велика частина активностей та зру-

шень, вочевидь, залишиться за межами цього огляду, але, без сумніву, має стати предметом подальших розвідок.

Як вже зазначалося, процеси реформування/трансформації відбуваються на різних рівнях. Наш досвід дозволив нам зосередитися, переважно, на базових.

1. Ціннісний рівень та Стратегування.

Зміна ціннісної парадигми

Культура залишалася чи не єдиною сферою, яка за часи незалежності не зазнала ґрунтовних реформ і яка в мисленні сучасних українських політиків завжди існувала як дотаційна та другорядна. Вислів: «Спершу ми виграємо війну, а тоді будемо займатися культурою», – не перебільшення, а реальна цитата з поточного політичного дискурсу. У той самий час без стратегічного бачення базових питань культурної (ширше – гуманітарної сфери) всі інші реформаторські зусилля залишаються без світоглядного та політичного підґрунтя.

Культура, як простір, в якому постійно перебуває людина, охоплює найрізноманітніші аспекти життя, формує громадянські компетенції та ціннісні орієнтири, виступає ресурсом для суспільного й особистісного розвитку. Особливу актуальність набуває функціональне навантаження культури як найпотужнішого механізму формування загальнонаціональної ідентичності. Без радикальних, а не імітаційних змін у цій сфері всі інші реформи у кінцевому рахунку не будуть ефективними. Однією з головних причин повільності процесу модернізації української нації є саме відсутність системної культурної політики, яка би давала суспільству відчуття спільних цінностей, а громадянину – особистої свободи та формувала у держави розуміння її сервісної ролі щодо суспільства та громадянина. Згідно нещодавно оприлюднених результатів соціологічних досліджень Центру Разумкова, у необхідності вироблення та реалізації державної політики загальнонаціональної ідентичності громадян переконані майже 92 % опитаних експертів [2]. Результати досліджень дозволили зробити висновок, що «ідентичність громадян України продовжує формуватися у напрямі усвідомлення себе як окремої спільноти, політичної нації, яка має власну країну, історію, мову, культуру, спільне (за основними цілями) бачення майбутнього, веде збройну боротьбу проти агресора за право на реалізацію свого вибору. Найбільш значущим індикатором цього процесу є вищий рівень патріотизму, загальнонаціональної та української соціокультурної самоідентифікації, більш оптимістичні оцінки молодшими категоріями респондентів перспектив розвитку України» [2].

Сьогоднішнє українське суспільство, натомість, перебуває у культурній пастці – згубні, зужиті ціннісні установки продовжують бути

стійкими нормами життя і це робить будь-яку стратегію модернізації неефективною. Модель закритого доступу та інші ціннісні орієнтири, засвоєні суспільством на рівні культури впродовж кількох поколінь, гальмують реформи. Відповідно, надзвичайно важливим є напрацювання такої культурної політики, яка забезпечить розвиток креативного потенціалу української нації та сприятиме подоланню соціально-економічної кризи. Саме культурна політика повинна стати змістовною основою процесу реформування українського суспільства та ціннісною основою його консолідації.

Поява Стратегії 2025 і її подальше доопрацювання, в тому числі і робочою групою МКУ

Це відчувалося та розумілося багатьма представниками культурної спільноти і саме тому під дахом першого постмайданівського Міністерства культури започаткувалася експертна платформа Культура-2025, що почала шукати відповідь на питання: «Якою мала би бути культура України в майбутньому і що для цього треба зробити?» За словами Олеси Островської-Лютої, яка стала рушієм цього процесу, досить швидко стало зрозуміло, що передусім треба перетворити державну вертикаль управління культурою на горизонталь управління в культурі. Перетворити Міністерство культури на Міністерство для культури, забрати в нього зайві функції адміністрування, залишивши функцію вироблення політик. І забути, що міністр може бути керівником галузі.

Стратегія розроблялася згідно з методологією, рекомендованою Європейським Союзом, протягом 2014–2016 років. Внесок у підготовку документа зробили понад 700 фахівців і громадських активістів із різних регіонів України. Стратегія спрямована на впровадження нових моделей урядування, на особистісний розвиток громадян, розкриття потенціалу вітчизняної культури та зростання довіри до України у світі. Остаточна редакція Стратегії була публічно презентована у лютому 2016 року за участі представників Несторівської групи та великої кількості зацікавлених. Однак, наразі Стратегія залишилась на рівні візійного документа, оскільки не був створений план дій з її реалізації. Офіційно затвердженого статусу вона також не має.

У той же час існує інший варіант «Довгострокової стратегії розвитку української культури», підготовленої за ініціативи Міністерства культури за часів міністра В. Кириленка. Вперше вона була презентована навесні 2015 року та було жорстко розкритикована, у т. ч. групою Культура РПР. Після того була дещо допрацьована та без розголосу ухвалена Розпорядженням Кабінету Міністрів України у лютому 2016 року. Це доволі формальний документ, який не дає конструктивних відповідей на ключові виклики, що стоять сьогодні перед українським суспіль-

ством в цілому та культурною сферою зокрема. Плану дій по її втіленню також не існувало, тому вона перебуває у статусі документа, який не має реальних впливів. Хоча на неї посилаються у дослідженнях, у т. ч. аналітичних.

При активному заохоченні експертів, професійного середовища та зацікавленої громадськості Міністерство культури з лютого 2017 року розпочало нерегулярні зустрічі спільно з РПР Культура по актуалізації питання Стратегії. Проте, поки що цей процес не набув системності. Паралельно Міністерство культури утворило робочу групу по напрацюванню нової редакції Закону про культуру, що, безсумнівно, говорить про політичні та інституційні зрушення у сфері. Були зібрані напрацювання, нотатки, зауваження регіональних представників професійного середовища, діячів культури та експертів. На жаль, засідання робочої групи не мають регулярного характеру, процес просувається доволі кволо. Маємо надію, що з реформуванням структури МКУ цей процес інтенсифікується.

2. Законодавство.

Закон про конкурсні процедури відбору

До позитивних зрушень віднесемо прийняття Закону «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури» 2016 року, згідно якого конкурс на посаду очільника інституції культури, яка фінансується з центрального чи місцевого бюджету, став обов'язковим та відкритим. Конкурси на посади керівників інституцій різного рівня – як національних, так і місцевих, тривають вже більше року, тому є можливість робити певні висновки. Перший і головний – конкурсна процедура – це, однозначно, добре. Особливо коли вона прописана так, що зацікавлена громадськість і професійна спільнота може бути присутня на засіданні конкурсної комісії та спостерігати за процесом. Звісно, не бракує і недоліків. На початку процесу імплементації Закону було багато критичних виступів від «обуреної громадськості». Проте, більшість з недоліків має в основі людський фактор, бо жодна процедура не може передбачити всіх деталей. І, ніде правди діти, – часом проблемні ситуації створює як орган управління, так і представники громадських організацій (які за Законом складають третину членів комісії). Серед принципових вад варто зазначити: відсутність вікових обмежень (в результаті, при всій повазі до колишніх заслуг, маємо 90-річних директорів); відсутність чітких вимог до структури та змісту концепції розвитку, яку презентують конкурсанти (тому інколи доводиться порівнювати «зелене» з «дерев'яним»); не розро-

блена система, за якою оцінюються претенденти на посаду, немає відповідальності членів комісії за відверте нехтування своїми обов'язками (тому маємо ситуацію з навмисним зривом засідання по обранню Генерального директора Києво-Печерського заповідника) тощо. Але це все стосується процедури, а її, врешті-решт, можна удосконалити. Найбільш проблемним у конкурсах виявилось, на наш погляд, інше – критичний брак кадрів на посади керівників. Ця проблема потребує глибшого дослідження і відповідного вирішення. Неспроможність освітніх інституцій, неефективність існуючої системи освіти у сфері культури та мистецтв, проблеми з викладацькими та менеджерськими кадрами, відірваність академічних програм від потреб часу, відсутність матеріального забезпечення – ключові виклики, на які ще немає відповіді у владних кабінетах. Зауважимо, що великим питанням стала і відсутність мотивації конкурсантів – молоді, як правило, не вірять у прозорість конкурсу, у можливість перемоги та подальшої реалізації своїх програм.

На наш погляд, запровадження конкурсних процедур – це перші кроки у переході від «ієрархічної, централізованої моделі та командних методів управління до більш горизонтальної, учасницької моделі, яка передбачає більший ступінь свободи й самостійності всіх суб'єктів, – до моделі відкритого доступу» [1].

Закон «Про Український культурний фонд»

Ще одним принциповим законодавчим актом, який заслужено заліковує до своїх перемог як громадськість, так і Міністерство культури, є Закон «Про український культурний фонд». Розмови про необхідність такої структури точилися давно. На рівні Закону він утворений навесні цього року. Це має бути перша українська культурна інституція, яка постане перед викликом зміни моделі функціонування й фінансування культури та мистецтва. Вона зможе надавати можливість фінансування культурних проєктів інституціям будь-якої форми власності. «Фонд повинен бути самостійним у прийнятті рішень у своїй сфері. А також необхідно чітко визначити важелі впливу на його політику з боку органів державної влади. Ми хочемо кардинально змінити методи взаємодії з мистецьким середовищем. По суті – це втілення декомунізації у сфері культури», – зазначив Міністр культури Є. Нищук. Наразі Фонд у стані інституціалізації, на сьогоднішній день напрацьоване Положення про Наглядову Раду. Обрана Рада готуватиме решту нормативних документів. Відповідно, поки що можна лише констатувати, що зрушення у цій сфері розпочалися, але говорити про результативність процесів ще зарано.

Інститут книги

Ще однією новою для української культурної царини інституцією став започаткований на законодавчому рівні у 2016 році Інститут

книги. Однак конкурс на посаду його директора відбувся лише влітку 2017 р. Інституцію очолила Тетяна Терен. «Важливість цієї інституції очевидна, – зазначає пані Тетяна. – Українській книжковій царині давно був потрібен об'єднаний центр, який міг би скоординувати зусилля всіх учасників середовища і формувати політику держави у книжковій сфері. Ключові напрямки діяльності Інституту – це підтримка книговидання в Україні, популяризація читання і активізація перекладацької діяльності». На рівні концепції все виглядає привабливо. Але інституція поки що складається з однієї людини. Треба віддати належне молодій директорці – розпочала вона з комунікації – щоб зрозуміти, яку роль має виконувати установа, відбуваються зустрічі із видавцями, письменниками, перекладачами, бібліотекарями, запланована презентація Інституту на Львівському книжковому форумі. Яким буде результат – покаже час.

Кінематографія

Цього року було прийнято також Закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні», який визначає засади державної підтримки кінематографії та має на меті створення сприятливих умов для розвитку кіновиробництва, встановлення прозорих процедур здійснення фінансування державою проектів у сфері кінематографії. Закон має запровадити новий механізм фінансування, а також він дещо врегулює ситуацію з неправомірним (піратським) використанням творів в інтернеті. Наразі, за активною участю громадськості і професійних експертів, в тому числі, наших колег з гупи РПР Культура, іде процес напрацювання нормативно-правової бази, яка дозволить запрацювати законодавчим нормам. Досі неврегульованою залишається сфера авторських та суміжних прав; сфера колективного управління взагалі стала предметом хаотичної законодавчої активності, про що свідчить неузгодженість законодавчих ініціатив різного ґатунку. Подано у Верховну Раду, жорстоко розкритиковано і відкликано законопроект 4461, основними вадами якого були запропонована монопольна модель колективного управління, положення законопроекту не узгоджувалися з положеннями Європейської директиви 2014/26/ЄС, де були рекомендовані вимоги до створення, структури та цілей УКУ тощо. Зараз законопроект 4461 відозмінений, вилучені положення щодо монополії, проте експерти наполягають на ґрунтовному доопрацюванні документа. Паралельно подані законопроекти 7014, 7014-1, 7029. Всі вони носять досить поверховий характер, відкрито чи приховано лобюють інтереси окремих творчих індустрій. Натомість, групою експертів, що представляють всі мистецькі галузі, сфери творчої діяльності, готується законопроект про колективне управління майновими правами суб'єктів авторського права та сумісних прав. Документ бере

до уваги збалансовані інтереси всіх учасників ринку, він, сподіваємось, буде узгоджений з ключовими сучасними європейськими практиками та законодавством.

Створення Українського інституту

У лютому 2017 року Міністр закордонних справ України Павло Клімкін презентував концепцію Українського інституту – установи, яка презентуватиме Україну за кордоном через культурну дипломатію. Мета створення Інституту – розуміння сучасної України і зростання довіри до України у міжнародному інтелектуальному і культурному середовищі. У червні 2017 Кабінет Міністрів України своїм розпорядженням ухвалив створення державної установи «Український інститут». Ця установа так само поки що перебуває у стадії інституціалізації, іде процес формування Наглядової Ради. Про результати можна буде говорити згодом.

3. Реформування державного управління/структур.

Ще 2014 року після останніх парламентських виборів в Коаліційній угоді в розділі 2.3 «Культурний простір, інформаційна політика та національна пам'ять» була зазначена необхідність приведення основних завдань та функцій Міністерства культури у відповідність з європейськими практиками і принципами. З огляду на це необхідне реформування його структури. Вже три роки тому ставилась вимога реформування самого міністерства, його декомунізації. Виконання цієї умови нам видається ключовим, оскільки існування міністерства за радянським взірцем, із повноваженнями, спрямованими, передусім, на управління культурними процесами, фіксує українську культуру як провінційну, таку, що продовжує існувати в межах побудованої радянською системою фольклорно-етнографічної резервації. Відповідно, потуги радянської, за своєю суттю, структури з формулювання прогресивних ідей заздалегідь були приречені на невдачу.

Цього року за ініціативи самого Мінкульту відбувся функціональний аудит інституції, який здійснювався експертами Європейської Комісії – директором консалтингової агенції KEA Consultancy Філіпом Керном (Королівство Бельгія) та виконавчим директором PPV Knowledge Networks Володимиром Воробеем (Україна). Експертами було надано низку рекомендацій щодо перегляду повноважень відомства та підвищення операційної ефективності діяльності Міністерства, запропоновані головні тенденції діяльності: використання нових технологій, впровадження креативних індустрій, як складової економіки країни, впровадження нових культурних практик у рамках децентралізації.

Завершення процедури аудиту співпало з початком нового етапу реформування державного управління в країні – однією з основних

реформ у країнах з перехідною економікою, якою, наразі, є Україна. Ключовою вимогою впровадження цієї реформи є підвищення спроможності міністерств. У процес реформування входять 10 пілотних міністерств, одним з них буде Міністерство культури. Метою реформи державного управління є формування сучасних та спроможних міністерств, які стануть аналітично-владними центрами, що зможуть забезпечити лідерство міністерств у виробленні політик та впровадженні нових ідей, сенсів, механізмів, культурних технологій, зрештою, всієї трансформації системи.

В результаті цієї реформи має змінитися фокус роботи міністерств з сьогоdnішнього продукування нормативних актів та управління майном на формування політик у тих сферах, за які відповідає міністерство. Робота міністерств концентруватиметься на:

- постійному аналізі проблем у сферах, за які відповідає міністерство;
- виробленні політик щодо вирішення цих проблем, аналізі можливих варіантів їх вирішення та оцінці ймовірних / наявних наслідків реалізації цих політик;
- виявленні невдоволення, очікувань, пропозицій стейкхолдерів щодо політик та варіантів вирішення проблем;
- оцінюванні та аналізі впливів тих рішень, актів, заходів, що вже впроваджуються, на стан проблеми, на вирішення якої вони ухвалювалися, з метою оперативного корегування цих рішень.

Формування політик буде ключовою функцією нових структурних підрозділів, що створюватимуться в міністерствах-директоратах політики, – зазначається на порталі «Нова державна служба» <http://www.career.gov.ua/>.

Відповідно до визначених пріоритетів, у Міністерстві культури має бути створено шість Генеральних директоратів: Директорат стратегічного планування та євроінтеграції (який є наскрізним у всіх міністерствах), Директорат мистецтв, Директорат культурної спадщини, Директорат культурних та креативних індустрій, Директорат державної мовної політики, Директорат у справах релігій та етнополітики. Конкурси на посади мають розпочатися вже у вересні, в цілому передбачається, що процес реформування триватиме впродовж всього 2018 року.

Очікуємо, що на відповідальні посади прийдуть професіонали, дійсно зацікавлені у зміні на краще, які свідомі того, що успішна модернізація суспільства залежить від забезпечення сталого культурного розвитку, оскільки саме він створює належний ціннісно-смысловий базис модернізації. І, відповідно, культурна політика має бути частиною модернізаційного курсу держави, а культура розумітися як динамічне явище. Абсолютна більшість опитаних експертів сходяться на тому, що

«українська культура має стати базовою для формування культури сучасної української політичної нації, що включає в себе всіх громадян України, і знання її основ кожним громадянином, виховання поваги до неї має забезпечуватися системою освіти і державною культурною політикою» [2].

Окремою сферою трансформації культурного поля є успішні культурні ініціативи, результат зусиль окремих культурних діячів, спільнот чи колективів. Серед відомих і змістовних назовемо Гоголь-фест, Проект створення художніх короткометражних фільмів, що розкривають цінності українського сьогодення «Дивись українське», регіональні ініціативи національних меншин, наприклад «Мандруючі зірки», що проводить Єврейський форум України, місцеві фестивалі: Всеукраїнський фестиваль військово-патріотичної музики та етнічного мистецтва «Ой, у лузі Червона Калина...», Всеукраїнський фестиваль Тараса Шевченка Ше.Fest, акції громадських організацій, наприклад, ГО «Спілка музикантів України» готує ІХ Всеукраїнський конкурс-фестиваль класичної гітарної музики «Осінні фарби» тощо.

Основними викликами реформування культурного поля найближчим часом залишаються:

- необхідність переходу від ієрархічних централізованих систем до моделі відкритого доступу, створення нової взаємодії всіх стейкхолдерів культурних процесів, коли «взаємодія має сенс не лише для учасників процесу, а й суспільства загалом»;
- інституалізація, укріплення спроможності, підвищення ефективності суспільних інститутів і виконавчих структур, пов'язаних із культурою;
- всебічний розвиток професійного середовища і художньої особистості через розвинуті модерні і ефективні форми, як формальної, так і не формальної освіти;
- збалансованість інтересів всього суспільства і місцевих громад в умовах децентралізації, особливо у сфері охорони культурної спадщини;
- подальше формування і удосконалення законодавчої бази, в тому числі активізація стратегування, роботи над Законом про культуру, над правовою базою документів, що забезпечують роботу Фонду культури, Інституту книги, Українського інституту тощо.

До цього допису додається документ під назвою «Дорожня карта. Культура», створений в рамках роботи РПР, де описані основні завдання, що бачать перед сферою експерти групи Культура. Частина положень Дорожньої карти викладена в цьому дописі.

Дорожня карта. Культура

Сфера культури в Україні не зазнала ґрунтовних змін за часи незалежності. В урядовому мисленні вона й досі існує як другорядна.

Така недалекоглядна політика призводить до того, що:

- держава «інвестує» обмежені бюджетні кошти та обмежений людський ресурс у максимальне стримування суспільного розвитку;
- держава досі підтримує закритий, квазі-аристократичний спосіб сприйняття та споживання культури замість демократичного, учасницького й відкритого;
- негативне ставлення суспільства до інститутів влади та втрата довіри до держави стимулює перетворення культурного поля на поле боротьби за виживання за принципом «гри з нульовою сумою»;
- рівень культурної компетенції і культурних практик українців значно нижчий, ніж у мешканців європейських країн, що негативно впливає на ефективність праці, соціальну адаптованість населення, а також спричиняє податливість до політичних та інших маніпуляцій, зниження рівня громадянської свідомості;
- культура сприймається як царина, що розвивається сама собою і не потребує підтримки, як царина чогось розважального, необов'язкового і часто зайвого; отже, нівелюється ресурс культури як інструмента примирення, інновацій, набуття знань і компетенцій, каналу комунікації з іншими аудиторіями;
- культура не розглядається як частина економіки, не враховуються економічні та інноваційні можливості культурних та креативних індустрій і поступового переходу частини культурних практик з дотаційної до прибуткової сфери.

Без радикальних змін у царині культурної (ширше – гуманітарної політики) всі інші реформи, у кінцевому рахунку, не будуть ефективними, бо залишаються без світоглядного та філософсько-політичного підґрунтя. Ціннісні орієнтири, засвоєні за часів авторитарного та патерналістського суспільства, гальмують реформи. Аби виборені українцями модерні цінності стали нормою життя, вони мають увійти у повсякденний світ людини. Відбутися це може за допомогою та через посередництво різноманітних проявів культури, підвищення культурних компетенцій громадян. Отже – культурна політика повинна стати змістовною основою процесу реформування українського суспільства, необхідне включення культури в усі політичні та державні програми у сфері розвитку та реформування.

Пріоритети реформи мають на меті перехід від жорсткої ієрархічної, централізованої моделі та командних методів управління в культурі до горизонтальної, учасницької моделі, до моделі відкритого доступу, яка передбачає: розвиток спроможності особистості (через розмаїті форми освіти) та спроможності суспільних інститутів; актив-

ну участь фахового середовища (експертів) в обговоренні та ухваленні рішень ;прозорість прийняття рішень і підзвітність тих, хто ці рішення приймає; систему взаємовідносин у суспільстві на засадах відкритого доступу. Відкритий доступ – це справедливі рівні можливості у доступі до послуг чи ресурсів; конкуренція не привілеїв, протекцій і корупції, а компетентності та фаховості; змагання за прихильність не можновладців, а споживачів. Саме така продуктивна чесна конкуренція і призведе до кращої якості й вироблення нових стандартів життя.

Ціль I. Впроваджені інституційні зміни в урядуванні сфери культури:

1. Основні напрями культурної політики закріплені на законодавчому рівні, культурні пріоритети включені в усі політичні та державні програми у сфері розвитку та реформування. – Ініціювати обговорення Стратегії 2025 на комітеті ВР по культурі і духовності, працювати з керівництвом МКУ щодо активізації їх позиції.

2. Реорганізовано Мінкультури, зокрема, створено підрозділи: стратегічного планування, промоції культури, державних пам'ятних днів, креативних індустрій, безпеки культурного надбання в надзвичайних ситуаціях. Забезпечено ефективну горизонтальну взаємодію між усіма підрозділами Мінкультури.

3. Утворено дорадчу Раду Міністра через процедуру виборів, де право висунення кандидатів і вибору здійснили фахові громадські організації, творчі спілки та організації культури різної форми власності (бюджетного й небюджетного секторів культури).

4. Розроблено проект державного бюджету в частині культури на 2017 рік, що опрацьовується спеціальною Бюджетною комісією, утвореною із представників бюджетного й небюджетного секторів культури.

5. Ведеться постійний моніторинг ситуації щодо конкурсних призначень керівників закладів культури. – Взято участь у роботі конкурсних комісій (через ГО Культура Асамблея).

Ціль II. Створені законодавчі умови для запровадження суспільно орієнтованої моделі діяльності інституцій культури бюджетного та небюджетного секторів:

1. Утворено Український культурний фонд. Розроблено механізм співпраці між Українським культурним фондом та Державним фондом регіонального розвитку. – Взято участь у роботі ініціативної групи щодо створення Фонду культури.

2. Розроблено пропозиції, що дозволять стимулювати меценатську діяльність (через зміни до податкового і бюджетного кодексів).

3. У нормативно-правових актах, які встановлюють соціальні стандарти, збільшено можливості для культурного споживання (зо-

крема додано до мінімального споживчого кошику витрати на задоволення культурних потреб).

4. Розпочато унормування діяльності вітчизняних організацій колективного управління. – Взято участь у розробці та адвокатуванні прийняття відповідного закону. Розпочато усунування наявного хаосу у зборах та розподіленні винагород організаціями колективного управління. Запроваджені правила та інструменти для забезпечення прозорої діяльності цих організацій.

Ціль III. Відбулася модернізація професійної мистецької та культурознавчої освіти:

1. Впроваджено програму спеціальних комунікаційно-освітніх заходів в регіонах.

2. Створено на базі Мінкультури програми навчання для українських інституцій культури всіх форм власності у форматі «рівний-рівному».

Ціль IV. Закладено підґрунтя для актуалізації освітнього, інноваційного та комунікаційного потенціалу культури:

1. Здійснено експертну оцінку стану базової мережі культури з метою підвищення її спроможності.

2. Розроблено типові моделі функціонування місцевих культурних закладів у рамках децентралізації.

3. Розпочато роботу з формування і оприлюднення електронних реєстрів об'єктів рухомої і нерухомої культурної спадщини.

4. Розроблено нову редакцію Закону про охорону культурної спадщини. Долучитися на організаційному рівні до створення Закону чи його частин (організація зустрічей, комунікація, модерація).

5. Розпочато роботу зі зміни підходів до промоції української культури закордоном, зокрема, створено механізми підтримки найбільш спроможних гравців, готових представляти закордоном українську культуру. Написання статей про важливість культурної дипломатії.

6. Здійснюється фахове і прозоре стратегування культурних і креативних індустрій. Зокрема, у нормативно правових актах (у тому числі змінах до вже діючих) визначені шляхи реформування вітчизняної кіноіндустрії і ринку кінематографічної (аудіовізуальної) продукції та театральної справи. Написання статей щодо стратегування.

Ціль V. Посилено роль культури як чинника порозуміння в суспільстві:

1. Створено на базі Мінкультури програму підтримки професійних поїздок в межах України, метою якої є налагодження довіри і порозуміння між представниками різних регіонів України.

2. Створено на базі Мінкультури оперативну програму підтримки культурних ініціатив, спрямованих на діалог і співпрацю між різними регіонами України. Участь у роботі конкурсної комісії МКУ з визначення культурно-мистецьких програм, поданих інститутами громадянського суспільства, серед яких значна частина спрямована на порозуміння та діалог.

3. На території, що пережили військові конфлікти, підтримано відновлення культурної спадщини і проведення культурних заходів, які дозволять постраждалим громадам відновити почуття гідності і нормального життя, використовуючи універсальну мову мистецтва. Включено культурний контекст в ініціативи щодо вирішення конфліктів та процеси мирного будівництва.

Література

1. Довгострокова стратегія розвитку культури в Україні до 2025 року [Електронний ресурс] // Альянс Культури. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://metodist.libnadvirna.info/wp-content/uploads/2015/12/Стратегія-2025-20022016.pdf>.

2. Основні засади та шляхи формування спільної ідентичності громадян України. Інформаційно-аналітичні матеріали до Круглого столу 12 квітня 2017 р. [Електронний ресурс] // Центр Разумкова. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: http://razumkov.org.ua/images/Material_Conference/2017_04_12_ident/2017-Identi-3.pdf.

РОБОЧА ГРУПА НЕДЕРЖАВНИХ ТЕАТРІВ ПРИ НСТДУ НА ШЛЯХУ ДО РЕФОРМ НЕДЕРЖАВНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО СЕКТОРУ

І етап. Знайомство

6 березня 2017 року Національна спілка театральних діячів України провела у Київському національному академічному театрі оперети круглий стіл на тему: **«Діяльність недержавних театрів: проблеми та тенденції розвитку»**. Участь у заході могли взяти всі бажуючі, реєстрація була відкрита. Мета першого заходу – ознайомлення з недержавними колективами і виявлення проблем, з якими вони стикаються під час своєї діяльності. Також кожен причетний до справи недержавних театрів міг надіслати свої пропозиції у письмовому вигляді на електронну адресу Спілки: info@nstdu.com.ua.

Короткі резюме доповідей учасників круглого столу.

ЦСМ «ДАХ» (спікер круглого столу – менеджер та актор театру Андрій Палатний, художній керівник ЦСМ – Влад Троїцький, Київ)

Театр «Дах» існує в Україні більше двадцяти років. Історію театру можна розділити на три умовних періоди. Перший – напівпрофесійний період, коли люди збиралися вечорами після роботи, репетирували і грали вистави. Другий – це професійна трупа на базі випускників КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого, яка проіснувала близько восьми років. Третій період – кризовий, коли театр не зміг утримувати трупу і обслуговувати готові вистави.

Зараз відбувається поновлення театру. Учасники розробили концепцію та стратегію існування на декілька років наперед. ЦСМ «Дах» буде одночасно і майданчиком під проекти, і місцем для резиденцій, а також тут гратиметься поточний репертуар трупи. Театр існує у гібридному форматі репертуарно-проектного режиму. Актори роблять все самі за відсутності іншого ресурсу. Багато проектів потребують великих сцен, оренда яких коштує дорого.

ЦСМ «Дах» входить до робочої групи Європейської театральної конвенції, спрямованої на реформування статусності недержавних театрів.

Харківський незалежний «Театр 19» (спікер, творчий керівник – Ігор Ладенко, Харків)

У Харкові більшість недержавних театрів працюють в Будинку ак-

тора. Серед викладачів харківських вузів є навіть лякалка: «Якщо будеш погано вчитися, підеш в Будинок актора». Будинок актора – гарний приклад існування Центру недержавних театрів.

«Театр 19» народився з самостійних студентських робіт, до яких викладачі не мали ніякого відношення. Виникла група однодумців, яким було цікаво разом. «Театр 19» почав працювати на дуже поганому майданчику Будинку актора, який тоді виглядав як захарашений радянський клуб. В них було три вистави, які зайняли порожню нішу на початку 2000-х років. Без мецената або державної підтримки вистави театру обмежуються фінансовими можливостями та малою кількістю учасників. Активно працюючих акторів в «Театрі 19» всього вісім і ще п'ять грають разово.

У 2005 році у Харкові відремонтували Будинок актора. Оновили зал і сцену, закупили звукове і світлове обладнання. Тепер функціонують два зали, велика і мала сцени. Тоді ж три театри («Театр 19» в тому числі) організували Харківський театральний центр. Київські критики називали їх – «Харківським феноменом». Адже на порожньому місці без фінансових вкладень на голому ентузіазмі виник альтернативний рух. Зараз від Центру нічого не залишалось. Втім, і сьогодні Будинок актора є альтернативним майданчиком у Харкові.

PostPlayTeatr (спікер круглого столу – шеф-драматург Ден Гуменний, режисер театру – Антон Романов, Київ)

Театр існує трохи більше року. Актриса Галина Джикаєва та режисер Антон Романов після анексії Криму були змушені покинути АР і переїхати до Києва. Разом з драматургом Деном Гуменним вони зробили проєкт про переселенців – «Сіра зона» за підтримки Інституту «Республіка» та Фонду імені Генріха Бюлля. Позиціонують себе як документальний та критично-політичний театр. В репертуарі є вистави за документальними п'єсами: «Донці Маші купив велосипед» та «Ополченці».

Один з учасників проєкту абсолютно випадково знайшов закинуте приміщення практично в центрі Києва, де не було води, туалетів, було лише сміття. Всього на всього 100 кв. м – і це було єдине приміщення, яке могли б утримати фінансово творці театру. Вони оплатили оренду на рік. За двадцять днів привели приміщення в порядок.

Театр за рік зіграв двадцять п'ять прем'єр та проїхав з гастрольми одинадцять міст. На гастролі їздили за рахунок приймаючої сторони, або за рахунок мікрогрантів зарубіжних інституцій, у театру не має на це грошей. **PostPlayTeatr** функціонує також як альтернативний театральний майданчик у Києві.

Ден Гуменний зауважує: «Ми не прибуткова організація. Ми не можемо планувати на рік, тому що не знаємо, чи продовжать оренду приміщення за таку низьку ціну як зараз. Але з іншої сторони, нас неможливо знищити – не буде цього приміщення, буде якимось інше в іншому

кінці міста. Найважливіше в нашій історії – це гриби. Гриби розмножуються спорами! Грибниці – це теж саме, що театр. Воно водночас і живе, і не живе, театр теж водночас мистецтво і ремесло. Тіло гриба як тіло театру – єдине. Всі існуючі в світі гриби – це все єдине тіло. Театр – це теж єдине велике тіло. І якщо погано десь в Запоріжжі, тіло в Києві теж помирає, якщо погано в Сєверодонецьку, погано і в Києві».

Театр «Мізантроп» (спікер – композитор Дмитро Саратський, один із засновників Театру «Мізантроп», Київ)

Хореограф Микола Бойченко, режисер Ілля Мащіцький та композитор Дмитро Саратський прагнули створити незалежний театральний проект. Виникла ідея «Трьох сестер» за А. Чеховим. Постановку зробили за власні кошти. Перед-показ зіграли в «Галереї 13». Далі – подали заявку на Гогольфест і показувалися в танцювальному павільйоні. Далі – пішли на оренду в Молодий театр. Все інше сталося за спонтанним сценарієм. Колектив поїхав в тур по 14 містам. Тоді і сформувався театр «Мізантроп». Назва «Мізантроп» вже вказує на бажання засновників бачити конкретного глядача на своїх виставах.

Друга постановка колективу – «Запрошення на страту» В. Набокова повністю сформувала ідею авторського театру. Театр створювався хореографом, композитором і режисером, тому ясно, що тут авторська музика і хореографія. «Мізантроп» передбачає ексклюзивну літературу. Актори в театрі – мультижанрові, універсальні – вони співають, грають на музичних інструментах, танцюють. Театр будується на універсальних акторах та робочій групі.

Спікер – Сергій Перекрест, режисер незалежної вистави «Наш клас» Т. Слободзянка

Команда вистави «Наш клас» Т. Слободзянка утворилася як протест проти внутрішніх процесів Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки та КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого. Декілька людей угрупувалися навколо літературного матеріалу, потім виникло об'єднання «ХЛАМ». Але згодом виявилось, що «ХЛАМ» вже зареєстрована якимось ді-джем торговельна марка і нею користуватися не можна. Колектив попередили про судові переслідування.

Робота реалізувалася в Центрі «ДІЯ» на території Кіностудії ім. О. Довженко. Тепер цього майданчика в Києві не має. Раніше туди міг прийти практично будь-який колектив і на лояльних умовах реалізувати свій проект. У виставі була складна сценографія, технічно використовувалися гідро-циліндри, які підіймали планшет 32 кв. м сцени і десять акторів. Зараз виставу не грають. «Театр створювався для того, щоб ми могли стверджуватися як люди» – підсумовує режисер Сергій Перекрест.

Дикий театр (спікер – засновник і продюсер Дикого театру Ярослава Кравченко)

Дикий театр – це театр, що провокує. Театр існує трохи більше року. За цей час учасники зіграли 48 вистав, які подивилося 20 тис. глядачів. Колектив змінив 15 майданчиків, постійно переміщаючись. В цьому є виклик – чи можливо існувати без майданчика взагалі? Дикий – це театр, який веде в будь-який підвал, клуб, в будь-який простір і доводить, що це можливо.

Театр взяв участь у 8 фестивалях. За свої гроші їздив на «Мельпомену Таврії», отримавши там три нагороди. Згадаймо вдалі постановки. Дві вистави: «Вій 2:0» Н. Ворожбит та «Попи, Менти, Бабло, Баби» В. Понізова перейшли у спадок від Ігоря Білиця. Потім колектив випустив антифеміністичну виставу «Бути низу», викликавши гнів феміністок. «Бити/Любити» – експеримент за романом «Венера у хутрі» Л. Захер-Мазоха ішов не довго, але запам'ятався. «Афродизіак» В. Понізова, реалізований з продюсером Ірмою Вітовською у Національному цирку і «Том на фермі» М. М. Бушара, реалізований разом з Львівським академічним театром Лесі Українки.

Проект «Теж дикі», організований колективом, дозволяє приїздити регіональним театрам до столиці і грати на столичних майданчиках. У проєкті взяли участь: театр Олексія Коломійцева з мюзиклом «DIVKA», вистава «THE БІЛОХАЛАТНІСТЬ» Черкаського театру, вистава Ігоря Аронова з Одеси «Сон смішної людини» за Ф. Достоєвським та інші.

«Незалежний театр в Україні можливий, і він може приносити доходи. Але має бути кодекс честі, кодекс відповідальності перед глядачами. Я наполягаю на розведенні понять – залежний і незалежний театри. Іще, нам просто необхідно провести аудит тих приміщень культурного спрямування, які в нас є, щоб мати змогу використати їх у цілях мистецтва. Потім ми маємо розуміти ціну питання і подавати це на розгляд до бюджету міста. Нам постійно треба думати про децентралізацію. Навіть в рамках Києва необхідно відселяти театр на райони. Ми нічого не зможемо зробити до того, як введемо поняття «недержавний театр» в правове поле. Іще дуже важливий закон про меценатство. Зараз нам треба визначитися, чи незалежні театри і далі будуть існувати окремо, чи будемо об'єднуватися заради спільного пакту» – підсумовує Ярослава Кравченко.

Театр Переселенця (спікер – актор та куратор Олександр Фоменко. Режисер театру – Георг Жено, драматург – Наталія Ворожбит)

Передісторія виникнення Театру Переселенця сягає початку війни на Донбасі. Саме тоді кінорежисер Лора Артюгіна і актор Олександр Фоменко організували проєкт «Новий Донбас». Ідея проєкту – поновлювати школи на звільнених українських територіях. Волонтери-митці фізично робили ремонт і привозили культурні програми. Одного разу у містечко Миколаївка під Слов'янськом приїхали драматург Наталія Ворожбит і німецький режисер Георг Жено. Саме під час цієї поїздки виникла ідея створити театр.

Перший проект Театру Переселенця – це документальна вистава «Миколаївка» з дітьми-підлітками про їхнє місто. В результаті вистава гастролювала Україною та за кордоном. А також за мотивами вистави зняли відео-версію. Фільм отримав гран-прі на Берлінале і підлітки побували в Берліні. В їхній школі № 3 виникла газета «Голоса города». Це єдина газета містечка Миколаївка, і це єдина незалежна газета, яка працює без жодного дорослого.

Восени 2015 року Театр Переселенця відкрився офіційно в Центрі «ДІЯ» на Київській кіностудії ім. О. Довженко як незалежний та документальний театр. Зараз цей майданчик закрито і Театр мандрує. З цікавих проектів – вистава «Де Схід?». Це був перший серйозний проект без професійних акторів, створений за реальними історіями переселенців. Над проектом працювали драматург, психотерапевт і режисер, вони збирали це все у виставу. Вистава склала образ переселенця. Потім учасники цього проекту ввійшли в команду театру. Спектакль «Товар» про досвід АТО. В основі розповідь очевидця, який в Дебальцевому брав участь у боях. Вийшла вистава про війну та про смерть на війні. Проект «Полон», створений режисером Георгом Жено та режисером-документалістом Алісою Коваленко, яка знімала на Донбасі події 2014 року. Проект «**Class-Akt** Схід-Захід», реалізований в британському форматі з Наталією Ворожбит. Протягом п'яти днів підлітки писали п'єси під керуванням професійних драматургів і потім протягом п'яти днів професійні режисери і актори ставили ці п'єси. Проводять «Документальні дні» – це розповіді про майбутні проекти. Театр відкрив також дитячу студію «Халабуда». Діти-переселенці спілкуються з київськими дітьми і це допомагає боротися з ярликом інакшості. Учасники прагнуть відкрити Інститут драми на базі Театру Переселенця під кураторством Георга Жено, Наталії Ворожбит та Максима Курочкіна.

Театральна лабораторія «Театр на Чайній» (художній керівник – Олександр Оніщенко, Одеса)

В Одесі близько п'ятнадцяти незалежних театрів і для них не вистачає майданчиків. Без підтримки держави питання створення такого майданчика вирішуватиметься, але набагато довше.

«Театр на Чайній» має дві сцени – одна на 55 глядачів, друга – трохи більша. Він існує сім років. В театрі є традиція після вистави запрошувати всіх глядачів до розмови із чаєм. Колектив не протестує проти державного театру, адже державний театр дуже різний, і в ньому відбуваються різні процеси.

Як організація з обмеженою відповідальністю, театр повинен приховувати свої справжні доходи. Інакше керівник просто не зможе оплатити людям роботу. Тому статус для них дуже актуальна необхідність.

Театр планує фестиваль незалежних театрів. Єдиний критерій відбору – колективи мають говорити так, щоб їх розуміли.

За підсумками круглого столу була сформована робоча група недержавних театрів при Національній спілці театральних діячів України.

II етап. Визначення проблем недержавного театрального сектору

20 березня 2017 року у Київському національному академічному театрі оперети відбулася перша зустріч робочої групи недержавних театрів при НСТДУ. Учасники: Ірма Вітовська, заступник голови НСТДУ, керівник напряму креативних проєктів та недержавного театрального сектору; Андрій Палатний, Олена Салата, Діана Айше, Юлія Федів, Павло Юров (представники Європейської театральної конвенції), Ден Гуменний, Олександр Фоменко, Ярослава Кравченко, Дмитро Саратський, Сергій Перекрест, Ігор Білиць, Алла Демура та Олексій Єсін (представники недержавних театрів Києва). На зустрічі були присутні також юристи. Мета заходу – зібрання пропозицій для подальшого внесення змін у законодавчу базу з урахуванням недержавного театрального сектору.

Важливі питання, які обговорювалися 20 березня:

Визначити статус недержавного театру.

Необхідно внести додаток до «Закону про театри та театральну справу» з урахуванням недержавного театрального сектору. В законі є низка визначень, пов'язаних із театром, але жодне з них не відповідає статусу **недержавний театр**. У розділі I, ст 1 «Закону про театри та театральну справу» зазначено, що «Театр – заклад культури (підприємство, установа чи організація) або колектив, діяльність якого спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва». Відповідно до цього необхідно визначити відмінності недержавного театру, прописати його разом із компетентними юристами.

Розділення недержавного театру на кілька категорій із урахуванням їхніх окремих характеристик:

А) в залежності від форм існування:

- антреприза (недержавний театр комерційного спрямування);
- репертуарний театр;
- пошуковий театр-лабораторія;
- театр як освітній проєкт.

Б) в залежності від потреб приміщення:

- постійна недержавна трупа з постійним майданчиком;
- співпраця з державними майданчиками (оренда за доступною ціною);
- незалежний майданчик під окремі проєкти різних недержавних колективів (Центр недержавних театрів, або Мистецький центр).

Всі ці форми можна об'єднати під одним статусом – «недержавний

театр», але чітко прописавши їх окремі характеристики. Визначивши статус недержавного театру в «Законі про театри та театральну справу» у підпунктах зазначити різновид недержавного театру.

Необхідність створення рівних умов з державними театрами щодо державного фінансування (оренда державних та комунальних майданчиків, гранти, участь у фестивалях).

Необхідно врахувати окремі особливості діяльності недержавних театрів у регіонах України. Для цього варто створити робочі групи у кожному з регіонів. (Відбулися зустрічі керівників недержавних театрів Одеси на чолі з Олександром Оніщенком (Театральна лабораторія «Театр на Чайній»). Наприклад, лише одеські колективи цікавить питання, а чи не доведеться відраховувати близько 30 % від вистав організації «Укрконцерту» після отримання офіційного статусу недержавного театру?).

Створення Центрів недержавних театрів у приміщеннях колишніх будинків культури, чи інших приміщень культурного спрямування. Для цього варто провести аудит приміщень.

Для покращення комунікації була створена закрита група у Фейсбук («Робоча група недержавних театрів при НСТДУ»), де в онлайн-режимі представники недержавних театрів мали змогу вносити свої пропозиції на подальше опрацювання.

Щоб зазначити відсутність тиску на представників недержавних театрів, НСТДУ опублікувала на своїй сторінці у Фейсбук «Офіційну позицію щодо недержавних театрів».

Офіційна позиція НСТДУ щодо недержавних театрів

Національна спілка театральних діячів України прагне покращувати роботу театрів України і забезпечувати спільний театральний рух. Щодо недержавних театрів Спілка бере на себе питання комунікації між недержавними колективами і державою! А також зобов'язується лобювати на державному рівні пропозиції, які будуть надходити від представників недержавного театального сектору. Оскільки у Спілки налагоджені зв'язки з державними установами, вона може пришвидшити процес виведення цих питань на законодавчий рівень. Також Спілка може безкоштовно надавати приміщення для збору робочої групи.

Спілка діє на вільних засадах і не збирається виявляти примусові дії, створювати тиск на недержавні театри. Всі рішення будуть прийматися на засіданнях робочої групи завдяки голосуванню представників недержавних театрів.

II етап. 2. Визначення проблем

10 квітня 2017 року у Національному театрі оперети була проведена ще одна зустріч із представниками українського недержавного театру комерційного спрямування (учасники – продюсери та керівники

комерційних проєктів: Михайло Бондаренко, В'ячеслав Жила, Тетяна Едемська та Ірина Зільберман).

Важливі питання, які обговорювалися 10 квітня:

Чітке розмежування:

- 1) державний театр, який утримується державним фінансуванням;
- 2) недержавний театр (приватний театр), який існує на самозабезпеченні (розгалужується на освітній, пошуково-експериментальний і комерційний);

2. Рівні можливості і доступ до ресурсів:

– Оренда недержавними колективами державного приміщення за зниженою ціною (як платники податків представники недержавного сектору хочуть мати можливість отримати приміщення державного театру на умовах оплати лише всіх комунальних витрат і оплати праці служб, а не платити дорогу оренду).

– В оренду театрального приміщення мають входити театральні служби.

– Визначити офіційну, однакову для всіх, колективів оренду в залежності від кількості місць у даному театрі, а не вигадувати її кожного разу для кожного колективу окремою.

– Можливість збільшити репетиційний час для повноцінних прогонів вистави (зазвичай оплачуючи величезну оренду, недержавний колектив змушений виставляти світло і робити прогін за дві години до вистави).

– Можливість скористатися соціальною рекламою, якою користуються державні театри за зниженою ціною.

– Потрапити в загальну афішу театру, в якого колектив орендує приміщення, з позначкою «Оренда».

– Можливість брати участь у фестивалях, преміях і отримувати звання.

3. Зменшення існування російської антрепризи на українському театральному ринку:

– Зрівняти оплату оренди для російської та української антрепризи.

– Зробити відкритий протест під приміщенням, який приймає російську антрепризу.

– Заборонити на державному рівні заїзд російської антрепризи.

4. Спеціальна пропозиція – «Біржа речей списаних вистав».

Сьогодні державний театр, списуючи з репертуару виставу, офіційно відправляє декорації, реквізит, костюми на знищення, мотивуючи свої дії браком приміщення для зберігання речей. Продати за безцінь або віддати просто так майно теж не мають права.

Необхідно розробити положення щодо списування вистав. Не знищувати речі одразу, а робити фото-каталог речей і костюмів списаних вистав. Спілка може допомогти збувати ці речі, розмістивши фото-каталог на своєму сайті, поки театр протягом 2–3 місяців зберігає речі у себе. Ті речі, що треба недержавним колективам, вони розбирають

безкоштовно або за мінімальну ціну, а ті, що залишаються, підлягають остаточному знищенню.

III етап. Залучення партнерів

12 квітня 2017 року відбулася також зустріч робочої групи недержавних театрів при НСТДУ з представниками «Асоціації недержавних театрів» (Олександр Мірошниченко, Неда Неждана та ін.), які досить активно просунулися в напрацюваннях щодо реформ недержавного театрального сектору. Зустріч відбулася у Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса.

НСТДУ ще раз пересвідчилася у потребі визначення статусу недержавного театру на законодавчому рівні та відкритті Центрів недержавних театрів, що забезпечить децентралізацію культури, збільшить кількість глядачів і прихильників українського мистецтва.

У 2017 році Міністерство культури України оголосило «Децентралізацію в галузі культури». Головною ціллю проекту є збільшення мистецьких центрів у районах столиці і максимальне їхнє збільшення по всій Україні. Мистецькі центри можна відкривати у приміщеннях колишніх кінотеатрів, районних клубів, у будинках культури тощо, максимально децентралізуючи мистецтво. Децентралізація передбачає збільшення центрів за рахунок утримання їх місцевою владою.

Мистецький центр (або Центр недержавних театрів) – це майданчик для недержавних театрів; медіа-клубу із показом освітніх програм і фільмів; читання лекцій видатними діячами культури України, проведення виставок. У подальшому Центр може стати і майданчиком для потужного фестивалю, що також привертатиме увагу туристів і збільшуватиме розвиток інфраструктури міст та окремих районів. Будівля Центру має бути на утриманні міста чи району (комунальна плата, ремонт, технічне забезпечення і заробітна плата адміністративної команди). Всі колективи, які працюють на майданчику, виготовляють мистецький продукт за власний кошт, прибуток від показів залишається колективам на виготовлення наступних вистав. Вони мають можливість без орендної плати здійснювати культурну діяльність на даному майданчику.

IV етап. Внесення правок

до «Закону про театри та театральну справу»

На сьогоднішній день Національна спілка театральних діячів України залучає до робочої групи компетентних юристів для опрацювання адвокатського плану роботи. Після грамотно з юридичної точки зору сформованих пропозицій Спілка планує висунути їх державним установам, лобіювати внесення правок до «Закону про театри та театральну справу». Остаточна мета Спілки – покращення роботи недержавного театрального сектору в Україні.

***Віра Корнілова,**
голова незалежної профспілки,
артистка Національного симфонічного оркестру,
віолончелістка,
лауреат Національного конкурсу (м. Київ)*

КИЇВСЬКА ОПЕРА 2017. ПЕРШИЙ ДОСВІД ВПРОВАДЖЕННЯ КОНТРАКТНОЇ СИСТЕМИ

28 січня 2016 року відбулась надзвичайна подія в українській культурі – Верховна Рада України прийняла Закон № 955-VIII «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури».

Проведення реформ у нашій країні не могло не зачепити таку важливу галузь, як культура. Корупція, старі керівні комуністично-партійні кадри, напіврозвалена система конкурсного добору творчих працівників, Народні та Заслужені, котрі вже не грають-співають-танцюють та безліч інших проблем давно стали тягарем для бюджету та спричиняли постійне недофінансування. Народні обранці з подачі Міністерства культури України взяли на себе виправляти ситуацію. Ще на етапі розгляду законопроект 2669-Д отримав ряд критичних зауважень від Головного юридичного управління ВР щодо суперечності низки положень цього законопроекту Конституції України та Кодексу законів про працю, проте на такі «дрібниці» вирішили не зважати і з п'ятої спроби таки проштовхнули «довгоочікуваний», зі слів одного з його авторів Ірини Подоляк, закон.

Отже, керівники закладів культури, котрих тепер обиратимуть за конкурсом, отримали контракти на 5 років та унікальне одноосібне право вирішувати долі своїх підлеглих. Працівники ж отримали примусове звільнення та обов'язковий контракт від 1 до 3 років, котрий «вважається продовженим на строк, на який він був укладений, якщо жодна із сторін за місяць до цієї дати (закінчення строку дії) письмово не поінформувала іншу сторону про своє бажання припинити дію контракту». Тобто відтепер всі творчі працівники України матимуть лише тимчасову роботу, цілковиту залежність від роботодавця та відсутність захисту від незаконного звільнення, наданого громадянам України Кодексом законів про працю. Звільнити можна будь-кого – вагітну жінку, багатодітну матір, інваліда, прекрасного професіонала –

просто попередивши за місяць про припинення дії контракту. Звісно, директор може бути чудовою людиною, чуйною і доброю, об'єктивною і високопрофесійною (до речі, у Законі № 955-VIII немає вимоги до керівника мати профільну освіту), але навіщо тоді нашому суспільству Конституція, КЗпП та інші закони? Адже можна жити просто за законами моралі чи Божим заповідям.

То що ж було метою прийняття такого закону? Зі слів Народного депутата Ірини Подоляк, мети дві: «встановлення прозорої конкурсної процедури призначення керівників закладів культури, визначення чітких характеристик професійних та особистих якостей особи для зайняття цієї посади» та «запровадження трудових відносин з художнім та артистичним складом державних та комунальних закладів культури шляхом укладання контрактів, особливої форми трудових договорів, що дозволить враховувати індивідуальні здібності та професійні навички, специфіку виконуваної роботи працівників культури». Що стосується прозорості конкурсної процедури призначення керівників, то і до цієї частини Закону виникають запитання.

Як уже зазначалось, немає вимоги профільної освіти для кандидата на керівну посаду, також досить дивним виглядає повна відсутність участі колективу у виборі керівника, бо з одного боку колектив обирає трьох кандидатів у конкурсну комісію на загальних зборах, а з другого – ці кандидати не можуть бути членами цього трудового колективу. Нещодавно відбувся конкурс на посаду генерального директора-художнього керівника ХНАТОБ (Харківського національного академічного театру опери та балету), котрий підтвердив найгірші прогнози стосовно дії Закону № 955-VIII. Головою конкурсної комісії стала далека від мистецтва особа, проте вельми наближена до одного з кандидатів, котрого й було обрано. Пан Голова, висунутий колективом шляхом відкритого голосування під пильним оком керівництва, виявився довірною особою в .о. гендиректора та представляв його інтереси у суді, отримуючи за це чималі кошти від театру. Вирішальною «вишенькою на тортіку» стало голосування у скайпі нікому досі не відомої пані, котрій наймовірно щастить далеко не вперше бути обраною членом конкурсної комісії за жеребкуванням у Міністерстві культури від громадської організації, до того ж щоразу іншої. Одна з вимог творчих працівників до влади, озвучена у численних зверненнях – це залучення колективу до процесу вибору керівників шляхом таємного голосування, але вочевидь Міністерство культури України не бажає втрачати свої важелі впливу в директорських конкурсах, особливо коли це стосується великих підприємств галузі культури із значними обсягами бюджетного фінансування.

Та найбільше творчу спільноту хвилює саме запровадження контрактної форми трудових відносин. На виконання Закону було від-

ведено 1 рік (з 24.02.2016 по 23.02.2017), і вже наприкінці цього терміну стало зрозуміло, що заявлена мета прийняття цього Закону не відповідає дійсності.

По перше, контракт – це зовсім не контракт. Нічого індивідуального, що враховувало б здібності чи професійні навички, в цьому документі не виявилось, творчі працівники отримали майже все те, що у них було до впровадження нових трудових умов. Майже, бо деякі пункти контракту навіть погіршили їх становище. Окрім обмеження трудового договору в часі, артисти отримали додаткові обов'язки, можливість бути звільненим (до закінчення терміну дії контракту) за розголошення конфіденційної інформації чи неналежне виконання своїх обов'язків. При цьому покарати роботодавця за невиконання ним зобов'язань за контрактом чи порушення законодавства теж можна – звільнившись! І це не дивно, бо саме така форма контракту була затверджена Міністерством культури України за погодженням з Міністерством соціальної політики та (увага!) Спільним представницьким органом сторони роботодавців на національному рівні. Якщо контракт – це угода двох сторін, як записано в КЗпП, то хто представляв на національному рівні сторону працівників? Це запитання до Міністерства юстиції, котре зареєструвало документ у такому вигляді.

Безпосередньо на місцях ситуація виглядала ще цікавіше. Звісно, є в закладах культури керівники, котрі з розумінням поставились до проблем артистів, уклали контракти на максимальний термін і не стали погіршувати й без того не дуже хороші їхні умови. Проте знайшлось чимало таких директорів, які вирішили втілити усі свої фантазії в контрактах підлеглих. Наприклад, в одному з музичних театрів столиці з'явилися додаткові можливості для звільнення артистів, такі як «втрата працівником довіри з боку роботодавця», «створення працівником несприятливої атмосфери, на думку роботодавця» чи «розголошення працівником комерційної або професійної таємниці».

Найкращим інструментом для зведення рахунків з норавливими артистами стала різниця від року до трьох в терміні контракту, записана в Законі № 955-VIII. Саме про це говорив Народний депутат Микола Томенко в день прийняття Закону під час його обговорення, пропонуючи зафіксувати максимальний термін. І нібито навіть був почутий, бо Андрій Парубій, котрий вів це засідання, перед черговим голосуванням заявив, що цю поправку прийнято. Закон набрав потрібну кількість голосів, але насправді все залишилось без змін. Це призвело до численних зловживань з боку керівників, бо їм це дозволяє закон. У Львівській опері ім. С. Крушельницької найкоротші (на 1 рік) контракти отримали Голова профспілки та члени профкому, які виборювали для всього колективу трирічний контракт. В Симфонічному оркестрі Одеської філармонії «переможцем» став концертмейстер оркестру, ві-

домий в Україні та за її межами скрипаль Євген Кострицький, котрий за свою активну громадянську позицію отримав однорічний контракт, в той час як навіть артисти оркестру пенсійного віку уклали контракти на 3 роки. Постраждали також і члени профкому цього оркестру. В Херсонському музично-драматичному театрі ім. М. Куліша розпривились із незалежною профспілкою, звільнивши членів профкому, в Харківській Національній опері звільнили голову незалежної профспілки. Найгучнішою стала історія звільнення 16 артистів Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка, котрі не погодились із запропонованими новими умовами. Частина з них намагалась вибороти хоча б трохи кращі умови контрактів, які не принижували б людської гідності, проте керівництво театру не змогло поступитися головним – підписувати контракт потрібно тільки у редакції адміністрації, працівники не можуть нічого пропонувати в принципі. Знову ж таки впливає питання, чому така трудова угода називається контрактом? Звільненими артистами Національної опери виявились голови та члени профкомів двох незалежних профспілок. Наразі усі звільнені артисти подали позови до суду, готові відстоювати свої права та за потреби дійти до Європейського Суду з прав людини.

Ще з літа 2017 року по всій Україні почались звільнення працівників культури. Серед них і жінки з дітьми, і артисти у розквіті творчих сил, і визнані майстри. На жаль усе, про що попереджали активісти, відбулось насправді, і жодного захисту від свавілля керівників закон артистам не надав. Вони втратили і шанс звернутися до суду, бо контракт підписали «добровільно», до того ж переважна більшість із них на вимогу керівництва дала додаткову письмову згоду на роботу за контрактом.

То що ж несе українській культурі контрактна система, і чи є такою взагалі система, запропонована Законом № 955-VIII?

Якщо говорити про європейську контрактну систему, якою прикриваються українські законотворці, то переважна більшість контрактів для артистів – працівників державного сектору триває до настання пенсійного віку. Окрема категорія працівників – це солісти та творчі керівники (диригенти, режисери, балетмейстери, хормейстери), котрі укладають контракти на кілька років. Але це справді угода сторін, в котрій прописані всі деталі, достойні гонорари, і немає ніякої зрівнялівки «згідно штатного розпису». При цьому творчих керівників обирає колектив таємним голосуванням. Жодні кадрові рішення не приймаються без участі колективу, тим більше одноосібним рішенням директора, вся система працює збалансовано за рахунок важелів взаємного впливу. Власне, це і є справжня європейська демократія, а не потворний варіант української «контрактної системи» у форматі «директор пан – працівник кріпак».

Наслідки цієї «реформи» вже не за горами. Вже спливають терміни перших річних контрактів, частина творчих працівників опинилася на вулиці. Це ті, хто не зміг «домовитись» з керівником чи ті, хто «багато говорить». Можливо, хтось із них дійсно не відповідає професійним вимогам, але навряд чи таких більшість. На сьогоднішній день вже тривають судові процеси, українській Феміді так чи інакше доведеться визначатись, чи розповсюджується на працівників культури дія Конституції та Трудового законодавства, чи вони відтепер мусять жити виключно за Законом № 955-VIII.

Довготривала перспектива ще сумніша. Творчі професії потребують навчання протягом 15–20 років, великих коштів, дитячих поту і сліз та величезного терпіння батьків. Це наполеглива щоденна праця, постійні витрати на матеріали для навчання та професійної діяльності та важкі професійні захворювання. Результат – тимчасова робота, цілковита залежність від роботодавця, відсутність можливості планувати своє життя. Молодь змушена буде шукати кращих умов для реалізації своїх талантів на чужині. Через 10–15 років система підготовки творчих кадрів може бути повністю зруйнованою, для її відновлення знадобиться ще стільки ж, якщо не більше років. Кошти, які нібито мають бути заощаджені зараз, доведеться вкладати у відновлення української культури нашим дітям у десятикратному розмірі. Вкупі із можливим прийняттям нового Трудового Кодексу, де широке застосування короткострокових контрактів передбачене ще й для науки та освіти, картина виглядає моторошно.

Вимоги, поставлені творчими працівниками до влади, дуже прості, але й складні водночас. Це просто – зробити як у Європі, надати право колективам бути учасниками всіх процесів. Але складно відмовитись від можливості ручного управління, монополії на розподіл коштів, шалених надбавок та премій для вузького кола осіб, приховування умов контрактів на закордонні гастролі, від безмежної влади.

Отже, потрібно просто перестати чорне називати білим, кабальні строкові договори контрактами, «договорняк» конкурсною процедурою, імітацію реформи реформою, беззаконня законом. Зовсім не складно було авторам Закону № 955-VIII вивчити справжній європейський досвід в галузі культури, а не писати закон під диктовку директорів-корупціонерів. І почути, нарешті, голос того самого «художнього та артистичного персоналу», для котрого був прийнятий Закон № 955-VIII.

РЕФОРМИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, ЗОКРЕМА В ТЕАТРАЛЬНІЙ ГАЛУЗІ

Анотація: У статті міститься аналіз реформ в галузі культури, зокрема в театральній галузі, як таких, що реально не реформують галузь, яка продовжує функціонувати за радянським зразком, а також пропозиції щодо проведення реформ, які на думку автора, можуть мати позитивний ефект для розвитку театральної галузі, театрального менеджменту і, як наслідок, театрального мистецтва в Україні. Автор статті проводить аналіз як практик культурного менеджменту, оскільки є керівником незалежного театру, координатором проектів «Міжнародний фестиваль історичного кіно», «Фестиваль української класичної музики», співкоординатором Міжнародного театрального фестивалю «JoyFest»(Джойфест) і фестивалю «JoyFest-Діти».

Ключові слова: реформи, театральна галузь, культурний менеджмент, незалежний театр.

Summary: The article contains an analysis of cultural reforms, in particular in the theatrical industry, such as those that do not really reform the industry that continues to operate in accordance with the Soviet model, as well as proposals for reforms that, in the author's opinion, can have a positive effect on the development of the theatrical industry, theater management and, as a result, theatrical art in Ukraine. The author of the article analyzes as a practitioner of cultural management, since he is the head of the independent theater, the coordinator of the projects «International Festival of Historical Cinema», «Festival of Ukrainian Classical Music», co-coordinator of the International Theater Festival «JoyFest» and the Festival «JoyFest-Children».

Key words: reforms, theatrical industry, cultural management, independent theater.

Аннотация: В статье содержится анализ реформ в области культуры, в частности в театральной отрасли, как таких, которые реально не реформируют отрасль, продолжающую функционировать по совет-

скому образцу, а также предложения по проведению реформ, которые, по мнению автора, могут иметь положительный эффект для развития театральной отрасли, театрального менеджмента и, как следствие, театрального искусства в Украине. Автор статьи проводит анализ как практик культурного менеджмента, поскольку является руководителем независимого театра, координатором проектов «Международный фестиваль исторического кино», «Фестиваль украинской классической музыки», сокоординатором Международного театрального фестивалю «JoyFest» и фестивалю «JoyFest-Дети».

Ключевые слова: реформы, театральная отрасль, культурный менеджмент, независимый театр.

Громадська організація «Міжнародний соціально-культурний проєкт «Джойфест» активно працює в культурній галузі України протягом 6-ти років.

Першим культурним проєктом, який було започатковано Джойфестом, був Театр «Маскам Рад», якому в травні 2017 року виповнилось 6 років. Від початку і до сьогоднішнього дня цей проєкт, як і всі інші, фінансувався самими його учасниками. Сьогодні Театр «Маскам Рад» налічує в своїй трупі 25 акторів, а в репертуарі – біля 15-ти вистав різноманітних жанрів – від класики (Шекспір, Стріндберг, Пушкін, Леся Українка, Байрон, Мопассан, О.Генрі, Чехов, Винниченко, Себастьян, Сент-Екзюпері) до сучасної неоднозначної для сприйняття та розуміння драматургії (Горін, УльрихХуб) та авторських вистав, які було поставлено спеціально для показів закордоном.

У 2012 році Театр «Маскам Рад» вперше взяв участь у міжнародному театральному фестивалі в Румунії. Саме тоді виникла ідея започаткування театрального фестивалю в Києві. Ідею було реалізовано вперше в жовтні 2013 року. Від самого початку фестиваль став міжнародним. Вже в першому фестивалі взяли участь театральні групи з Італії, Грузії та Румунії. З того часу фестиваль проходить щорічно в жовтні місяці. Останній фестиваль відбувся 7–9 жовтня 2016 року в концерт-холі готелю «Хрещатик», і кожна фестивальна вистава збирала до 500–600 глядачів. Вже зараз триває підготовка до V Міжнародного театрального фестивалю JoyFest. Фестиваль приймає заявки на участь від театральних груп, студій, театрів, незалежно від їх статусу. За результатами розгляду заявок на одну сцену можуть потрапити маститі академічні театри та невеличкі театри-студії.

У 2014 році Джойфестом було започатковано Фестиваль історичного кіно в Київській фортеці. І якщо в 2014 році цей фестиваль був одноденним і всеукраїнським, то потім вже три роки поспіль він є міжнародним та проходить протягом трьох днів. Незмінним головою журі фестивалю виступає кінорежисер, викладач Київського національно-

го університету театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого Іван Канівець, який після кожного проведеного фестивалю здійснює ґрунтовний аналіз фестивальних фільмів та підводить підсумки фестивалю. У фестивалі 2017 року взяли участь фільми з 6-ти країн.

З 2015 року в травні–червні Джойфест проводить фестиваль дитячих театрів «JoyFest-Діти», який починався як фестиваль суто київських дитячих театрів, а в цьому році вже обіцяє стати не тільки всеукраїнським, а ще й міжнародним. Цікаво, що зростання потужності та географії цього фестивалю відбулось майже само собою – отже, безперечно, є велика потреба в такому фесті у культурної спільноти України.

Також з 2015 року Джойфест проводить Фестиваль української класичної музики «Смальта». Перший фестиваль відбувся у вересні 2015 року, другий – у квітні 2017 року.

Отже, Джойфест має досвід роботи не тільки в театральній галузі, а також в інших мистецьких жанрах, зокрема в жанрах музики та кіно. Крім того, в рамках проведення театральних фестивалів відбуваються також художні та фотовиставки.

Джойфест активно співпрацює з київськими музеями. В приміщеннях музеїв, в рамках співробітництва з ними, Театр «Маскам Рад» показує вистави свого репертуару.

В цьому матеріалі ми вирішили коротко зупинитися на роботі на-самперед театральної галузі, оскільки саме театр дав початок для всієї роботи Джойфесту.

Кілька, в нашому розумінні, постулатів, про які треба пам'ятати, коли ми говоримо про сучасну театральну галузь в Україні...

Театральна галузь в тому вигляді, в якому вона функціонує в Україні сьогодні, залишилась нам у спадщину від СРСР. Це й система поділу на національні та академічні театри, система звань, все, що з ними пов'язано, підходи до фінансування галузі тощо. За 25 років майже нічого не змінилось. Принаймні, нічого не поліпшилось, а щось навіть погіршало. Система залишилась радянською, проте її вади в іншому, вже не радянському, вимірі суспільного життя стали ще більш помітними.

Закон України «Про театри і театральну справу», прийнятий у 2005 році зі змінами 2006, 2012, 2013, 2015, 2016 років, який в цілому не такий вже і поганий, на жаль, не працює через його певні недоліки. Про них більш детально нижче.

Зміни в законодавстві щодо призначення керівників театрів через проведення конкурсів та нібито залучення громадської думки не принесли жаданого результату. Про це вже багато писали, тому не будемо зупинятися на цьому питанні. До того ж, ми брали участь в конкурсах з «обох боків»: наш представник як претендент на посаду директор/художній керівник Театру «Актор», також як Громадська організація в

конкурсній комісії (конкурси на посади Генерального директора НАІАМ «Київська фортеця» і директора Малої опери).

Закон України «Про Український культурний фонд», введення в дію якого передбачається 26 серпня 2017 року, в жодному разі не може вирішити питань фінансування театральної галузі. Заснування Українського культурного фонду у відповідності до прийнятого Закону а) лише міняє назву організації, яка буде приймати рішення щодо фінансування, а не підхід до прийняття рішень; б) не змінює джерела фінансування культурної галузі – залишається рядок у бюджеті; в) не змінює саму суть системи фінансування культурної галузі. Можна напроорокувати, що цей закон, на жаль, теж не поліпшить роботу культурної галузі.

Відсутність дієвої незалежної профспілки, яка має на меті насамперед захист інтересів працівників галузі. Національна Спілка театральних діячів України, яка також залишилась нам у спадок від СРСР, на решті, відновила свою роботу завдяки старанням її нового керівника Богдана Струтинського. І це не може не радувати. Проте НСТДУ поки що не є незалежною профспілкою у її загально визначеному світовому розумінні.

Треба чітко відокремлювати поняття «театральне мистецтво» від понять «театральна галузь» і «театральний менеджмент».

Мистецтво – це результат людської діяльності, який в галузі театру здійснюється, зокрема, за допомогою театального менеджменту. Отже, **театральне мистецтво – це продукт.**

Драматург, режисер, актори можуть бути дуже талановитими, навіть геніальними, проте без театального менеджменту є варіант, що вони будуть показувати своє мистецтво перед пустою залогою або не зможуть здійснити постановку за браком або відсутністю фінансування (костюми, реквізит, сплата авторських прав драматурга тощо). **Театральний менеджмент – це інструмент для витвору продукту та його, умовно кажучи, продажу (показу, донесення до глядацької аудиторії).**

При цьому театральне мистецтво та театральний менеджмент цілком можуть існувати без театальної галузі в її загальноприйнятому розумінні, оскільки в Україні під театальною галуззю зазвичай мають на увазі існуючу сталу структуру театрів – від театрів комунальної власності районів до національних академічних театрів. **Наприклад, незалежні театри фактично й існують зараз поза її межами.** Якщо театрові не потрібна сцена з освітленням та спеціальним звуком, то такий театр може як середньовічні театри виступати посеред майданів просто неба та збирати гроші до капелюха. Отже, **сучасна театральна галузь в Україні – це лише дірява оболонка театального життя, причому наразі вона вже не покриває всіх процесів, що в ньому відбуваються.**

Таким чином, реформи мають відбуватися не в царині теа-

театрального мистецтва, яке може бути цілком самодостатнім, а в царині театральної галузі.

Зміна застарілої структури театральної галузі та використання новітніх сучасних світових підходів до театрального менеджменту, природно, мають надати поштовх й розвитку самого театрального мистецтва в Україні.

Отже, що ми сьогодні маємо? Маємо, як то кажуть, що маємо: псевдореформи, які не дають бажаного результату, оскільки не здатні поміняти докорінно застарілу консервативну радянську систему, ретельно вибудовану протягом 70-ти років; закони, які нібито не погані, проте не працюють, бо це не вигідно можновладцям і щось в останньому тексті, який було потім опубліковано, вони на колінці переробили; талановитих митців, які мають заробляти собі на життя закордоном або зніматися у другорядних серіалах на одну камеру, або знімати такі самі недолугі серіали; систему взаємовідносин театрів та держави, навчання театральному мистецтву, побудовану за радянських часів, які за умов сьогодні гальмують розвиток театрального мистецтва.

Тому ще один постулат:

7) Виходячи з великого практичного досвіду роботи, описаного вище, і постулатів, які було вже перелічено, ми стверджуємо, що **реформувати культурну галузь в Україні в тому стані, в якому вона перебуває зараз за наслідками близько 70-ти років радянської влади та 25-ти років нехтування культурою вже в період незалежної України, НЕМОЖЛИВО**. Ні, ми не песимісти. Навпаки! Неможливо це зробити, проте можливо зробити щось інше, що дасть набагато більший ефект, і набагато скоріше. На нашу думку, тільки **докорінна зміна структури існуючої театральної галузі, тільки безумовна та беззаперечна відмова існуючих державних театрів від застарілих радянських технологій театрального менеджменту та перехід їх до новітніх світових підходів у театральному менеджменті допоможуть театральному мистецтву в Україні здійснити якісний прорив**. Або не допоможуть.... Проте це вже буде залежати виключно від митців та театральних менеджерів.

Знаємо, що дуже багато людей, які працюють в існуючій структурі або «біля неї», або навіть ті, хто працюють у незалежних театрах, проте прагнуть «сісти на бюджет», тому що це комфортно і звично, і так було завжди, скажуть, що докорінна зміна сталої структури неможлива. Ну, тоді не треба, як кажуть у нас в Україні, й рипатися. Тоді про ефективні зсуви навіть не треба мріяти. Так, звичайно, старе буде з усіх сил чіплятися за життя, розповідати, що не можна все знищити тощо. Побудова нової системи – так, це знищення старої, проте за умови збереження найкращих надбань та рішучої відмови від рудиментів, атавізмів, нежи-

вого та застарілого. Так, це не псевдореформи, якими нас зараз «году-ють» в усіх галузях – не тільки в культурній.

Проте, нагадуємо: мова іде лише про оболонку. Як казав колись мудрий Антуан Сент-Екзюпері у своїй геніальній повісті **«Маленький принц»**: **«За старими оболонками нема чого жалкувати»**.

Отже, якою, на нашу думку, має бути нова система відносин в театральній галузі.

Скасування системи поділу театрів на національні, академічні та «звичайні».

Замість існуючої системи пропонуємо: з метою надання рівних умов для діяльності театрам всіх форм власності та усунення протиріч між положеннями Закону України «Про театри і театральну справу» (не комерційність основних видів діяльності театру) та реальним станом театральної діяльності внести зміни до чинного Закону України «Про театри та театральну справу», а саме:

Стаття 1 (редакція одного абзацу)

Театр – заклад культури, **який є юридичною особою з власною організаційно-правовою формою**, або колектив, діяльність якого спрямовано на створення, публічне виконання та публічний показ творів театрального мистецтва.

Стаття 7 (вилучення двох абзаців)

Вилучити абзац «Театри можуть створюватися і діяти в усіх організаційних формах, передбачених законом».

Вилучити абзац «Установчі документи театру повинні відповідати вимогам закону щодо установчих документів відповідної організаційної форми юридичної особи».

Додати абзаци:

Утворення театру здійснюється його засновником (власником), яким може також виступати державні або місцеві органи влади, фізична або юридична особа, або кількома засновниками (власниками), якими можуть виступати як фізичні, так і юридичні особи, на підставі протоколу, наказу або розпорядження. Документ має містити дату та місце прийняття рішення щодо створення театру; осіб, які взяли участь в прийнятті рішення про створення театру; визначення повного та скороченого найменування театру; рішення про прийняття Статуту театру; утворення органів управління театру; визначення особи (осіб), які має право здійснити реєстраційні дії.

Найменування театру може містити інформацію про його статус: державний, комунальний, приватний, молодіжний, дитячий, експериментальний, театр-студія тощо).

Найменування театру може містити інформацію про місцезнаходження театру: київський, чернігівський тощо.

Зміна найменування театру здійснюється його засновником (власником).

Статут театру має містити відомості про найменування, вид діяльності у відповідності до статті 8 цього Закону, повноваження керівника та інших органів управління, порядок їх формування та зміни складу, термін повноважень, джерела надходження і порядок використання коштів та іншого майна театру; порядок внесення змін до статуту.

Стаття 9. Державна реєстрація театрів (нова редакція)

Державна реєстрація театрів здійснюється державним реєстратором на підставі установчих документів Театру, розроблених у відповідності до статті 7 цього Закону.

Театри, створені у складі підприємств, установ, організацій, навчальних закладів державної реєстрації не підлягають.

Після внесення змін до Закону «Про театри та театральну справу» необхідно перереєструвати всі театри як юридичні особи з окремим організаційно-правовим статусом «Театр» та новими статутами, які мають передбачати неприбутковий статус театру (у відповідності до положень Закон «Про Театри та театральну діяльність»), та створення при Театрі Наглядової Ради. Для цього необхідно розробити зразок статуту Театру, який буде містити всі основні умови функціонування театрів, їх дирекції та Наглядової Ради.

Отже, театри мають бути повністю звільнені від податків з юридичних осіб (ПДВ, податку на прибуток, Єдиного податку, податку на землю тощо). Весь дохід Театру направляється на його розвиток, тобто на його статутну діяльність. Працівники театру самостійно сплачують податки та збори на загальних підставах.

Скасування існуючої системи фінансування національних, академічних і «звичайних» театрів, які знаходились у державній та комунальній власності міст та районів.

Держава, громада міста або району залишаються власниками приміщень державних та комунальних театрів. Театри отримують приміщення від держави, громади міста або району в **оперативне управління** на умовах відповідного договору між власником приміщення та Театром.

Всі театри переходять на госпрозрахунок та самоокупність. Керівники державних та комунальних театрів мають отримати повну незалежність у формуванні штатів театру, розрахунку заробітної платні учасників трупі, формуванні соціальних пакетів, репертуару, пошуків джерел фінансування та витрати коштів, які заробляє театр.

Скасування прив'язки заробітної платні та соціальних виплат в державних та комунальних театрах до звань. Відмова від всіх пільг, пов'язаних із уже наданими званнями. Скасування системи звань на майбутнє.

Відкритий доступ для всіх театрів до всіх приміщень, які перебувають у державній та комунальній власності та можуть вико-

ристовуватися як театральні, а також публічних просторів – безкоштовно для всіх театрів, незалежно від форм власності.

Перехід від вертикальної структури організації культурного життя в державі та містах до горизонтального. Культурна спільнота має самостійно вибудувувати своє культурне життя.

Проектний підхід до надання бюджетного фінансування постановки за умови зміни підходу до бюджетного фінансування. В сьогоdnішньому вертикальному вигляді формування культурного процесу та існування галузі – це виглядає, дійсно, безперспективно. Горизонтальна структура формування культурного процесу передбачає, що такий процес ініціюється і формується знизу, громадськими структурами, театрами, музеями тощо. **Тому з державного та місцевого бюджетів має фінансуватися кінцевий результат: вистава, свято, шоу, виставка тощо, а не поточна діяльність закладів.**

Природно, що у зв'язку зі зміною у підході до формування культурного процесу, відбудеться зміна функцій культурних інституцій. Тепер вони будуть такими:

Організація співпраці інституцій всіх форм власності з метою отримання спільного результату (наразі ми, на жаль, маємо в Україні непримирнену конкуренцію за бюджетне фінансування, гранти, приміщення тощо).

Організація краудфандингу та краудсорсингу (розподіленого фінансування) проектів.

Власне реалізація культурних проектів як разових, так і постійно діючих.

Відбудуться також зміни функцій державних інституцій:

1. Формування державної політики в галузі культури.
2. Організація співпраці культурних інституцій всіх форм власності.
3. Фінансування на конкурсній публічній основі загальнонаціональних культурних центрів, зокрема театральних центрів, а також окремих суспільно значимих культурних проектів, зокрема театральних постановок.
4. Просування національного культурного продукту закордоном (фінансування участі в міжнародних заходах).
5. Фінансування міжнародних та загальнонаціональних культурних проектів (наприклад, міжнародних театральних фестивалів, Венеційського бієнале, Франкфуртської книжкової ярмарки тощо).
6. Збереження національної культурної спадщини.
7. Формування держзамовлення на освіту в галузі культури, зокрема в галузі культурного та театального менеджменту.

Відповідно, функції комунальних інституцій стануть такими:

1. Створення та фінансування культурних центрів громад міст та районів.

2. Збереження регіональних і локальних об'єктів культурної спадщини.

3. Фінансування регіональних і локальних культурних заходів на конкурсній публічній основі в межах бюджету, затвердженого місцевою громадою.

4. Забезпечення участі регіональних культурних інституцій в заходах всеукраїнського та міжнародного рівня (транспорт тощо).

Таким чином, **функції держави та місцевих органів влади по відношенню до театрів та інших закладів культури мають бути насамперед наглядовими, а не директивними.**

Це – мрії... Поки що мрії. Проте мрії, які ґрунтуються на власному досвіді.

Сьогодні ж ми, не зважаючи ні на що, продовжуємо самотужки проводити кілька міжнародних культурних заходів на рік. Як мінімум раз на рік за власний рахунок беремо участь у міжнародних театральних фестивалях в інших країнах, також за власний рахунок відвідуємо культурні центри, театри по всьому світу, щоб збільшити свій досвід у діяльності культурної та театральної галузей, знайомимся, вивчаємо, аналізуємо... Маємо дружні та робочі взаємовідносини з театральними колективами та організаторами міжнародних театральних фестивалів різних міст Румунії, Болгарії, Естонії, Литви, Польщі, Італії, Вірменії, Грузії, Нідерландів, Єгипту, Парагваю, Ізраїлю, Індії. Відвідали та вивчили діяльність культурних і театральних центрів в Єрусалимі, Тель-Авіві, Утрехті. Намагаємося відвідувати театральні майданчики в зовсім маленьких містечках, наприклад, у Вишеграді (Угорщина) і театри зі світовою славою (Віденська опера). Із побаченого та почутого робимо висновки – їх ви прочитали вище. Напевно, вони більшості української театральної і загалом культурної спільноти не сподобаються, оскільки мають остаточно зруйнувати стале та звичне. І нас будуть гучно ляяти всі, комі не «ліньки»... Проте наполягаємо: ці висновки базуються на багаторічному досвіді роботи. Тому ми дуже щирі у своїх намірах.

Пам'ятаєте веселу пісеньку капітана Врунгеля? «Как вы лодку называете, так она и поплывет!». Отже, давайте врешті, перестанемо називати гучною назвою «реформи» невдалий марафет небіжчика. Можливо, тоді все встане на свої місця? Все від нас з вами залежить!

ЯК ЗНАЙТИ ДЖЕРЕЛА ФІНАНСУВАННЯ КУЛЬТУРИ. ЕСТОНСЬКИЙ ДОСВІД

Одним з найбільш проблемних питань українського суспільства (принаймні, за рівнем уваги до нього держави) є рівень культури в країні, а точніше, «як його підвищити?». Складнощі починаються, тільки-но це просте питання озвучене. А якою величиною можна взагалі виміряти рівень культури? Як оцінити її масу, об'єм, масштаб, розмір, вагу? Які інструменти, знаряддя чи прилади знадобляться для вирішення задачі? Може, варто вимірювати культуру у кількості спаплюжених пам'яток архітектури? Чи креативних графіті на історичних будівлях? Або не менш яскравих рекламних бордах на кожному кроці? Ні? То може, в об'ємі проданого за рік алкоголю? У сумах грошей, програних на тоталізаторах? Гадаєте, ці показники до рівня культури не мають жодного відношення?

І реклама, і алкоголь, і тоталізатори – фінансові донори культури! І, зокрема, театрів. Примітивно кажучи, кожна випита пляшка пива – квиток на виставу. Безумовно, знайдуться поціновувачі виключно хмільного напою... Пивний ларьок завжди буде ближче (географічно, насамперед) за глядацьку залу. Але, парадоксально, в світі вже давно встановлена закономірність – у країнах, які пріоритетним напрямком обирають розвиток культури, зростає і рівень життя. Тобто (знову примітивно), шанувальники пива в накладі не залишаться.

Цей взаємозв'язок можна дослідити, зокрема, на прикладі маленької країни Естонії, яка теж мала радянське минуле, боролася за незалежність та самоідентифікацію. Одиницею обчислення естонці встановили «театральний візит» і визначили мінімальний показник – 800 тисяч театральних візитів на рік. У 2015-му реальна цифра сягнула 1 мільйон 200 тисяч театральних візитів (за даними Міністерства культури Естонії). Це при тому, що загальне населення країни становить всього на 100 тисяч більше...

«Вони заробляють більше, тому можуть собі дозволити!» – Низький рівень культури в Україні звикли пояснювати низьким економічним рівнем. – Начебто очевидно! – Естонія відшукала та успішно застосовує іншу стратегію, від зворотнього – саме «культурне живлення» суспільства неодмінно приведе до економічного зростання. Середня заробіт-

на плата (за даними Департаменту статистики Естонії) наразі становить 1200 євро на місяць, а вартість середнього квитка до театру (і це зафіксовано законодавчо) – не перевищує 1 % від неї. Фактично все фінансове навантаження держава взяла на себе. Задля тої самої цифри – кількості театральних візитів. На поточний момент фінансуються 26 із 49 театрів, які забезпечують 450 прем'єр та 4600 виступів на рік. І для Естонії, увага, немає різниці – державний театр чи приватний!

А що у нас? – Середня заробітна плата в Україні на лютий 2017-го (за даними Міністерства фінансів) становить приблизно 6200 гривень. За «естонською формулою» квиток до театру має коштувати орієнтовно 62 гривні, що, в принципі, відповідає дійсності. Але про це коректно говорити виключно стосовно державних театрів! А приватні...

Ви знаєте, скільки на сьогодні в Україні існує театрів? Незалежно від форми власності. Дивовижно, але наразі цього не знає ніхто. Не мають даних і в Міністерстві культури... На поточний момент держава не те що не згодна підтримувати приватні театри, вона навіть не визнає їх. В юридичному полі існують ТОВки та ФОПи. Ніяких «Приватних театрів» в Україні немає! Більше того, в питаннях оподаткування така діяльність мало чим відрізняється від, наприклад, торгівлі насінням...

Економічної вразливості додає й неспроможність встановлювати конкурентну ціну на квитки. 62 гривні для приватних театрів – за межею існування. Лише один аргумент – оренда майданчику – дає відповідь чому. Винайняти залу у державного театру приватний може лише на умовах викупу усіх квитків на виставу – так званої «аншлагової вартості оренди». Фактично, це означає, що до «суто математичних» середніх 62 гривень (державного театру) додаються ще 62 гривні (приватного театру).

Але ж в Естонії вартість квитка – це далеко не все, що отримує театр (і приватний в тому числі). Існує суттєва компенсація від держави, яка розуміє, що якісний театральний продукт створити за ці (касові) кошти нереально. В Україні ж на поточний момент приватний театр – це справа божевільних, які інвестують по 300–400 тисяч гривень у кожну виставу і невідомо коли планують (чи не планують) ці гроші повернути.

Звичайно, номінально, у Законі України «Про театри і театральну справу» сформульовано намір держави забезпечувати соціально-економічні, правові і наукові умови для ефективної діяльності театрів, але ці та інші наміри розмиті до такого ступеню, що їх можна не виконувати, і тут «напрям державної політики» зводиться до бажань (чи небажань) конкретних чиновників. Немає сенсу писати, що загального плану «театральних відвідувань» в Україні не існує. Невідомим є і поточне число глядачів. Ця цифра (знов таки, за «естонською формулою») – нічний жах чиновників Мінкульту. При населенні України у 42 мільйони (давно ніхто не рахував) має відбуватися не менше 25 мільйонів театральних візитів на рік!

Вочевидь, забезпечити ці «обчислення» силами виключно державних театрів не вдасться! Останнім треба відмовитися від зневажливої думки «недержавні – непрофесійні» та усвідомити, що є колегами і, найголовніше, партнерами з приватними театрами. Приватним, в свою чергу, не претендувати на приміщення державних (навіть за пільговими цінами), а сконцентруватися на створенні (за рахунок держави) театральних центрів. Адже за простою логікою – неважливо, хто в залі на 1000 місць проводить свою виставу – державний чи приватний театр – на загальну кількість театральних візитів це не вплине!

Керуючись досвідом Естонії (країн, в яких можна «запозичити» позитивний досвід, достатньо багато, і ми його не відкидаємо, навпаки), наразі ми склали 6 пунктів – болючих питань для приватних (і не тільки) театрів в Україні. Відповіді на ці питання і допоможуть знайти вихід із поточної ситуації – змінити ставлення до театрів зокрема та культури в цілому.

1. Далеко.

Централізація театрів в контексті не лише «місто – село», а і «центр міста – периферія» призводить до того, що більшість українців до театрів просто не доїжджають. В Естонії театри розміщені таким чином, що від найближчого закладу культури до будь-якої домівки – не більше 50 км. У великих містах театри рівномірно розташовані в кожному районі.

2. Дорого.

Поняття доступності, не лише фізичної, особливо актуальне для багатьох українців. В Естонії держава в цьому питанні постає як на боці глядачів – вартість середнього квитка не має перевищувати 1 % від середньої заробітної плати в регіоні, так і театрів – витрати на виробництво вистави, які перевищують собівартість середнього квитка, компенсуються театру (будь-якої форми власності) державою.

3. Не йдуть, бо не знають.

Інформування глядачів про вистави не може бути питанням самих лише театрів. І не може розглядатися (коштувати), як комерційна реклама.

4. Відсутність або неналежне оснащення приміщення (для недержавних театрів).

Створення театральних центрів, які б стали «домівкою» для кількох театрів одночасно (проведення вистав, репетицій, реалізація навчальних програм тощо). Налагодження комунікації та обміну (виставами, зокрема) між театральними центрами. Створення самих центрів на кілька театрів і обмін гарантують мультижанровий репертуар. Приватні театри більш мобільні за державні.

5. Відсутність мотивації.

На жаль, це стосується як глядачів, так і чиновників. Десятиліттями

формувався думка, що культура не на часі, що це щось несуттєве, другорядне, годували нафталіновими виставами, остаточно переконуючи, що театр – це атавізм, рудиментарний елемент на тлі сучасних технологій. Необхідна комплексна програма популяризації Театру (організація премій, фестивалей тощо).

6. Відсутність єдиного голосу (представника та захисника).

Мода на театр повертається не без участі недержавних колективів та режисерів-новаторів. Наразі вони творять на власному ентузіазмі. Додатково – змушені шукати фінансування та вирішувати купу «нетворчих» питань... Актуальним є створення єдиного Агентства, яке б лобіювало інтереси театрів, забезпечувало зв'язок із державою.

Зрозуміло, що це далеко не всі проблемні питання, вирішення яких забезпечить «фантастичну цифру» – не менше 25 мільйонів театральних візитів на рік. Але, наразі, ми взагалі не знаємо реальних показників (нам їх ще доведеться обрахувати).

Отже, ми визначили, що культуру можна і треба вимірювати, планувати та підвищувати її рівень. Він обчислюється, зокрема, у «театральних візитах». Але й ця «шкала» є далеко не єдиною, яку застосовують в Прибалтійській країні.

Нагадаємо ключові цифри:

- населення Естонії складає 1 мільйон 300 тисяч осіб;
- за рік там здійснюється 1 мільйон 200 тисяч театральних візитів (при плановій «нормі» 800 тисяч);
- щороку відбувається 450 театральних прем'єр;
- загалом театрами проводиться 4600 вистав на рік;
- із 49 театрів Естонії 26 отримують державне фінансування (приватні театри в однакових умовах із державними);
- театрами опікуються щонайменше п'ять організацій: Естонський театральний союз, Естонська асоціація театральних установ, Естонська асоціація малих та проектних театрів, Естонська театральна агенція та Фондація драматичного мистецтва (у складі Естонського культурного Фонду);
- вартість театрального квитка регламентовано – не перевищує 1 % від середньої заробітної плати по регіону (середня заробітня платна в Естонії наразі становить 1200 євро, тобто квиток коштує близько 12 євро);
- театри розташовані на відстані не більше 50 кілометрів від будь-якої оселі (програма загальнодоступності театрів).

21 євро на одну особу на рік – така «доза» культури зазначена в головному «фінансово-культурному» документі Естонії – EESTI KULTUURKAPITAL EELARVE (*інформація за 2016 рік*). Загальна цифра виглядає так – 27 224 536 євро. Сума, на перший погляд, зовсім невеличка. У вітчизняному Мінкульті лише на театри зі статусом Національний»

(яких в Україні всього 9, разом з Донецьким національним академічним українським музично-драматичним) витрачають більше. В Держбюджеті на поточний рік на фінансову підтримку цих закладів культури закладено майже 31 мільйон євро (*джерело – Додаток № 3 до Закону України «Про Державний бюджет України на 2017 рік»*).

Виходить, що 31 мільйон на 9 театрів – в Україні і 27 мільйонів на 26 театрів – в Естонії. Таке порівняння некоректне? – Так! Адже в Естонії це Культурний Фонд на ВСЕ – і на ремонт будівель «національного значення», і на довічну (!) щоквартальну премію видатним працівникам культури (770 євро!), і на фестивалі-конкурси, і на гранти, і ... не тільки на театри!

Фонд підтримує 8 напрямків (панелей):

- література;
- візуальне та прикладне мистецтво;
- аудіовізуальне мистецтво;
- музика;
- драматичне мистецтво;
- фольклор;
- архітектура;
- фізична культура та спорт.

Що ж таке Культурний Фонд Естонії (КФЕ)? Це юридична особа, яка діє на підставі Закону про КФЕ (набув чинності 1 липня 1994 року), метою діяльності якої є підтримка мистецтва, культури, спорту, а також будівництво та ремонт об'єктів культурного призначення. Культурний Фонд керується наглядовою радою під головуванням Міністра культури. Вона складається з одинадцяти членів – представника Міністерства фінансів, представника Міністерства культури та 8 представників фондаций (напрямків, панелей цільового фінансування). Наглядова рада обирається на 2 роки. Членство в ній має бути затверджене Урядом.

Культурний фонд складається з 8 фондаций (це структурні підрозділи КФЕ, головним завданням яких є розподілення коштів у кожному з культурних напрямків, панелей) та 15 регіональних експертних груп (в Естонії – 15 адміністративних одиниць – повітів). 75 % КФ асигнується у розпорядження фондаций, а 25 % – у розпорядження регіональних (повітових) експертних груп. Культурний Фонд розподіляє бюджет 4 рази на рік, щоквартально. Заявки приймаються до 20 лютого, 20 травня, 20 серпня та 20 листопада.

Тобто, простими словами, будь-який театр в Естонії (в тому числі, приватний) може подати заявку на фінансування театральної вистави чи експериментального творчого проекту або, навіть, ремонт приміщення (якщо споруда «національного значення»). Єдина передумова отримання фінансування – відповідність критеріям, зазначеним в Законі про театральні установи (регулярна організація публічних пока-

зів; перебування у трудових відносинах з особами, задіяними у творчій діяльності; наявність художнього керівника та худради; інформування громадськості про діяльність).

У 2014 році, наприклад, з 16 360 заявок, що надійшли до Культурного Фонду Естонії (на суму 41 838 017 євро) було задоволено 10 968 заявок на суму 17 082 437 євро.

Цікаво, що отримати фінансування на творчі проекти – у вигляді грантів, стипендій, премій (однорічних, багаторічних, пожиттєвих) – в Естонії може будь-який громадянин (фізична особа). Наприклад, однорічний творчий грант для молодого режисера (з досвідом роботи в театрі до 5 років) складає 1 600 євро. Більш досвідчений має право на 2 400 євро. Багаторічний проект може отримувати 6 000 євро щороку (*джерело – регламент фундації драматичного мистецтва, <http://www.kulka.ee/endowments/dramatic-arts/introduction>*).

Окрім щорічних премій кращим у відповідному напрямку у розмірі 7000 євро, в Естонії діє програма підтримки видатних представників культури. Їм щоквартально виплачується 770 євро (пожиттєво). Паралелі з вітчизняними ветеранами сцени проводити не варто... І мова, навіть, не про приватні театри. Вигадали естонці і досить незвичний для нас формат підтримки видатних людей культури – премію «Справа життя» – 10 000 євро за багаторічну діяльність та внесок у розвиток сфери.

Всього на премії, гранти та інші форми фінансової підтримки в Естонії у 2016 році було виділено 18 448 525 євро. І ВСІ ці гроші лише з Культурного Фонду (а є ще й інші джерела стимулювання культури)! Де їх беруть? Як ми зазначали вище, основними «донорами» культури в Естонії є тоталізатори, алкогольна та тютюнова продукція.

За даними EESTI KULTUURKAPITAL EELARVE 2016, бюджет КФЕ формується переважно з:

- податку на алкоголь та тютюн (3,5 %) – 15 190 000 євро (55,8 % усіх надходжень до бюджету на культуру);
- податку на азартні ігри (46 %) – 11 638 000 євро (42,8 % усіх надходжень до бюджету на культуру).

Тобто, тютюн, алкоголь та азартні ігри забезпечують понад 98 % бюджету Культурного Фонду!

P.S. Одна мудра людина, яка уважно відслідковує поточні процеси у сфері української культури, зазначила: «Не можна говорити, що в цій країні нічого не робиться та нічого не відбувається». З цим складно не погодитися, адже і регіональні культурні програми затверджуються та реалізуються, і на державному рівні заявки на фінансування культурно-мистецьких заходів приймаються... І фонди існують, і конкурси проводяться... Так, наш «лісапет» з естонським велосипедом має багато схожих та, навіть, спільних деталей. Проте, швидкість його руху, чому, все рівно свідчить про... квадратні колеса.

Надія Мірошниченко,
кандидат філологічних наук,
керівник відділу драматургічних проєктів
НЦТМ імені Леся Курбаса

НЕЗАЛЕЖНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ В УКРАЇНІ І ЄВРОПІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ І НАПРЯМИ РЕФОРМУВАННЯ

Анотація. У статті автор сформулював основні проблеми існування незалежних театральних форм в Україні, проаналізував механізми їхньої діяльності та форми державної підтримки, провів порівняння європейських принципів і вітчизняних. Визначено основні напрями театральної реформи, пов'язаної з недержавним сектором, зокрема формулювання пріоритетних стратегічних напрямів підтримки, перерозподіл фінансування між державним і недержавним секторами, формування мережі театральних (мистецьких) центрів, грантової підтримки тощо.

Ключові слова: незалежні (недержавні) театри, театри-студії, реформа, театральні центри, театральний процес.

Summary In this article the author formulated the main problems of the existence of independent theatrical forms in Ukraine, analyzed the mechanisms of their activity and forms of the state support, conducted a comparison of European principles and national ones. The main directions of theatrical reform related to the non-governmental sector are determined, in particular, the formulation of priority for strategic directions of support, the redistribution of financing between the state and the non-governmental sectors, the formation of a network of theater (artistic) centers, a grant support, etc.

Keywords: independent (non-state) theaters, theater-studios, reform, theatrical centers, theatrical process.

Аннотация. В статье автор сформулировал основные проблемы существования независимых театральных форм в Украине, проанализировал механизмы их деятельности и формы государственной поддержки, провел сравнение европейских принципов и отечественных. Определены основные направления театральной реформы, связанной с негосударственным сектором, в частности формулировка приоритетных стратегических направлений поддержки, перераспределение финансирования между государственным и негосударственным секторами, формирование сети театральных центров (искусств), грантовой поддержки и тому подобное.

Ключевые слова: независимые (негосударственные) театры, театры-студии, реформа, театральные центры, театральный процесс.

Україна потребує нагальних реформ у всіх галузях – ця теза є очевидною і незаперечною, особливо в контексті асоціації України з ЄС і адаптації до європейських і ширше світових реалій, подолання пережитків тоталітарної системи минулого. У мистецькій сфері одним із найбільш консервативних напрямів виявився театральный. Організація театральної справи в Україні тривалий час перебуває у перехідному стані, і за чверть століття незалежності так і не зазнала радикального реформування відповідно до принципово нової структури суспільної організації та входження у глобальну систему, законсервувавши неперспективні і неконкурентноздатні форми застарілого і фактично неіснуючого соціуму періоду соціалізму. Революція Гідності, яка проявила волю народу і високий рівень самоорганізації суспільства, дала унікальний шанс змінити країну, яким маємо скористатися.

Головний напрям театральної реформи вбачаємо у перетворенні монопольної застарілої і неефективної системи у поліваріативний конкурентний простір різних театральных форм, де підтримка здійснюється відповідно до реальних пропозицій і мистецьких здобутків митців, а не згідно фіксованих статусів. Основою цієї реформи є переформатування теперішньої системи, в якій незалежні форми взагалі не враховані, у систему розподілу підтримки між незалежними і «залежними», створення реальних механізмів їхнього існування і рівних можливостей для митців – громадян України. Під «незалежними театральними формами» розуміємо угруповання театральных митців з метою створення, поширення і показу продукції у театральной сфері. Це перш за все театри, театральной компанії, агенції, центри, а також об'єднання інших фахівців – драматургів (організація сценічних читань, видання п'єс), сценографів (організація виставок) тощо.

Наприкінці ХХ століття проблематику організації театральної справи досліджував І.Безгін, зокрема в роботах «Театральне мистецтво: організація і творчість», «Організаційні проблеми театру». Але сучасні реалії України в європейському контексті суттєво відрізняються. Частково проблематика незалежних театрів розглядалася в моїй роботі на замовлення Міністерства культури «Театральний продукт. Стратегія, реформа, перспективи», а також у працях В.Неволова в рамках роботи Українського Центру культурних досліджень. Аналітичне дослідження незалежних театральных форм в Україні на сучасному етапі у такому контексті здійснюється вперше і має надзвичайне значення, оскільки висновки даної роботи можуть лягти **в основу театральної реформи в цілому.**

В основі даного аналізу став досвід роботи над створенням і розвитком незалежного театру-студії МІСТ, співпраця із більш ніж 20-ма не-

державними театральними об'єднаннями України і зарубіжжя, а також обмін досвідом в рамках всеукраїнських і міжнародних фестивалів, конференцій, презентацій, резиденцій, творчих зустрічей в таких країнах як Польща, РФ, Білорусь, Вірменія, Естонія, Франція, Німеччина, Македонія, Болгарія, Косово, Швеція, Туреччина, дистанційно – США, Австралія, ПАР.

На основі організаційного і творчого досвіду, а також опитування вітчизняних і зарубіжних фахівців, аналізі діяльності інституцій було здійснено порівняння ситуації в Україні та інших країнах.

Наведемо **результати порівняльного аналізу:**

Загальна кількість театрів (театральних компаній) у розрахунку на кількість населення в Україні надзвичайно низька порівняно з іншими країнами. Для порівняння: у Парижі і Лондоні понад 500 театрів (як приміщень, театральних компаній більше), у Києві – 28 офіційних театрів національного і міського підпорядкування і ще 3-4 «стихійні» центри, де працюють незалежні театри постійно, або без постійної резиденції.

Абсолютна більшість театральних майданчиків розташована в центрі міста. В інших містах ситуація ще більш катастрофічна, а в багатьох, навіть великих, взагалі відсутня. Таким чином, доступ до театального продукту населення України є вкрай нерівним.

Тривалий час фактично не здійснюється планове будівництво театральних споруд (загалом мистецького призначення) при забудові нових районів міст. Ця практика має стати обов'язковою умовою у програмі будівництва.

Театри здебільшого закривають або шляхом об'єднання, а фактично знищення, або шляхом скорочення і позбавлення фінансування. Обидва нерідко з порушенням законодавства (Експериментальний театр НаУКМА, Театр пластичної драми – шляхом злиття з театром «Золоті ворота», театр «Київ» та інші).

Кількість національних театрів з особливим фінансуванням в Україні набагато більша, ніж в інших країнах Європи. Для порівняння: у Німеччині 2 національні театри (обидва не в столиці), в Україні – 10, що неадекватно пропорційності фінансування театрів різних форм. Особливо дивним видається фінансування як національного вочевидь ненаціонального театру російської драми (такого прецеденту в інших країнах не існує), особливо в умовах військової агресії РФ в Україні. А в національному театрі окупованого Донецьку повністю знищено всі вистави національною мовою, і тепер де факто він став «столичним» театром псевдодержави ДНР.

Незалежні театри в європейських країнах насправді не є незалежними, а мають різні форми підтримки. Натомість Україна – унікальна країна з повною відсутністю форм підтримки та загалом адекватних механізмів існування таких театрів.

Незалежні театри в Україні і закордоном загалом більш відкриті до: 1) інновацій, 2) сучасної драми, 3) молодих фахівців, 4) альтернативних форм освіти. Також такі театри здебільшого менш затратні.

Зауважимо, яка підтримка незалежних театрів і в яких формах існує в інших країнах (згідно аналізу інституцій і опитування іноземних фахівців):

Підтримка існує на всіх рівнях: державному, міському, приватних фондів. (В Україні державна – відсутня, а фонди в умовах війни фінансують переважно проекти, пов'язані з проблемами поранених, біженців тощо).

Незалежні театри входять у загальну систему фінансування культури державними і міськими бюджетами поруч із державними.

Не існує фінансування театру «взагалі», фінансуються стратегічні напрями, які підтримуються, визначені пріоритети підтримки.

Розділено поняття театр як приміщення і театр – як група митців. Вони поєднуються на конкурсній основі, а не зафіксовані «пожиттєво» за одною трупю. Керівники обмежені строками. Такі умови створюють більш конкурентне середовище.

Існує базова підтримка – надання комунальних і державних приміщень для роботи 1 чи кількох театральних груп на пільгових умовах.

Грантова підтримка – фінансування окремих проектів, а також резиденцій (певного періоду роботи – від кількох днів до кількох років).

Включення незалежних театрів до загально-міських медійних джерел – спільних афіш, видань, Інтернет-ресурсів тощо.

Різні форми пільг для театральних компаній і окремих митців (податкові, оренди приміщень, реклами тощо).

Створення соціального захисту як молодих митців, так і досвідчених у вигляді виплати стипендій та мінімальних зарплат у час «простою» для можливості роботи акторів у незалежних театрах (у Франції).

Легальне існування різних форм освіти, зокрема при театрах, які дають можливість фахової роботи для випускників. Наприклад, в Італії кожний другий театр – за статусом «театр-студія», тобто має фахові навчальні курси. В Україні вимоги мати дипломи лише державних зразків при прийомі на роботу блокує розвиток альтернативної освіти, значно ускладнює роботу незалежних театрів.

Проаналізувавши ситуацію з недержавними формами в Україні згідно спостережень та опитувань діячів театрів, нами було окреслено такі **основні проблеми театрального процесу:**

Нерівноправність українських митців у можливостях державної підтримки, її неадекватність творчим здобуткам і нераціональність.

Необхідно усвідомити на державному рівні, що театральні митці незалежних театрів такі ж громадяни України, також платять податки, як і представники державних, і роблять мистецький продукт для таких же громадян України, тож мають бути рівні у правах на підтримку і пільги.

Відсутність поліваріативних форм підтримки театрів різних видів. Необхідний перерозподіл бюджету між різними театральними формами, але в різний спосіб фінансування.

Нераціональним є розподіл фінансування за статусом приміщення, а не відповідно до реальних здобутків митців. Таким чином, театр із визнаними митцями в Україні і закордоном може бути повністю позбавлений дотацій, а посередній – фінансуватися.

Закріпленість театральних приміщень за однією трупною, натомість необхідно поєднання приміщень і труп на конкурсній основі.

Відсутність цілеспрямованих приміщень для діяльності незалежних театрів, попри величезний потенціал. Зокрема за даними Міністерства культури, в Україні близько 10 000 приміщень культурного призначення із залами, придатними для показу вистав. Але вони здебільшого недоступні через відсутність комплексної державної програми. Таким чином, ці приміщення використовуються нераціонально, економічно недоступні для митців, а населення позбавлене мистецького продукту.

Немає будівництва нових приміщень попри численні забудови міст. Необхідно створення адекватних економічних умов для можливості роботи незалежних театрів (інших мистецьких груп) у таких приміщеннях.

Величезні оренди і відсутність адміністративної підтримки дирекції приміщень, які унеможливають роботу незалежних театрів. Необхідно урівняти незалежні театри у правах пільгової оренди (1 гривня в рік) із державними (міськими) театрами.

Відсутність грантових програм різних типів.

Відсутність легалізації альтернативної освіти.

Відсутність стратегічних пріоритетів культурної політики у театральній сфері, таким чином, переважають комерційні пріоритети, що є нонсенсом для бюджетних театрів в ЄС. Необхідно окреслити спільні стратегічні напрямки підтримки для театрів різної форми організації.

Немає системи, яка б підтримувала нове і відповідні ризики: інновації, молодь, сучасну драму, натомість існуюча система де факто підтримує консервативні тенденції і комерціалізацію театру.

Відсутність програми підтримки сучасної драматургії та їхніх специфічних форм діяльності (видань, перекладів, читань, постановок тощо).

В більшості країн Європи (та за її межами) національні і міські театри зазвичай складають невеликий відсоток, а абсолютну більшість складають незалежні театри, які мають можливості для роботи і численні форми підтримки. Натомість в Україні недержавні театральні форми не мають механізмів роботи, адекватних економічним реаліям, ані форм підтримки, тож опинилися поза увагою державної політики взагалі. Також не були сформульовані державні національні пріоритети театральної політики, зламани механізми можливості її впровадження навіть у межах України, а форми захисту і популяризації закордо-

ном фактично відсутні. Це призвело до значних проблем розвитку, зокрема надзвичайному відставанню у кількості театрів у розрахунку на населення, і – як очевидний наслідок – слабкої конкурентноздатності українського театрального мистецтва. Орієнтовно кількість театральних майданчиків в Україні у 6-20 разів менша, ніж у розвинутих європейських країнах. Відповідно очевидне відставання театральної галузі у порівнянні з іншими країнами, гальмуються сучасні процеси. Тому дослідження з одного боку проблемних зон діяльності незалежних театрів, з іншого успішних і перспективних процесів як в Україні, так і за кордоном, актуальне для визначення можливих механізмів оптимізації ситуації в театральній галузі у цілому, адаптації її до європейських і світових реалій.

Перш за все необхідне розуміння громадськості і держави, що програма розвитку незалежних театральних форм – це не проблематика виключно незалежних діячів, а засаднича умова театральної реформи в Україні в цілому, її адаптації до ЄС. Організація театральної справи в Україні тривалий час перебуває у перехідному стані, і за роки незалежності так і не зазнала радикального реформування відповідно до принципово нової структури суспільної організації та входження у глобальну систему, законсервувавши неперспективні і неконкурентоздатні форми застарілого і фактично вже неіснуючого соціуму періоду соціалізму. І реформувати її необхідно не шляхом створення додаткових національних театрів, як було дотепер – це суперечить світовим тенденціям розвитку, а шляхом створення умов для розвитку вільного театру, його самоорганізації. І починати необхідно зі створення спільних «умов гри» як для державних, так і недержавних театрів. За роки незалежності не були сформульовані державні національні пріоритети театральної політики, зламани механізми можливості її впровадження навіть у межах України, а форми захисту і популяризації за кордоном фактично відсутні. Це призвело до значних проблем розвитку українського театрального мистецтва. Фінансування «взагалі» без жодних пріоритетів у нашій системі директорського диктату призвело не до «свободи творчості», а до консерватизації і комерціалізації і як наслідок – значного відставання театральних процесів, його «аутизму» відносно актуальних процесів у суспільстві, що стало особливо відчутно під час революції і війни. Україна окреслила свій шлях реформ і потребує кореляції своєї державної політики, особливо у культурній сфері у відповідності до сучасних процесів Європи. Очевидно, що театральна галузь потребує негайного реформування, зокрема в найбільш занедбаних напрямках розвитку – загальної стратегії, створення поліваріативного простору театральних форм завдяки запровадженню базової підтримки у формі ефективних театральних центрів, грантової системи, програми підтримки сучасної національної драматургії.

Зауважимо що більшість пропозицій не потребує додаткового фінансування, а часом навіть дозволяє економити державні кошти, більш ефективно використовувати приміщення та задіяти сучасні механізми самоорганізації.

Перш за все необхідно запровадити систему пріоритетів національної державної політики в діяльності державних театрів (національні, обласні, міські, районні), а також проектів незалежних театрів, які фінансуються державними структурами різних рівнів (згідно європейської практики):

Інноваційні технології театральної практики.

Пріоритет театрального продукту державною мовою.

Оригінальна сучасна національна драматургія*.

Національна класика.

Створення оригінальних творів для дітей та юнацтва*.

Створення оригінальних творів про національну історію.

Твори, які торкаються актуальної проблематики.

Нові переклади сучасної іноземної драматургії.

Проекти, в яких задіяна творча молодь – драматурги, режисери, сценографи, композитори, актори та інші*.

*Позначено напрями, де бажано введення квоти.

Фінансування театру має здійснюватися за умови виконання пріоритетів національної державної політики (кожного сезону). Попередні пропозиції творчих планів театрів, які фінансуються з державного (міського) бюджетів затверджуються кожного року. Обов'язковою квотою є постановки оригінальної сучасної національної драматургії та проекти, в постановці яких задіяна творча молодь. Проте важливо недопускання цензури відносно тих чи інших творів чи персоналу. Вибір авторів і митців лишається за театром. Недотримання пріоритетів державної політики є підставою для розірвання угоди з керівником.

Тепер сформулюємо основні напрями реформування в галузі незалежних театрів. Перш за все необхідно визначення і розмежування понять «театр» як приміщення і «театр», як об'єднання театральних митців. Далі провести реєстр обох категорій і створити ефективні механізми поєднання для забезпечення театального процесу на основі принципів самоорганізації та конкуренції.

Зауважимо основні поняття:

Недержавні театри – театри, діяльність яких спрямована на створення, публічне виконання та публічний показ творів театального мистецтва, які здійснюють діяльність за рахунок майна, внесків юридичних осіб приватного права, громадян та їх об'єднань та особистій трудовій або добровільній участі громадян.

Театр-студія – недержавний театр, який поширює знання про театр

та акторську діяльність у формі публікацій, публічних лекцій та тренінгів для всіх зацікавлених осіб.

Недержавні театри та театри-студії повинні мати право на державне фінансування на рівних правах із театрами державної форми власності (як це існує вже давно в інших сферах – видавничих програм, кіновиробництва тощо). Підставою для надання державної підтримки (приміщення, грантова допомога тощо) театральній групі має бути реальна театральна діяльність понад 1 рік і постановка не менше 3 вистав.

Театральне приміщення в будівлі чи площа на відкритому просторі – будь-яке приміщення (площа), придатне для публічного виконання творів мистецтва, яке може забезпечити його перегляд для не менш ніж 10 глядачів, та приміщення, придатне для репетицій та діяльності у сфері поширення знань про театр та акторську майстерність.

Згідно до світової практики необхідно здійснити **розподіл** бюджетного фінансування між **державними театрами** (всіх форм підпорядкування від національних до районних) та **незалежними** (надання в оренду приміщень на пільгових умовах, пільгове оподаткування, медіа-підтримка, прирівнення реклами до соціальної, підтримка окремих проектів, резиденцій).

Також необхідно запровадити механізми роботи **театральних центрів** (театрів як приміщень), як більш ефективної сучасної й економічної форми функціонування театральних об'єднань.

Запровадження театральних центрів здійснюється з метою вирішення багатьох проблем сучасної культурної політики, а саме:

Залучення до ефективного використання значної кількості приміщень державної і комунальної форми власності для забезпечення культурних потреб народу України. Це дозволить вивести ці приміщення з корупційних схем та забезпечить нові джерела фінансування енергетичних та амортизаційних витрат.

Сприяння значному збільшенню і більш рівномірному географічному розподілу задоволення культурних потреб населення у відповідності до європейських норм (в Україні рівень забезпечення в 6-21 разів нижче) без капіталовкладень.

Сприяння розвитку нових форм самоорганізації і конкурентоздатності у театральному процесі України, які складають більшість у країнах ЄС та заблоковані в нашій країні, що гальмує повноцінний розвиток театральної сфери.

Сприяння забезпечення роботою значної кількості митців, особливо творчої молоді без суттєвих додаткових витрат бюджету.

Сприяння розвитку сучасних альтернативних форм театального процесу.

Важливою складовою є надання **відповідного статусу** незалежним театральним об'єднанням, як таким, що мають **право на пільги і част-**

кову державну підтримку як виробники культурного продукту для населення.

Отже, підсумуємо основні напрями реформування в галузі незалежних театральних форм:

– надання податкових пільг для театрів недержавної форми власності (звільнення від сплати НДС, податку на прибуток від театральної діяльності);

– створення програми сприяння діяльності незалежних театрів, а саме:

1) забезпечення приміщенням – за рахунок площ, що знаходяться у державній та комунальній власності, яку можна використовувати як театральне приміщення;

2) реклама діяльності недержавних театрів у державних та комунальних ЗМІ;

3) фінансування діяльності недержавних театрів за рахунок строкових грантів на фінансування видатків на створення вистав та резиденцій на конкурсних засадах.

4) створення механізму передачі з балансу державних театрів світлової, звукової апаратури, костюмів, матеріалів для виготовлення декорацій тощо, які підлягають списанню, на баланс недержавних театрів.

Олена Коваленко-Хурсіна,
кандидат мистецтвознавства,
головний науковий співробітник
НЦТМ імені Леся Курбаса (м. Київ)

МОДЕРНІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЗАКОНОДАВСТВА У СФЕРІ КУЛЬТУРИ І ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА З ОГЛЯДУ НА ДОСВІД КРАЇН ЄВРОСОЮЗУ.

Анотація: У статті проведено порівняльний аналіз механізмів законотворення та імплементації законів у сфері культури та театральної діяльності країн Євросоюзу та України.

Ключові слова: законодавство, тактика прийняття законів, контрактна система, соціальні медіа, громадська наука, волонтерство, краудсорсінг, взаємодія державного й приватного секторів економіки, регіональна політика.

Summary: This article provides comparative analysis of the lawmaking mechanisms and implementation of laws on the field of culture and theatrical activity in Ukraine and European Union countries.

Key words: legislation, tactics of laws passing, contract system, social media, civil science, volunteering, crowdsourcing, cooperation between governmental and private sectors of economy, regional policy.

Аннотация: В статье проведен сравнительный анализ механизмов законотворчества и имплементации законов в сфере культуры и театральной деятельности стран Евросоюза и Украины.

Ключевые слова: законодательство, тактика принятия законов, контрактная система, социальные медиа, гражданская наука, волонтерство, краудсорсинг, взаимодействие государственного и частного секторов экономики, региональная политика.

За умов розвитку механізмів асоціації України з ЄС, активного входження країни до європейської спільноти виникає нагальна проблема адаптування діючого українського законодавства до потреб і норм законодавства європейського. Особливо це стосується законів про культуру, зокрема про театр, оскільки тривалий час, а саме десятки років фінансування галузі культури на радянському просторі провадилось за залишковим принципом з державного бюджету.

Практика країн розвиненої демократії, а також окремих пострадян-

ських країн, які вже встигли адаптувати своє законодавство, вказує на широкий спектр засобів фінансування культури як з державних, місцевих, регіональних бюджетів, так і з приватних джерел. Нашій державі ще належить сформувати законодавчу базу, яка б прозоро врегульовувала механізми відносин між державою й культурою, державними і місцевими формами фінансування культури, державним і приватним сектором у сфері підтримки культури, яка б створювала умови для різних форм культури, у тому числі й нових, які ще будуть з'являтися, оскільки країна вже рушила у напрямку децентралізації, а отже систему автономізації окремих форм, закладів і колективів культури вже запущено у дію.

Серед інформаційних джерел, які лягли в основу дослідження є такі: ексклюзивний матеріал «Щодо законів у сфері культурної політики та театральної справи». Довідка МЗС України від 02.12.2015 надана на запит Національного Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, складена за матеріалами, надісланими посольствами відповідних країн; «Щодо розвитку державно-приватного партнерства як механізму активізації інвестиційної діяльності в Україні». /Аналітична записка. [Електронний ресурс] // © Національний інститут стратегічних досліджень. 2010; «Вивчення оптимальних моделей державно-приватного партнерства для промислових парків в Яворові і Новому Роздолі за проектом «Розвиток підприємництва шляхом покращення доступу до інвестиційних ділянок у місті та гміні Любачів, а також відновлення деградованих земель Яворівського району та м. Новий Розділ» [Електронний ресурс] // Львів. 2015; ексклюзивний матеріал – Наказ Міністерства культури Данії № 759 від 06.24.2014 (Live), 9 жовтня 2015 «Про регулювання діяльності регіональних театрів» та інші.

Мета статті – систематизувати інструменти модернізації українського законодавства в сфері театральної культури з урахуванням досвіду країн Євросоюзу, дослідити тактику прийняття законів України, участь ЗМІ у законотворчому процесі, сформулювати пропозиції стосовно розробки нових Законів України, зокрема «Про співпрацю державного та приватного секторів економіки в галузі культури», «Про національні та інші державні комунальні, регіональні театри», «Про недержавні, комерційні театри», «Про організацію та діяльність регіональних та галузевих Культурних Фондів», «Про громадську науку, соціальні медіа, волонтерство та краудсорсинг як інструменти взаємодії між громадянським суспільством та державними й приватними інституціями», «Про осередки народної творчості (фольклорна традиція, технічна самодіяльність та винахідництво, художня самодіяльність)», «Про створення, діяльність неурядових організацій та їхньої взаємодії з державними органами» та інші.

Завданням статті автор також бачить дослідження європейських інструментів цільового збору коштів для функціонування культури, порівняльний аналіз української регіональної політики в сфері культури

з діючими законодавчими нормами Королівства Данії про регіональні та місцеві театри, а також світового аматорства у галузі культури, діяльність «художників вихідного дня», КВК, аматорів в умовах професійного театру, механізми переходу з аматорства у професійне мистецтво, виходячи з досвіду інституцій професійного спорту тощо..

Отже, на початку, спробуємо систематизувати окремі, найбільш дієві механізми законодавства в сфері театральної культури країн Євросоюзу, виходячи зокрема й із Аналітичної записки МЗС України від 02.12.2015 року «Щодо законів у сфері культурної політики та театральної справи»[8].

Особливості Німецької моделі полягають у тому, що:

1. Джерелами фінансування культури й, зокрема, театрів є цільові фонди – Федеральний фонд культури, Фонди культури федеральних земель та приватні фонди.

2. Федеральне міністерство з питань культури та засобів масової інформації Німеччини займається:

- збереженням національної культурної спадщини;
- презентацією німецької культури всередині країни та за кордоном.

Крім того, деякі питання культури, в залежності від тематики, можуть також відноситись до компетенції інших міністерств, зокрема до Міністерства у справах сім'ї та молоді, Міністерства юстиції та Міністерства праці ФРН.

3. Широко застосовуються такі інструменти регулювання культурної політики, як підготовка річного плану підтримки культури та звіт про культурну діяльність

Французька модель.

1. У законодавстві детально розроблені соціальні гарантії контракторів.

Всі види заробітків прирівнюються до заробітної плати. Мінімальні виплати отримують як молоді, так і досвідчені діячі театру, в періоди творчого простоя.

Відпустки та інші соціальні платежі оплачуються всім категоріям працюючих.

2. Існує процедура ліцензування закладів культури, яка проходить раз на три роки.

3. У країні фінансується державою лише один театр із давніми традиціями – Комеді Франсез – інші театри дотуються з місцевих та приватних бюджетів.

Північно-європейська модель.

1. Великими культурними інституціями керує Рада директорів (Данія – вісім членів Ради директорів Королівської опери, які змінюються кожні чотири роки, повторно можуть бути обраними лише один раз).

2. Існування механізму субсидування тих театрів, які виконують певну суспільну місію. Серед них такі, які забезпечують свою провінцію культурними заходами, постійно гастролують або своєю провінцією, або ж і всією країною, провадять експериментальну, у тому числі й міжнародну роботу.

3. Існує Фонд культури, основним донором якого є держава. Керує Фондом Рада директорів.

4. Театри для дітей та театри інформаційно-пропагандистські фінансуються місцевими бюджетами на 50 %.

5. Регіональні театри мають право займатися просвітництвом, викладанням виконавських мистецтв місцевій громаді.

Британська модель.

1. Законом забороняється показ образливих (в т. ч. порнографічних) вистав та вистав, що провокують порушення миру, містять нецензурну лексику та поведінку. Особливістю вказаного закону є зобов'язання всіх театрів передавати тексти сценаріїв вистав до Британського Музею.

Балтійський досвід:

1. Утвердження культури як стратегічного напрямку розвитку.
2. Постійне реформування та демократизація управління культурою.
3. Постійне покращення існуючої системи фінансування культури.
4. Забезпечення авторських і суміжних прав захистом високого рівня, збільшення інтелектуального капіталу литовських митців та їхньої конкурентоспроможності у творчій індустрії.

5. Розвиток культурних навичок людей та їхньої творчості.

6. Формування загального інтегрування політики захисту спадщини.

7. Забезпечення сталого розвитку, погодженого із захистом спадщини і захистом довкілля в цілях розповсюдження і територіального планування.

8. Підвищення доступу до культури в рамках держави.[9]

Натомість, звернімося до процесів, які відбуваються на теренах України, що мають на меті наблизитись до європейських норм взаємодії держави, культурних інституцій та приватного бізнесу.

Розглянемо один з найновіших Законів України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури». На глибоке переконання експертного середовища – культурний простір країни треба не руйнувати, а створювати. «У мистецтві ефективність і художня здатність – різні речі. Деякі художники абсолютно неефективні як бізнесмени. Саме тому в Європі і США існують посередницькі організації. Найбільше в світі британське агентство Arts and Business, куди входить кілька тисяч членів, засноване, до речі, бізнесом. Крім того розробляється теорія культурних індустрій.

«Культурні (творчі) індустрії – це «діяльність, в основі якої лежить індивідуальне творче начало, навик або талант, і яка несе в собі потенціал створення додаткової вартості і робочих місць шляхом виробництва і експлуатації інтелектуальної власності» (таке визначення дає департамент культури, ЗМІ і спорту уряду Сполученого Королівства Великобританії). Це новий, динамічний сектор в економіці розвинених країн.

Статистика у Великобританії показує: з 1997 по 2007 роки творчі індустрії зростали в середньому на 14 % щорічно (в інших галузях економіки – не більше ніж на 4,8 %) і досягли 10,9 % НВП. За грудневим даними 2008 року зайнятість у творчій сфері склала 2,95 млн осіб.

У число культурних індустрій входить широкий спектр областей, що мають творчу природу:

- від традиційних мистецтв,
- ремесел,
- музики і
- театру до
- дизайну,
- моди,
- створення відео-, аудіо-, мультимедіапродукції,
- клубної культури.

Наявність творчих індустрій в тому чи іншому місті чи регіоні істотно позначається на якості життя. Тут можна і потрібно спиратися на зарубіжний досвід, і не тільки лідера в цій галузі Великобританії, але і Японії, інших розвинених країн, які йдуть цим шляхом. Вони створюють «маркетинг місця», підвищують інвестиційну привабливість території. Крім того, зараз розгорнулася конкуренція між містами за утримання і залучення людей. <...> Зауважимо, що жителі таких міст, як Единбург, Зальцбург, або Канни, що побудували бренди на культурному ресурсі, в більшості випадків не залишають їх» [4].

На жаль, на сьогодні культурний ресурс мають одиниці населених пунктів України. Серед них пальму першості вже кілька років тримає Львів, де активними темпами розвивається туристична галузь, міцно переплетена з культурою галицької столиці, останнім часом активно зростають у цьому напрямку Івано-Франківськ, Луцьк. Втім, загальна тенденція розвитку населених пунктів лишає культуру на останньому місці, що призводить до ще більшого зuboжіння й падіння рівня життя.

Обговорення прийняття «Закону про контрактну форму співпраці державних установ із закладами культури» викликало неабияку дискусію в професійному середовищі експертів, яка знайшла своє відображення й у публікаціях ЗМІ. Так одна з провідних газет опублікувала роздуми досвідченого театрального журналіста стосовно можливих проблем. «У майбутньому (якщо контракти запровадять по-

головно) доля митця (артиста, вокаліста, музиканта) буде цілком і повністю в руках директора-художнього керівника – з можливою мотивацією «а не подобаєшся ти мені!». Ця доля ітак постійно в чіпких руках, але з контрактом ризик зростає.<...> Регіональні театри, як і раніше, заручники самодурства місцевої влади (добре, коли регіоном іноді керують освічені люди). А так – театральні будівлі або руйнуються, або перепрофілюються під прокатні майданчики (про що неодноразово доводилося писати).

Столичні муніципальні – це театри-злидарі, театри-жебраки, з комедійними зарплатами молодих артистів (буває і 2 тис.).

Національні театри – все ще «сага про Форсайтів», оскільки КРУ не займається індексом зайнятості в цих театрах: деякі артисти отримують утричі більше за шахтарів, а на сцену не виходять ніколи.

Немає й чіткого розуміння, що реформа у театральній справі – це (в ідеалі) збереження найкращих зразків репертуарного театру і підтримка сучасних форм інноваційного театру (на законодавчому рівні).<...> Тобто не знищити одне, щоб побудувати незрозуміло що, а дати можливість ефективно й симультанно розвиватися двом театральним моделям. Традиційній (репертуарній), про яку днями й ночами у ХІХ ст. марили наші великі корифеї-кочівники. І проектній (продюсерській), інноваційній, яка використовує найкращий європейський сучасний досвід і зуміє прищепити його тут.<...> Як співвідноситимуться бюджетні пропорції між новим й старим – окреме питання. Але і його слід вирішувати. Оскільки нове театральне покоління знову здається втраченим, скислим. Як і раніше, немає жодної цікавої структури, на зразок Школи для підготовки та заохочення молодого театального лідера (як це, наприклад, є в центрі Мейєрхольда і деяких європейських країнах)<...> В ідеалі не Мінкульт (рішенням згори) має пропонувати, або насаджувати схеми чи системи подальших перетворень. Це має бути ініціатива художника. Автора театру. Тобто, реформи започатковує той, хто знає й розуміє, «як» і «що» реформувати.

Але немає тепер ані Курбаса, ані Станіславського, режисерів-реформаторів. Є інші, котрі можуть довго говорити – про контракти, ставки, атестації, тарифні сітки. А в мистецтві театру все одно не ЦЕ на першому плані. А те, про що знають усі, але від чого часто відмахуються. Талант. Ось цю категорію точно не всунеш у тарифну сітку й не виміряєш жодним театральним контрактом.<...> І якщо контракт не збереже талант (у структурі театру), то на біса нам вся ця косметика?» [1].

Також внесли свої зауваги й співробітники Профспілки працівників культури. Так, зокрема, Голова Профспілки працівників культури Л.Ф. Перелигіна підписала звернення до уряду про те, що на сьогодні: «законодавчо не визначено механізму (порядку) звільнення праців-

ника під час запровадження контрактної форми трудового договору з працівником, який працював за безстроковим договором; <...>

1. не встановлено механізму запровадження виплат заробітної плати, в т.ч. доплат та надбавок з урахуванням Єдиної тарифної сітки розрядів і коефіцієнтів з оплати праці працівників установ, закладів та організацій окремих галузей бюджетної сфери, відповідно до якої працівникам культури на сьогодні здійснюється нарахування заробітної плати;

2. не розроблено заходи, щодо подальшого працевлаштування працівників, які будуть вивільнені. Тому Профспілкою терміново скеровано звернення Віце-прем'єр-міністру культури України Кириленку В.А., Міністру юстиції України Петренку П.Д., Міністру соціальної політики України Розенку П.В. з вищеназваним комплексом питань, які потребують негайного вирішення у зв'язку із запровадженням Закону України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури» (№ 955-VIII). Звертаємо Вашу увагу, що на сьогодні відсутня нормативна база щодо механізму переведення працівників культури з безстрокової форми трудового договору на контрактну. В зв'язку з цим ініціатива роботодавців, які примушують працівників до написання заяв про звільнення (про що свідчать звернення працівників культури) та переведення на контрактну форму трудового договору в зв'язку із запровадженням вищеназваного закону, є незаконною [6].

Свої професійні зауваги висловило й Головне юридичне управління Верховної Ради України. Даним законом «запроваджуватиметься процедура проведення масового звільнення керівного складу закладів культури, які уклали безстрокові трудові договори, підставою для якої є набрання чинності цим Законом». У такий спосіб порушується базова норма трудового законодавства країни, а даний Закон «суперечить статтям 22 та 43 Конституції України, а також статтям 40 та 41 Кодексу законів про працю України, яка регулює підстави розірвання трудового договору за ініціативи власника або уповноваженого ним органу. Звільнення з роботи є певною мірою застосуванням санкцій за протиправну поведінку».

Звернімося й до самих практиків, їхнього досвіду.

Дмитро Богомазов, один з провідних українських режисерів: « <...> я точно знаю, чого не вистачає для того, аби покласти початок зміні системи. Це вільний майданчик без постійної трупи, де тільки технічний штаф і налагоджена система отримання грантів під проекти. Ти пишеш заявку, отримуєш грант, збираєш акторів, кого хочеш, з будь-яких театрів, не з театрів, студентів, вільних художників. Створюєш виставу і граєш її якийсь час. Тоді б і нові імена з'являлися. Тому що система, хороша чи погана, але вона є. І вона дозволяє театру бути. Ламати її я б

не став. <...> Це не має бути театральний простір з м'якими кріслами і оксамитовими шторами. Це може бути старий заводський цех, в якому тепло і немає технічного пилу. В Європі таких приміщень дуже багато. Такі місця змінюють міські ландшафти...» [3].

Введення контрактної системи не вирішує проблем галузі, а лише загострює їх. Не підводячи під цей Закон соціальної страхової бази, держава ставить у безвихідь великий відсоток працівників культури, замість того, щоб будувати зважені механізми державного регулювання, як це відбувається у країнах сталої демократії.

Інший перспективний напрямок модернізації українського законодавства – посилення уваги до так званого «аматорського руху» й визнання за ним перспектив у справі розвитку професійної сфери. Аматорський рух як в Україні, так і у світі набуває все більшого масштабу, його вплив на професійну сферу діяльності посилюється.

В умовах України, напевно, варто говорити про стирання граней між аматорством і професійною сферою, оскільки часом аматори стають більш обізнані в обраній сфері, ніж професіонали, й досягають в професійній сфері набагато більшого.

У світі взаємодія громадського сектору з приватним чи державним вже давно дає надзвичайно значимі результати – від художніх до наукових. Закон про театр та театральну справу не може обходити увагою подібні тенденції. Мусять бути сформовані механізми переходів акторів, режисерів, художників з аматорського до професійного театру. Треба підкріпити законодавчими актами природний процес формування справді зацікавлених виконавців. Можливо тоді професійний театр вийде з маргінального стану й посяде гідне місце серед найвпливовіших сучасних видів мистецтва.

Цікаво, що багато провідних акторів Голівуду не мають професійної акторської освіти. Якби їх був десяток – було б доречно говорити про винятки з правил, але їх набагато більше. І серед них – найхаризматичніші.

Майбутній лауреат Оскарівської премії Рассел Кроу кинув школу, оскільки почав працювати – сім'я жила доволі бідно. В середині 80-х він створив авторський музичний рок-гурт, згодом став виступати сольо. Аль Пачино зростав у кримінальному районі, в сімнадцять років він завалив екзамени і був відрахований зі школи. Попрацювавши й офіціантом і ще багато ким, він вступив до акторської студії, але вищої освіти не здобув й досі. Том Круз із дитинства страждав на дислексію. Змінюючи півтора десятка шкіл через глузування однолітків, він навіть вступив до духовної семінарії. Голівуд виник у його житті фактично випадково, шлях до його вершин почався з масовки. Так само з масовки розпочався шлях у професію й у оскароносного Бреда Піта. Він має освіту журналіста й рекламного

менеджера, й отримавши дипломи про вищу світу працював водієм, перевізником меблів, навіть рестораним зазивалою у костюмі «великого ципляти». І відтоді, завважте, жодної акторської освіти... Не має такої й Ніколь Кідман. У неповні шістнадцять років вона залишила навчання у балетній школі через важку хворобу матері й почала зніматися у 17 телепрограмах, масовках, там де можна було підзаробити. Джонні Депп потрапив у кіно через свої приятельські стосунки з Ніколасом Кейджем. Вся його юність була заповнена алкоголем, наркотиками, курінням. А коли його відрахували зі школи – почав аматорську музичну кар'єру. Незакінчену середню освіту й жодної професійної немає й Вуппі Голдберг, яка одна з тих, хто отримала такі престижні американські нагороди, як «Оскар» та «Греммі».

Джим Кері по вісім годин працював на заводі, тричі лишався на другий рік у школі й досі... не закінчив її. Свій шлях у професію він розпочав як аматор в якості стендап-артиста у торонтському клубі з пародійними монологами, які написав разом із батьком. «Ейс Вентура» з Кері в головній ролі, що не здобув ніякої професійної освіти, зібрав в прокаті 100 млн доларів. Камерон Діаз прийшла в професійне кіно з модельного бізнесу. Роберт де Ніро мав за плечима лише дитячі театральні студії й жодної професійної освіти. Так само обійшлися без неї й Джулія Робертс, Ума Турман, Холлі Беррі. Перелік можна продовжувати.

Ті ж самі тенденції очевидні, коли мова заходить про європейський західний кінематограф, значною мірою орієнтований на культурне, авторське кіно. Так, Марлон Брандо був відрахований зі школи за те, що проїхав мотоциклом коридорами закладу. Відтоді його освітою стало саме життя. Потрапивши до поганої компанії, Жерар Депардьє був у кроці від колонії для неповнолітніх. Допомігши другові у театральній студії зіграти сценку, Депардьє розпочав свій шлях у велике кіно. Жан-Поль Бельмондо кинув школу через кар'єру боксера, яка тривала... два роки. Можливо,, так складаються акторські долі. Але... Квентін Тарантіно теж не має закінченої середньої шкільної освіти, режисерської й поготів, що не завадило йому отримати «Золоту пальмову гілку» Канського кінофестивалю, «Оскар» та «Золотий глобус» за кращий сценарій... Перелік імен можна продовжувати.

Тendenції приходу у професійне мистецтво з аматорства тривають віддавна й нині тільки посилюються. Почасти, це пояснюється наближенням широких кіл аматорів до професійної техніки, до тих її зразків, які можуть забезпечити якісне знімання відео-робіт, якісного малювання, написання музики за допомогою комп'ютерних технологій, також як і її обробки та аранжування тощо. Але суттю приходу аматорства у професійне мистецтво й культуру є внутрішня глибока наснага, прагнення будь-що реалізувати свою закоханість у той чи інший вид мистецтва, культури. На відміну від професіоналів зі спеці-

альними (не завжди якісними) освітими, які часто прагнуть більшою мірою побудувати кар'єру, ніж реалізувати свій творчий та людський потенціал. Ці ж процеси тривають і в інших сферах культури.

Останнім часом на теренах пострадянського простору посилюються тенденції формування об'єднань художників, які самі себе називають не інакше як «художники вихідного дня». Це художники без спеціальної освіти, аматори, люди, які, маючи сталі професії, часто далекі від творчих, почали висловлювати себе в у візіях та художньому арті, породжуючи не тільки нові образи й рішення, але й художні техніки, освоюючи нові матеріали. Сучасні аматори «малюють» світлом, нагрітим синтетичним матеріалом, створюють цілі художні напрямки та школи. При цьому вони жартують про себе, що вони є «художниками обідньої перерви» й «вечірнього відпочинку». На одній з численних сторінок соціальних мереж ці самі художники декларують себе у такий спосіб: «...ми різні. У нас різний досвід, вміння і переваги. Ми не пройшли всі належні етапи «художки» і взялися за олівець (пастель, акрил та ін.) вже дорослими. Ми – митці не завдяки збігу обставин, а всупереч. Нас зневажливо називають «художниками вихідного дня», а наші роботи – хобі і мистецтвом на трієчку, яке нікому не потрібне. Але від «справжніх художників» нас відрізняє щирість і відсутність роздутого еґо.

Ми чесні, нам не потрібна штучна складність та інша мішура. Ми вільні. Ми не намагаємося заслужити похвалу вчителів, критиків, визнаних майстрів або публіки. Ми не змагаємося. Нас об'єднує нездатність відмовитися від творчості і бажання показати, наскільки дивні і прекрасні можуть бути звичні речі, які ми бачимо щодня і які часто виявляються поза фокусом нашої уваги.

Наші роботи – це ми, всі різні на смак. Пробуйте і дивіться на світ так, як його бачимо ми». Або так: «Участь безкоштовна. Приймаються не тільки картини, а й інші результати вашої творчості. Головне, щоб їх можна було повісити на стіну». На іншому ресурсі слушно розмірковує науковий співробітник та викладач: «Результат давай! Науковець – де відкриття, дослідження? А останнім часом комерціалізація (слово-то яке!) результатів досліджень, якщо не продав якийсь продукт – ти дурень і гріш ціна твоєї роботи. У педагогіці теж. І так далі, і так далі. До речі, в день якраз і найлегше. Ось картина, матеріальний об'єкт, що з'явився практично відразу (хоч ти за раз написав, хоч за рік, хоч за 10 років). Вибачте, додана вартість з'являється відразу. Чомусь теж вважається, що продав – молодець, не продав – безталанний, і чим дорожче продав – тим талановитіший. Мені подруга сказала: «Светік, не переживай, багато талановитих художників за життя погано продавалися». :)). Ну, я і заспокоїлася. Тепер малюю спадок дітям, раптом коли-небудь в скрутну хвилину моя додана вартість їх виручить?» [7].

В Україні практикуються виставки за участю як професіоналів, так і аматорів. Так у жовтні – листопаді галерея «Арт-кафедра» в Луцьку організувала саме такий «гібридний» конкурс карикатур: «Участь в конкурсі можуть брати як професійні художники, так і аматори образотворчого мистецтва. Всі роботи, подані до участі, мають відповідати тематиці конкурсу. Карикатури, надіслані на конкурс, не рецензуються. Твори переможців залишаються у власності Галереї «Арт-кафедра». Наданням роботи на конкурс автор підтверджує повну згоду з умовами конкурсу, а також згоду на публікацію малюнка (конкурсної роботи) без будь-яких претензій щодо авторського права у подальшому. Авторські малюнки можуть бути в графічній чи живописній формах, виконані олівцями, фломастерами, олійними, акварельними фарбами чи гуашшю. Розмір роботи не повинен перевищувати формат А2. Роботи мусять бути оформлені рамкою, обрамлені паспарту. Від одного учасника прийматимуть не більше п'яти малюнків. На зворотному боці кожної конкурсної роботи або у додатку необхідно зазначити назву роботи; прізвище, ім'я, по батькові та дату народження автора; місце проживання (повну адресу) та освіту автора; назву навчального закладу чи роботи і контактний телефон. Карикатури оцінюватимуть за актуальністю та повнотою розкриття тематики, цікавим осмисленням подій сьогодення, оригінальністю оформлення, професійним виконанням, якістю та естетичним виглядом роботи. Фінал конкурсу відбудеться 8 грудня. Роботи на конкурс можна подати за адресою: м. Луцьк, вул. Карбишева, 1, Культурно-розважальний центр «Адреналін Сіті», Галерея сучасного мистецтва України «Арт-кафедра»».

Бурхливий процес трансформації від аматорства у КВК до професійної реалізації в інституцію культури – для України зовсім не новина. Відома команда КВК з Кривого Рогу за кілька років трансформувалася в українську компанію «Квартал 95» з виробництва аудіовізуального контенту та концертною діяльністю із мільйонними обертами. І процес цей відбувся на наших очах протягом 10-ти років і тепер став процесом буденним. На цьому шляху вже багато колективів, серед яких «Мамахохотала», «Дизель-шоу», «Варяти» тощо. З найсвіжіших – «StandUp Battle Вінниця Style», куди активно залучають молодих коміків-аматорів.

Так само цікавість до аматорського руху окремих творчих особистостей проявляють й провідні режисери професійного театру. Так Дмитро Богомазов в одному зі своїх нечисленних інтерв'ю зауважив: «Коли я вчився в КПІ, я не думав про театр. Але у 80-х театр був свого роду «схованкою». Тобто, можна було не на кухні шепотітися, а на репетиціях про щось говорити. І публіка така приходила, яка шукала нового сенсу – він просочувався через театр, просочувалося щось живе. Зараз такого немає. У театр приходять люди, які борються

за життя усіма можливими способами. Вони приходять відпочити. Але вони себе не створюють. В Європі людина шукає місце, де отримає щось корисне для своєї свідомості, щоб якось розширити себе, поліпшити. Коли з такою публікою працюєш – інший театр виходить, з'являється серйозна режисура <...>

Втім, законодавчо ми маємо лише заувагу про мистецьке аматорство й доволі спірне визначення його як «непрофесійної творчої діяльності окремих осіб, або колективів, що не є для них основним заняттям і не має на меті отримання доходів» (ВР України, Закон «Про культуру» від 14.12.2010 № 2778-VI). Тоді як питання професійної освіти чимдалі заходять в глухий кут через невимовне віддалення від теперішніх потреб виробництва й неможливість (відсутність механізмів) застосування новітніх, постійно й надшвидко змінюваних, у тому числі цифрових технологій в процесі навчання у повному обсязі. Особливо це стосується гуманітарної сфери.

У той же час, в спорті вже давно налагоджена загальноновизнана процедура переходу спортсменів любителів до професійної ліги. Це відбувається в футболі, боксі, різних видах боротьби тощо. В боксі існують навіть ліги напівпрофесійного боксу. (Чи можемо ми уявити законодавчо підтриманий напівпрофесійний театр? А на практиці таких – безліч).

Різняться любительські та професійні версії за технічними характеристиками, скажімо, кількістю вагових категорій, веденням рахунку, формою спортсменів – так професійні боксери завжди боксують без шлемів і з оголеним торсом, тоді як любителі в шлемах та майках. Втім, законодавчо ці категорії не визначені. Так, у сучасному українському законодавстві існує лише один Закон від 22.05.2003 № 889-IV – ВР України, що регулює поняття спортсмена-аматора і той вже фактично втратив силу: «Спортсмен-аматор – особа, чия спортивна діяльність не спрямована на отримання доходу, за винятком отримання нагород чи винагород від імені держави, органів місцевого самоврядування або громадських організацій як України, так і інших країн, у вигляді медалей, грамот, пам'ятних призів у формах, відмінних від грошової, а також як сума відшкодування витрат, пов'язаних із відрядженням такого спортсмена-аматора у місце проведення змагання, у межах встановлених законом норм для відрядження найманого працівника» (ВР України, Закон «Про податок з доходів фізичних осіб» від 22.05.2003 № 889-IV) 23).

Віддаленно ці процеси мають спільне з тими, що тривають і в світовій науці.

Так, скажімо в цьому році два астрономи-аматори з Австрії та Ірландії, працюючи у власних домашніх лабораторіях, відкрили світові унікальне явище – зіткнення Юпітера з астероїдом або кометою. І це не окремий випадок – це результат тривалого процесу підключення до професійних наукових досліджень аматорів. Більше того,

великі можливості участі аматорів у дослідженнях професіоналів в Європі вже оцінили й активно впроваджують. Новий принцип дослідження полягає у залученні до професійної наукової діяльності цілком масовий аматорський рух. Так на сайті, на якому розміщені зображення з телескопу Sloan, вдалося систематизувати інформацію про галактики різного типу. Сто тисяч (100 000) аматорів, проаналізували тридцять мільйонів (30 000 000) знімків. В результаті більша частина користувачів відзначила, що спіралевидні галактики практично завжди обертаються проти годинникової стрілки, хоча раніше вважалося, що вони обертаються навпаки. Фактично це революція у вивченні Всесвіту, зроблена за допомогою науковців-аматорів та їхніх численних досліджень, недоступних за обсягами професійній науці. Це явище отримало назву – громадська наука.

Підвищення статусу непрофесійного авторства відбувається вже і у нас і пов'язане з розвитком окремих форм соціальних медіа.

Залучення до творення контенту кожного, хто читає, скажімо, ті ж самі новини, є дієвим інструментом комунікації. Кожен учасник обміну інформацією в якийсь момент може стати автором тексту, його редактором, автором відео й аудіо-ілюстрацій тощо. Один з найвідоміших вдалих прикладів соціальних медіа є Вікіпедія, де енциклопедичну статтю може написати й відредагувати кожен, хто має до того снагу й відповідні знання.

Одним із дієвих механізмів втручання аматорів, громадянських діячів у систему внутрішньодержавних зв'язків є волонтерський рух.

Сьогодні волонтери виконують місію громадського соціального менеджменту у найкритичніших точках суспільного життя. Допоки перебудовувалась неповоротка військова система матеріального забезпечення бойових дій в зоні АТО, саме волонтери вирішували проблеми бійців АТО від оснащення особистими засобами захисту – до центрів реабілітації та сприяння протезуванню. Так само волонтерський рух сьогодні тримає під контролем проблеми переселенців, родин, дітей, інвалідів та ін. Внаслідок такого розвитку подій саме у волонтерському русі останнім часом все більша кількість громадян починають вбачати силу, яка зможе докорінно змінити країну, кінець кінцем, і на рівні керування державою.

Чим далі, тим швидших обертів набирає у бізнесі явище краудсорсингу (англ. crowdsourcing, crowd – «натоп» і sourcing – «використання ресурсів»). Цим терміном прийнято визначати ефективне перекидання ряду функцій на неоплачувану діяльність громадських маркетологів, експертів без укладення з ними трудових договорів на основі публічної оферти.

Крауд-технології активно розвиваються в світі, подекуди освоюються й у нас. Але законодавчо такого роду механізми до цього часу не

підкріплені. Взаємодія зі споживачами через соціальні мережі, а саме – управління, більш дієві методи збуту забезпечуються саме крауд-технологіями. Збільшення кількісної і якісної чисельності клієнтів-партнерів – надзадача такого виду маркетингу. Так, взаємодію аматорів і бізнесу навіть називають «інновацією за рахунок користувача».

За допомогою технологій краудсорсингу вивчаються не тільки потреби, але і визначаються шляхи удосконалення задоволення цих потреб, вироблення нових продуктів. Сьогодні споживач має можливість безкоштовно, або за символічні винагороди співпрацювати з компаніями, висловлювати свої ідеї, створювати контент, провадити дослідження й розробки у вільний від основної роботи час, керуючись бажанням їх найскорішого втілення. По суті триває професіоналізація опитування громадської думки. У такий спосіб на своїх корпоративних сайтах й за допомогою опитування громадської думки вже давно працюють Procter&Gamble, Threadless, «Muji», не відмовляється від краудсорсингу і «Microsoft». Так Procter&Gamble публікує на своїх сайтах перелік проблем, натомість отримуючи від споживачів безліч пропозицій, називаючи таких помічників неофіційними безкоштовними співробітниками компанії. «Threadless» взагалі бере у виробництво виключно дизайнерські розробки своїх клієнтів, які набирають на сайтах найбільшу кількість голосів споживачів. У такий спосіб компанія з виробництва футболок економить на дизайнерах, у той же час отримуючи гарантовані рішення й попередні замовлення. У подяку імена клієнтів-дизайнерів друкуються на етикетках виробів, а їхні автори отримують невелику грошову винагороду у кількості доларів.

Японська компанія з виробітку меблів «Muji» має клієнтську базу у півмільйона споживачів й живиться найрадикальнішими ідеями клієнтів.

Такого типу технологіями у нашій країні користуються хіба що під час розшуку злочинців чи людей, яких розшукують близькі.

У той же час в Україні розроблено цілий спектр законів стосовно взаємодії державного та приватного секторів економіки.

14 серпня 2013 р. Кабінет Міністрів України видав Розпорядження «Про схвалення Концепції розвитку державно-приватного партнерства в Україні на 2013–2018 роки».

Там також Міністерству економічного розвитку і торгівлі разом із зацікавленими центральними органами виконавчої влади за участю Національної академії наук було покладено розробити та подати до 1 грудня 2013 р. Кабінетові Міністрів України проект Закону України «Про Стратегію розвитку державно-приватного партнерства в Україні». На сьогодні не вдалося віднайти ані Проекту, ані самого Закону. Вочевидь робота над ним триває й досі.

Перелік основних об'єктів у сфері державно-приватного партнерства має тенденцію до зростання. Основними перевагами при

реалізації проектів на умовах державно-приватного партнерства можна вважати:

- скорочення тиску на державний (місцевий) бюджет в короткостроковій перспективі за рахунок перенесення витрат бюджету на наступні 15–20 років;
- підвищення якості державних послуг населенню;
- забезпечення ефективнішої експлуатації об'єкта приватним партнером;
- створення об'єкта певної фіксованої вартості, визначеної на етапі конкурсу;
- експлуатаційні витрати індексуються лише на коефіцієнт інфляції;
- використання досвіду та професіоналізму приватного сектору при збереженні державного контролю над активами;
- розподіл ризиків між державою та приватним партнером;
- стимулювання конструктивного діалогу між бізнесом та владою.

Утім, реалізація проектів на умовах державно-приватного має і такі недоліки:

- створення фінансових зобов'язань держави на довгострокову перспективу;
- потенційно високий ризик значних витрат держави у випадку розірвання договору про партнерство;
- часто відсутність досвіду реалізації проектів державно-приватного партнерства;
- відсутність фахівців достатньо високого рівня, зокрема:
- тривалість строків реалізації проектів державно-приватного партнерства та неможливість урахувати при укладенні договору всі ризики;
- циклічність виникнення кризових явищ;
- високі витрати на етапі підготовки проекту (витрати на розробку ТЕО, оплату консультантів, юристів, аудиторів, проведення конкурсу та укладення договору);
- розрив у часі між реалізацією проекту та можливістю бюджету профінансувати його реалізацію;
- у бюджеті не відображається конкретний проект, відсутні дієві механізми відстеження його реалізації;
- потенційно висока корупційна складова [2].

Аналізуючи український контекст, дослідники зробили наступні висновки: «Як правило, в світовій практиці контроль за виконанням договорів державно-приватного партнерства здійснює державний партнер тому, що несе безпосередню відповідальність за здійснення проекту та його наслідки. Всі перераховані в даному пункті українського Закону про державно-приватного партнерства органи влади, відповідно до світової практики, здійснюють лише моніторинг вико-

нання договорів в рамках своєї компетенції. Крім того, в Законі України про державно-приватне партнерство не вистачає істотних, з точки зору світової практики, розділів:

1. Процес проведення переговорів з учасниками тендеру та узгодження специфікацій умов державно-приватного партнерства.

2. Умови достроково припинення договорів державно-приватного партнерства

3. Процедура розподілу активів в разі неналежного виконання умов договору однією зі сторін.

4. Способи оскарження дій організаторів тендера та учасників договорів державно-приватного партнерства.

5. Процедура вирішення суперечок між учасниками договору[2].

Також, згідно з Аналітичною запискою Національного інституту стратегічних досліджень «суттєвою перешкодою для практичного запуску інвестиційних проектів на засадах ДПП, особливо на регіональному та місцевому рівнях, є відсутність кадрового забезпечення із відповідним рівнем методологічної та методичної підготовки. Діяльність працівників структурних підрозділів, які відповідають за сферу інвестиційної діяльності, спрямована насамперед на перерозподіл бюджетних коштів, виділених на інвестиційну діяльність, а не на створення сприятливих умов для залучення приватного капіталу в реальний сектор економіки» [9].

Також у цьому промовистому документі вказано основні сфери застосування ДПП у світовій економіці. «Сфери застосування публічно-приватного партнерства в окремих країнах у процесі відбору та підготовки проектів публічно-приватного партнерства органи державної влади повинні звертати увагу на ті сектори економіки, в яких така взаємодія може виявитись найбільш успішною і доцільною. Зокрема:

- Великобританія зосередила проекти ДПП на таких об'єктах інфраструктури як школи, лікарні, тюрми, оборонні об'єкти і автомобільні дороги;

- Канада значну кількість проектів ДПП виконує в таких сферах як енергетика, транспорт, захист навколишнього середовища, водні ресурси, водопостачання та водовідведення, рекреаційні об'єкти, інформаційні технології, охорона здоров'я, освіта;

- Греція переважно виконує проекти ДПП в транспортній галузі, зокрема щодо автомобільних доріг та аеропортів;

- Ірландія визначила такі об'єкти ДПП як автомобільні дороги та міські транспортні системи;

- Австралія в якості пріоритетних напрямків для ДПП визначила транспорт і системи життєзабезпечення міст;

- Нідерланди застосовують механізм ДПП в громадському житловому секторі та системах життєзабезпечення міст;

- Іспанія реалізує проекти ДПП в галузі платних автомобільних доріг тасистемах життєзабезпечення міст;
- США переважно виконують проекти ДПП, які об'єднують природоохоронну діяльність, життєзабезпечення сільських населених пунктів. Існує значний досвід реалізації проектів ДПП у сферах водопостачання та водовідведення, управління твердими побутовими відходами, екотуризму та рекреаційній галузі. Застосування механізму ДПП у сферах освіти та охорони здоров'я знайшло розвиток насамперед у Великобританії [9].

Цілеспрямований збір коштів під розвиток культури, спорту, науки вже давно існує у країнах розвиненої демократії. Цьому присвячено, зокрема, кілька сторінок роботи дослідника О. Левченко. «Фінансування сфери культури на основі партнерської участі держави і корпоративних спонсорів стає в Європі все більш помітною формою субсидування, що сприяє значному припливу коштів з приватного сектору. У Великобританії з 1984 року за планом стимулювання корпоративного спонсорства спільні проекти фінансуються з центрального бюджету та спонсорських коштів у співвідношенні 1:1 для першого проекту (при цьому спонсорський внесок не повинен бути менше 1 тис. фунтів стерлінгів) і 1:3 для наступних проектів при мінімальному внеску в 3 тис. фунтів стерлінгів. При цьому державна дотація становить не більше 25 тис. фунтів стерлінгів на один проект. Аналогічна система зустрічного фінансування, введена в 1987 році у Франції, передбачає набагато більшу частку державної участі. Співвідношення бюджетного внеску і засобів спонсора становить 5:1, гроші виділяються за умови попереднього збору певного обсягу спонсорських коштів.

Пріоритетними напрямками фінансування визнані збереження культурної спадщини (пам'яток архітектури та ін.), проведення музичних і театральних фестивалів та виставок сучасного образотворчого мистецтва, випуск книг.

Лише частина коштів, що спрямовуються на підтримку культури і мистецтва, розподіляється в європейських країнах через бюджети міністерств культури. Тягар фінансування культури несуть і інші центральні відомства: міністерство оборони, наприклад, фінансує військові оркестри, міністерство юстиції – культурну діяльність в місцях ув'язнення, міністерство освіти – викладання в загальноосвітніх школах різних дисциплін, які стосуються сфери культури. Для підвищення ефективності бюджетного фінансування створюються міжвідомчі програми субсидування культури. У Франції з середини 80-х років міністерство культури стало укладати угоди з міністерствами сільського господарства, юстиції, оборони, праці та освіти про спільні програми фінансування кіномистецтва, виробництва аудіо-та відеопродукції.

У багатьох країнах набуло поширення державне фінансування з позабюджетних фондів, формування яких виправдовується «особливими потребами» галузей культури та «національними інтересами».

Традиційним джерелом коштів для таких фондів стали надходження від національних лотерей, лото, спортивних тоталізаторів. Виплати з цих фондів йдуть на підтримку не тільки культури, а й спорту. Однією з перших галузей культури, для фінансування якої стали створюватися спеціальні фонди, було кіномистецтво. Ресурси фондів формувалися за рахунок надходжень з центрального бюджету, а також за рахунок спеціальних податків на радіо– і телевізійні компанії, на кінопрокат, а головне – на законодавче залучення до національного виробництва власників ефірного простору» [5].

Окрем а сторінка актуалізації законодавства у сфері культури нашої країни – розширення можливостей, зокрема фінансових, у регіонах. Але. Чи є визначення «регіональний театр» у «Термінології Законодавства»?

Виявляється, на сьогодні існує 51-е визначення регіональних установ і жодного слова про регіональний заклад культури, регіональну культурну ініціативу чи регіональний театр. Це станом на 01.08.2016 року. Найбільш близьким визначенням видається термін «Регіональна активність»... Але ні, під цим терміном міститься визначення про ситуацію, коли «захворюваність перевищує епідемічний рівень на території однієї або більше адміністративно-територіальних одиниць, але менше 50 % від їх загальної кількості з вірусологічно підтвердженими випадками грипу; показники захворюваності на територіях інших адміністративно-територіальних одиниць України залишаються на рівні або нижче епідемічного рівня». За цим терміном у 2015-му прийнято Документ Про затвердження нормативно-правових актів з питань організації та проведення санітарно-протиепідемічних заходів, спрямованих на запобігання виникненню і поширенню грипу та гострих респіраторних інфекцій (МОЗ України; Наказ, Порядок, Інформація, Форма типового документа, Повідомлення, Схема, Інструкція, Положення від 06.11.2015 № 732).

Спробуємо пошукати заклади культури у визначенні терміну «Регіональне самоврядування в Україні».

Знаходимо: «Регіональне самоврядування в Україні – це територіальна самоорганізація громадян для вирішення безпосередньо або через органи, які вони утворюють, питань місцевого життя в межах Конституції України та законів України». За цим визначенням прийнято Документ Про місцеві Ради народних депутатів та місцеве і регіональне самоврядування (Закон України від 07.12.1990(!) № 533-XII).

Втім, визначення поняття Регіон у Законодавчій базі – нестабільне. Так, зокрема, визначення цього терміна 1997-го року звучить як «Регіон – суб'єкт системи адміністративно-територіального устрою:

Автономна Республіка Крим, області, міста Київ та Севастополь». За цим визначенням прийнято Документ Про затвердження Концепції створення Єдиної державної автоматизованої паспортної системи Постановою Кабінету Міністрів України (Концепція від 20.01.1997 № 40).

У 2003-му термін «Регіон» визначається як «територія, що окреслюється межами області, де проводиться оцінка КТЗ або вартості відновлювального ремонту (матеріального збитку)». Відповідно до цього приймається Документ Про затвердження Методики товарознавчої експертизи та оцінки колісних транспортних засобів Наказом Міністерства юстиції України (Фонд державного майна; Методика від 24.11.2003 № 142/5/2092).

У 2005-му «Регіон» означає двадцять чотири (24) області, Автономну Республіку Крим та міста Київ і Севастополь». За цим визначенням прийнято Угоду про позику (Проект удосконалення системи соціальної допомоги) між Україною та Міжнародним банком реконструкції та розвитку Україна, МБРР (Угода, Проект, Програма, Міжнародний документ від 28.11.2005).

У 2012-му поняття регіон подрібнюється до розмірів «селища, села». «Регіон – окрема самоуправна адміністративно-територіальна одиниця, що може складатися з Автономної Республіки Крим, області, району, міста, селища, села». За цим визначенням приймається Закон України Про засади державної мовної політики (від 03.07.2012 № 5029-VI).

І, нарешті, у 2015-му Закон України Про засади державної регіональної політики від 05.02.2015 № 156-VIII, приймається знову за визначенням 1997-го року, а саме: «Регіон – територія Автономної Республіки Крим, області, міст Києва та Севастополя». Чи виглядає регіональна політика держави послідовною за базовим показником? Питання риторичне.

Можливо, профільне міністерство, опікуючись регіональними культурними ініціативами й регіональними закладами культури, будує свою власну послідовну політику? Цей Порядок визначає механізм використання коштів, передбачених Мінкультури України у Державному бюджеті України за бюджетною програмою 1801170 «Здійснення концертно-мистецьких та культурологічних загальнодержавних заходів, заходів з виявлення та підтримки творчо обдарованих дітей та молоді, заходів, пов'язаних із забезпеченням свободи совісті та релігії, державна підтримка регіональних культурних ініціатив та аматорського мистецтва, поповнення експозицій музеїв та репертуарів театрів, концертних та церковних організацій, забезпечення розвитку та застосування української мови».

Отже.

Проблеми прийняття нових законів про культуру в Україні, їх адаптація до європейського законодавчого процесу є **проблемами комплексними й торкаються багатьох суміжних областей.**

Важливим є оптимізація, актуалізація термінологічного апарату всього українського законодавчого поля. Значним важелем у справі реформування законодавчого поля є використання висновків Головного експертного управління ВР відносно законності тих чи інших нововведених норм, а також вивчення як статистики діяльності закладів культури на теренах країни, так і численних пропозицій громадських організацій, профсоюзних рухів, окремих експертів.

Внаслідок активного розвитку й професіоналізації, технологізації аматорського руху в багатьох галузях сучасної культури, законодавчого підкріплення вимагають такі його форми як громадська наука, волонтерство, цільовий розвиток соціальних медіа, адаптація інструментів крауд-технологій для динамізації розвитку як державних, так і недержавних закладів культури. Є прямий сенс робити це або через модернізацію вже існуючих законів, зокрема «Про театр татеатральну діяльність», через залучення та адаптацію технологій переходу з аматорського у професійний театр (на прикладах західних підходів, з використанням механізмів, які діють у спорті тощо). Або через вироблення окремих нових законів. Серед них – Закону «Про аматорський рух, громадську науку, соціальні медіа, волонтерство та крауд-технології як інструменти взаємодії між громадянським суспільством та державними та недержавними закладами культури».

Термінової модернізації вимагає також Закон «Про державно-приватне партнерство ((Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2010, № 40, ст. 524). У нагоді тут стане досвід європейських країн, міжнародних інституцій тощо. Можливо це можуть бути зміни до «Закону про театр та театральну справу», внесення до нього скажімо глави «Про співпрацю державного та приватного секторів економіки в галузі культури».

Необхідно розробити або окремий Закон «Про регіональні та місцеві заклади культури», або додати про це главу у «Закон про театр...». Добрим прикладом можуть слугувати тут закони Королівства Данії й зокрема Наказ Міністерства культури Данії № 759 від 06.24.2014 (Live), 9 жовтня 2015 «Про регулювання діяльності регіональних театрів». Така настанова має містити чіткі механізми виділення коштів з місцевих бюджетів, державних грантів, складення прозорої звітності як при планування фінансового року, так і при його закінченні. Також мають бути вироблені чіткі критерії, а то й класифікація театрів за напрямками.

Скажімо, театри з яскравим соціальним спрямуванням, театри для дітей, або за участю неповносправних громадян мають мати від держави й місцевих органів самоврядування певні пільги, фінансову підтримку. Крім того, важливим є фактор надання регіональним та місцевим театрам можливостей активно розвивати місцеву громаду через профільні театральні школи, різні форми просвітництва, викладання виконавських форм мистецтва різним віковим категоріям громадян тощо.

Нарешті, державний підхід до вивчення функціонування законодавства має бути системним, враховувати широкі соціологічні дослідження й постійний моніторинг ефективності діючого законодавства. У принципах співпраці держави з сектором культури мають бути константними такі позиції постійного контролінгу як планування, аналіз, облік, мотивація, організація.

Список використаних джерел:

1. Вергеліс Олег. Український театр: шлюб за конкурсом. [Електронний ресурс] // Зеркало тижня. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: http://dramteatr.if.ua/content&content_id=285.
2. Вивчення оптимальних моделей державно-приватного партнерства для промислових парків в Яворові і Новому Роздолі за проектом «Розвиток підприємництва шляхом покращення доступу до інвестиційних ділянок у місті та гміні Любачів, а також відновлення деградованих земель Яворівського району та м. Новий Розділ [Електронний ресурс] // Львів. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <http://rozdil.com.ua/crd/projects/proekt-stvorennya-infrastrukturi>.
3. Гайшенець Анастасія. Дмитро Богомазов: «Якщо театру не буде, людина стане іншою». Видатний український режисер – про те, чого не вистачає вітчизняному театру, щоб жити повнокровним життям. [Електронний ресурс] // Cultprostir.ua. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://cultprostir.ua/uk/post/dmitro-bogomazov-yakscho-teatru-ne-bude-lyudina-stane-inshoyu..>
4. Искусство и бизнес – пути взаимодействия в России [Електронний ресурс] // LOOK at me. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/art-radar/64637-iskusstvo-i-biznes-est-li-kontakt>.
5. Левченко Олена. «Проблема автора і авторського права в українському театрі. Європейський контекст». Звітний текст НЦТМ імені Леся Курбаса. докт. філос. наук. – Київ, 2016. – 36 с.
6. Лист Голови профспілки працівників культури України Л. Перелигіної від 25.02.16 р. № 02-45 [Електронний ресурс]. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://child-library.kiev.ua/index.php/asotsiatsiya-pratsivnikiv-bibliotek-dlya-ditej/915-shchodo-zakonu-ukrajini-pro-vnesennya-zmin-do-deyakikh-zakonodavchikh-aktiv-ukrajini-shchodo-zaprovadzhennya-kontraktnoji-formiroboti-u-sferi-kulturi-ta-konkursnoji-protseduri-priznachennya-kerivnikiv-derzhavnikh-ta-komunalnikh-zakladiv-kulturi>.
7. Художники вихідного дня. Форум [Електронний ресурс] // artnow.ru/forum/. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <http://artnow.ru/forum/showthread.php?t=5055&page=3>.
8. «Щодо законів у сфері культурної політики та театральної справи». Довідка МЗС України від 02.12.2015, надана на запит Національного Центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, складена за матеріалами, надісланими посольствами відповідних країн.
9. Щодо розвитку державно-приватного партнерства як механізму активізації інвестиційної діяльності в Україні. / Аналітична записка. [Електронний ресурс] // © Національний інститут стратегічних досліджень. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.niss.gov.ua/articles/816>.

Лариса Венедіктова,
науковий співробітник
НТЦМ ім. Леся Курбаса (м. Київ)

ПОЛІТИКА ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ

Анотація: У статті заявлена необхідність інституціоналізації культурно-освітніх і мистецьких закладів та органів влади, запропоновані методи і механізми створення інституцій та розроблені рекомендації з формування державної культурної політики. В фундаменті політики інституалізації – перехід від управління культурою до обслуговування культурного процесу та відділення коштів від політики.

Ключові слова: інституціоналізація, культурна політика.

Summary: The article states the need to institutionalize art and cultural organizations and authorities, manifests the methods and mechanisms for creating institutions and proposes recommendations of national cultural policy formation. In the basis of institutionalization policy – the transition from control culture to service of cultural process and separation of Business administration from Public administration.

Key words: institutionalization, cultural policy.

Аннотация: В статье заявлена необходимость институционализации культурно-образовательных и художественных учреждений и органов власти, предложены методы и механизмы создания институций и разработаны рекомендации для формирования государственной культурной политики. В фундаменте политики институализации – переход от управления культурой к обслуживанию культурного процесса и отделение денег от политики.

Ключевые слова: институционализация, культурная политика.

Використання терміна «інституція» задля означення культурно-мистецьких установ в Україні не є релевантним. Інституційність передбачає існування умов для автономії всіх рівнів, прозорості та специфічності діяльності.

Інституція – це закон, сформульований для себе, який включає принципи, місію, способи взаємодії з іншими інституціями та суспільством. Інституція – це свого роду маніфест або декларація про наміри, що унормовує правила гри. Ці правила можуть змінюватися, але без втрати ясності. Неінституціалізованість відносин між різними інститутами суспільства

та держави призводить, наприклад, до прийняття законів, які не можуть бути виконані або до їхнього несприйняття громадянами.

До того, як почати розмову про Фінансування та Інституалізацію, необхідно виробити Законопроект «Директиви культурної політики України» з Планом дій для інших виконавчих органів влади (таких, як Міністерство фінансів України, Міністерство економічного розвитку і торгівлі, Міністерство інформаційної політики, Міністерство інфраструктури тощо). Головним завданням реформи має бути перехід від керування культурою задля обслуговування ідеології чи приватних (корпоративних) інтересів до створення умов для розвитку культури та її саморегуляції/самоорганізації.

Вирізняють два рівні інституалізації: високий (його ще називають інституційною спроможністю), який забезпечує належне виконання даним інститутом, зокрема органом влади, своїх функцій, та низький (інституційна неспроможність) – він вказує на слабкий вплив інституту на соціальну ситуацію. Інституційна спроможність забезпечує реалізацію ефективної політики, навпаки інституційна неспроможність завжди продукує конфліктну й неефективну політику. Нижче поняття «інституційне забезпечення» використане для визначення спроможності органів влади реалізовувати ефективну політику в сфері культури, зокрема для впровадження інновацій та нових форм соціальних відносин. Цей термін також застосовано для відображення процесів, пов'язаних із діяльністю державних органів влади або недержавних установ у сфері вироблення та реалізації культурної політики.

Необхідність посилення інституційного забезпечення розглянуто як частину більш загального завдання модернізації культурної політики. Отже, інституційне забезпечення політики реформ в сфері культури – це наявність засад, які дали би змогу державним і недержавним установам солідарно формувати політику в сфері культури, належним чином реалізовувати стратегічні плани, проводити моніторинг виконання політики та об'єктивну оцінку її ефективності.

Питання фінансування та вироблення культурної політики мають бути відокремлені одне від одного (так само як в ширшому контексті – бізнес від політики).

Замість управління «культурною галуззю», держава має обслуговувати культуру, сприяючи задоволенню культурних потреб громадян. Слід розглядати культуру, виходячи не з жанрів мистецтва, але з функцій, що сутнісно властиві культурі – збереження, розвиток та інновація. Необхідна реорганізація ВСЬОГО культурного життя в Україні, у тому числі аспект розподілення фінансових ресурсів – коштів платників податків, які в теперішніх умовах стають заручниками бізнесу за їхній (громадян) рахунок.

Насамперед необхідною є інституціоналізація (легітимація) public service – органів влади, серед яких, безумовно, Міністерство культури.

Інституційна неспроможність Міністерства є, здавалося б, очевидним та звичним явищем, на яке можна не звертати увагу, якщо не замислюватися, чи не є ця неспроможність одним з головних факторів конфлікту у суспільстві, з якого суспільство не в стані вийти самостійно, тому що продовжує жити за принципами *Patronal politics*.

Інституціоналізація – це одночасна легітимація і легалізація суспільних відносин, а, значить, і легітимація влади, яка в демократичному суспільстві на пряму залежить від цих суспільних відносин.

У сфері мистецтва під цим поняттям, «імовірно, також варто мати на думці, перш за все, правила гри, сталий набір норм, який дозволяє переміститися в простір художнього. Чи певний вид діяльності, що дає можливість легалізувати, оформити – тобто інституціоналізувати – ті чи інші художні концепції» [1].

Професор М. Ямпольський стверджує, що «ніякого мистецтва не існує, а є просто різні антропологічні практики нашого сприйняття світу чи ставлення до нього, яке змінюється з географією, історією і так далі. В різних місцях в різний час виникають різні практики, які ми потім починаємо осмислювати як мистецтво» [2]. Для такого осмислення мистецтво (й культура загалом) потребує інституціоналізації – становлення Соціального інституту та легітимації – переходу від тоталітарної дихотомії «офіційне-неофіційне» і *Patronal politics* до демократичного принципу Інституції як топосу проблематизації і дискусії.

Завідувач відділу соціально-політичних процесів Інституту соціології НАНУ Євген Головаха каже: «В нас була велика трагедія з інститутами. В один день змінилась вся система: зник пріоритет державної власності, комуністично-партійна система – все було зруйновано. А нову проголосили тільки формально і вона не працювала. В нас була легальною нова система інституцій, а легітимною – стара» [3].

Цей конфлікт легального – легітимного і призводить, на наш погляд, до суспільної напруги, а на межі – до насилля та війни. Легітимність соціального об'єкта не тотожна його легальності, оскільки легальність об'єкта – формальна відповідність нормам права, функціонування у належних правових формах і процедурах відповідно до законодавчо встановлених компетенцій, а відповідна легітимність – явище схвалення і сприйняття, визнання цього об'єкта громадськістю. Між легальністю і легітимністю об'єкта можливі суперечності, що відображають суперечності між державою і правом, з одного боку, і громадськістю – з іншого.

Відповідальність перед принципами – те що М. Вебер називає раціональною легітимністю, – «передбачає відповідність дій політичного режиму тому принципіві, за допомогою якого він був встановлений» [4].

Але для такого типу легітимності необхідно мати принципи, які поділяє як влада, так і суспільство. Ці принципи треба виробляти, переконуючи опонентів. Але «багатодесятирічна звичка до того, що в

публічній сфері ніяке реальне переконання неможливе, і ніхто не намагається нікого переконати, і всі тільки імітують переконування» [5], призводить до фундаментальної помилки – засадничий принцип перетворюється на атрибут.

Державність залежить від мови (в сенсі – дискурсу). В українському дискурсі Конституція, наприклад, є не фундаментом прав і свобод громадянина, але – «атрибутом державності» [6]. Таким чином сама держава робить себе нелегітимною.

Вийти з зачарованого кола взаємної недовіри влади і громадянина та подолати системне свавілля «ідеології слухняності» можна за рахунок створення автономних зон легітимації. В цих зонах із прозорими кордонами за допомогою різних мистецьких стратегій репрезентуються всі культури, що існують в суспільстві – як системні правила гри.

Концепція створення інституції (реформування існуючих установ). Модель та механізми

Під «інституціями» слід розуміти закони, правила, звичаї, норми – правила, які визначають спосіб «гри». Основна особливість інституцій – їхня здатність визначати та обмежувати сукупність варіантів виборів індивідів, а головна функція – зменшення невизначеності шляхом встановлення постійної структури людської взаємодії.

Автономія інституцій створює умови для самоврядування в культурі як ключовій складовій громадянського суспільства в Україні – це право мистецьких інституцій на самостійний вибір засобів реалізації завдань, ними ж визначених.

Концептуальна автономія – це право інституції встановлювати власні програми, принципи і цілі.

Процедурна автономія – право визначати способи досягнення раніше встановлених пріоритетів, які можуть бути визначені як частина культурної політики.

Структурна автономія – право визначати власну структуру та спосіб взаємодії з іншими учасниками культурного процесу.

Аспекти інституційності:

– Історичний: звідки походить інституція, чи є вона успадкованою від колишніх політичних режимів, як вона рефлексує своє минуле.

– Концептуальний: наскільки концептуально зумовлена автономія інституції.

– Структурний: на чому побудована структура інституції, чи відповідає структура інституції її місії, принципам та завданням.

Рівні інституційності:

– Громадянин: чим є ця конкретна інституція для громадянина; – чи задовольняє вона культурні потреби і які саме.

- Суспільство: на які суспільні виклики відповідає інституція – як вона працює з можливими суспільними конфліктами.
- Інституція: чи відповідає діяльність інституції маніфестованим принципам, завданням та місії.
- Держава: чи створює вона умови для розвитку кожного громадянина.

Шари інституційності:

- Зовнішній: визнання інституції/інституту суспільством, громадянами, державою та закордонними партнерами.
- Внутрішній: рівень рефлексивності власної діяльності.
- Кордон: здатність подолання конфлікту між автономністю інституції (концептуальними засадами, місією, принципами, завданнями) та залежністю від суспільства.

Інфраструктура:

- стосується базового фінансування і є однією з умов діяльності інституції (приміщення, комунальні послуги та обслуговувальний персонал).

Модель інституції:

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ім. ЛЕСЯ КУРБАСА – науково-дослідницько-мистецька інституція, де мистецтво (художня культура) може бути як предметом теоретичного вивчення, так і власне способом мислення та пізнання.

Місія Центру:

- Поновити перерваний культурний процес через реабілітацію репресованих ідей Розстріляного Відродження.
- Формувати в аудиторії більш складне сприйняття світу, сучасності та історії.
- Створювати умови для мистецьких та наукових інновацій.
- Стимулювати експеримент.

Принципи:

- активний вплив на культурно-мистецький дискурс України та світу;
- невід’ємність теоретичних і практичних досліджень;
- трансдисциплінарність досліджень; робота з кордонами і на кордонах мистецтва;
- публічне і відкрите осмислення мистецьких процесів;
- трактування кожного (в тому числі теоретичного) висловлювання як мистецького акту;
- відсутність ієрархії щодо глядача («Людина є не об’єктом виховання, а суб’єктом розвитку» – Пруст).

Завдання:

- Запропонувати українському суспільству новий тип мистецької інституції, в якій різні напрямки наукової діяльності і художніх практик співіснують, взаємодіють і порушують свої власні кордони з метою продикування нового знання, створення інших якостей, феноменів та подій.

– Винайти (сконструювати) простір, який осмислює своє існування адекватними сучасності мовами і формами, який створює умови для функціонування сучасного театру як авангарду сучасного мистецтва, який відповідає критеріям сучасної Культури Запитань.

– Центр є інституцією з постійно діючим Open Call, проекти розглядаються та приймаються науковою радою Центру.

– Запропонований проект має бути або пов'язаний із затвердженою науковою темою, або давати імпульс для розробки нової наукової теми.

– В обох випадках один (або кілька) з науковців Центру є куратором прийнятого до реалізації проекту – мають ставити експеримент, очікуючи на його наслідки, відповідати за його осмислення та подальшу рефлексію.

Процедура прийняття проектів

Типи проектів та умови їх розгляду:

Експеримент (цей тип проекту є основним)

1. Резюме.

2. Есе (6000 – 7000 знаків), що розкриває наступні теми:

1) Чи можливий експеримент як театральна/мистецька практика?

Як це сприяє театральному/мистецькому експерименту?

2) Яка, на Вашу думку, основна проблема мистецького процесу в Україні? Аргументуючи відповідь, наведіть приклади сучасного театру, виставки тощо, проаналізуйте їхню проблематику та специфічність.

3) Які існують, на Вашу думку, сучасні ідеї, концепції і теорії, референтні Вашій роботі?

4) Опишіть проект, який Ви збираєтеся реалізувати у ЦК, його концепцію, методологію та зв'язок з існуючою науковою темою.

3. Організаційні деталі: термін реалізації, кількість учасників, необхідні ресурси.

4. Фінансування проекту відбувається згідно з одним із методів (див. підрозділ «Можливі методи фінансування інституцій»).

– Виробництво вистави/виставки тощо

Цей тип проектів приймається до розгляду за умови відповідності місії та аргументованого зв'язку проекту з напрямками діяльності Центру та за наявності у проектанта бюджету на виконання проекту.

– Освітні (семінари, майстерні, студії)

Цей тип проектів приймається до розгляду за умови відповідності місії та аргументованого зв'язку проекту з напрямками діяльності Центру та за наявності у проектанта частини бюджету (50 %) на виконання проекту.

– Наукові та дискусійні (конференції, симпозиуми, дискусії тощо).

Умови розгляду залежать від змісту проекту та наявності ресурсів в інституції.

Можливі методи фінансування інституцій:

Принцип фінансування: базове і проектне. Всі проекти мають мати можливість отримувати фінансування з кількох джерел, в тому числі на різних рівнях підтримки – на рівні держави, міста, області тощо. Для такої можливості необхідно внести суттєві зміни до законодавства України. Відбір проектів, яким надається фінансова підтримка та інституцій, програмна діяльність яких фінансується державою (областю, містом) здійснюється експертними радами.

– Базове фінансування інституції: заробітна платня співробітників, комунальні платежі тощо.

– Проектне фінансування:

1. Мистецькі і культурні проекти подаються до інституції, вона згідно зі своєю місією і принципами здійснює їхній відбір та фінансову підтримку з ресурсів, які держава виділяє на її програмну (проектну) діяльність. (Інституція має обидва види фінансування – базове і проектне).

2. Інституція має тільки базове фінансування. Проекти, які вона приймає згідно зі своєю місією і принципами, отримують фінансування поза інституцією (з Фонду культури, Ради з мистецтва і тому подібних).

Механізми формування експертних рад:

– Спеціальний державний орган звертається до визнаних фахівців у тій чи іншій області культури (збереження, розвиток, інновація), кожен з яких пропонує по дві кандидатури до експертної ради. Жоден із них не може пропонувати себе чи входити до експертної ради, навіть якщо був запропонований іншим фахівцем. Ані ці фахівці, ані вибрані експерти не можуть брати участі в конкурсі проектів.

– Спеціальний державний орган оголошує open call до участі в експертній раді, кожен охочий може надіслати своє бачення розвитку відповідної функції культури (збереження, розвиток, інновація). За те, хто увійде в експертну раду, голосують всі учасники open call.

– Спеціальний державний орган оголошує громадське обговорення тієї чи іншої проблеми функціонування культури, наприклад, Представництва України на Венеційській бієнале. Обговорення проходить в кілька етапів, на останньому етапі залишаються ті учасники обговорення, що в процесі демонстрували свою обізнаність у світовій системі сучасного мистецтва та стану справ із сучасним мистецтвом в Україні. Саме ці люди стають членами експертної ради.

Рекомендації щодо державної культурної політики та запровадження нових форм та методів фінансової підтримки мистецьких інституцій

Виробити Законопроект «Директиви культурної політики України» з Планом дій для інших виконавчих органів влади (таких як Міністерство фінансів України, Міністерство економічного розвитку і торгівлі,

Міністерство інформаційної політики, Міністерство інфраструктури тощо) та внести його на розгляд до ВРУ.

Такий законопроект мав би заявляти і забезпечувати:

- перехід від керування культурою задля обслуговування ідеології чи приватних (корпоративних) інтересів до створення умов для розвитку культури та її саморегуляції/самоорганізації шляхом розділення фінансування на базове та проектне, забезпечення прозорості першого і другого. (Базове: приміщення інституції, компослуги, фонди музеїв, обслуговування, охорона, з/п. Проектне: нова продукція – постановки, виставки, трансдисциплінарні проекти);
- створення Ради з мистецтва для фінансування мистецьких проєктів на конкурсних засадах. Наповнення Фонду Ради з видатків акцизу на тютюн і алкоголь. Створення механізму відбору до штату Ради та до Експертної групи;
- задоволення різних культурних потреб. Слід перенести акцент із потреб творчості громадянина на потреби сприйняття громадянина. Творчість набагато легше контролювати, чим свого часу й скористалися ідеологи комуністичного виховання мас, розвиваючи базову мережу закладів культури та підтримуючи художню самодіяльність. Одночасно ці процеси сприяли зняттю запитань щодо автентичності так званого «народного мистецтва», від якого залишалася тільки імітаційна поверхня.

Наступним кроком має бути інституціоналізація органів виконавчої влади та закладів мистецтва і культури. Так, в аналітичній записці НІСД «Проблеми інституційного забезпечення політики реформ у сфері культури» сказано таке: «У широкому розумінні інституціалізація – це утворення стабільних моделей соціальної взаємодії, заснованих на формалізованих правилах і законах.

Інституціалізація слугує закріпленню практик чи сфери суспільних відносин у вигляді законів, соціальних норм або форм діяльності» [7].

Слід відділити одне від одного – фінансування від вироблення культурної політики (а в ширшому контексті – бізнес від політики): реформа в культурі, використовуючи міжнародний досвід, має базуватися на засадах розділення Public administration та Business administration [8].

Мають бути створені умови через зміни до податкового кодексу та інших нормативних документів, що дозволять зробити привабливими інвестиції в українське книговидавництво, виробництво фільмів та створення музики тощо.

Створення Ради з мистецтва для фінансування мистецьких проєктів на конкурсних засадах і наповнення Фонду Ради з видатків акцизу на тютюн і алкоголь, створення механізму відбору до штату Ради та до Експертної групи може бути таким новим підходом до фінансування та стимулювання участі громадян у культурних процесах.

Натомість на даний момент маємо непрозорість, свавілля чиновників при розподілі коштів державного бюджету на культуру через недемократичні засади фінансування культури в частині суміщення в одному державному органі функцій формування державної політики та розподілу коштів.

Слід перенести акцент на підтримку глядача та субсидування доступності культури для кожного громадянина, пов'язати культурну політику з іншими ділянками державної політики та розробити ефективну модель співпраці між інституціями.

Один із ключових чинників зміни системи – розуміння абсолютної необхідності відокремлення питань фінансової підтримки культури від формування державної політики або, іншими словами, – формування політики від її впровадження.

Проект Директив культурної політики (частково розроблено разом із групою «Культура» Реанімаційного пакету реформ)

1. Визначити культуру основою суспільного життя та фундаментом модернізації України, надавши культурній політиці пріоритет.

Культура, крім матеріальних об'єктів, створюваних людьми, є способом думати і діяти. Це складна мережа взаємозв'язків, яка безпосередньо впливає на стосунки між людьми та їхні способи домовлятися між собою. Але запит на концептуально інші, відмінні від пострадянських, підходи до культури, може отримати відповідь тільки за умови його законодавчого забезпечення. Більше того, мережа культурних ініціатив зазвичай супроводжується мережею ініціатив економічних.

Головна причина невдачі модернізації української держави полягає у відсутності системної культурної політики, яка би давала суспільству відчуття спільних цінностей, а громадянину – особистої свободи, та формувала у держави розуміння її сервісної ролі щодо суспільства та громадянина.

Сьогодні суспільство перебуває у культурній пастці – згубні, зужиті ціннісні установки стали стійкими нормами життя, котрі роблять будь-яку стратегію модернізації неефективною. Треба змінити систему відносин, що була заснована на страху та недовірі до іншого, на приписаних правилах поведінки – на таку, що визначається правилами гри, самоорганізацією та емпатією.

Необхідно:

- змінити парадигму культури – з обслуговування ідеології (чи приватних інтересів) на створення умов для функціонування та розвитку культури (збереження культурної спадщини, модернізації культурних процесів та інновативного мислення);

- провести експертизу законодавства та сформуванню системну державну культурну політику, спрямовану на включення країни в європейський та світовий культурний простір при збереженні культурної самобутності;

- створити законодавчі умови для визнання культури основою суспільного життя, фундаментом модернізації України, ключовим чинником запобігання суспільних конфліктів, у тому числі завдяки здатності культури/мистецтва формувати в людини більш складне мислення;
- визначити терміни реалізації та відповідальних.

Завдання:

Відокремлення функції формування державної політики від функції розподілу коштів.

2. Визнати культуру ключовим чинником запобігання суспільних конфліктів та підґрунтям об'єднання суспільства.

Суспільних конфліктів не можна повністю уникнути, проте треба прагнути віднайти шляхи їхнього конструктивного вирішення. Це дає шанс для подальшого продуктивного руху.

В основі будь-якого конфлікту є конфлікт цінностей. Основна межа конфлікту в сьогоdnішній Україні проходить між цінностями старими радянськими та модерними демократичними.

Це стосується не лише Сходу України та Криму. Не меншою мірою цей конфлікт відбивається на складності процесу реформ та інших відповідях на виклики часу.

Складна історія України не осмислена і не відрефлексована як власна історія її громадянами; відчуття приналежності до історичних процесів (у тому числі в сенсі відповідальності за трагічні сторінки) відсутні; не вибудовані зв'язки між частинами України; незбалансовані індивідуальні та спільні цінності; декларації не відповідають діям.

Недооцінка необхідності будувати відносини всередині країни задля її розвитку, задля спільної вигоди, спільного майбутнього, задля життя разом попри складну історію призвела до сьогоdnішньої ситуації. У свідомості великої частини українців присутня впевненість, що в проблемах завжди винен хтось інший. Багаторічний радянський досвід прийняття рішень на рівні очільників призвів до відсутності вміння приймати самостійні рішення та нести за них відповідальність. Все це є підґрунтям для існування конфлікту.

Культурна ідентичність громадянина (українська політична нація) формується завдяки функціонуванню всіх складових культури: збереженню, розвитку та інновації, які мають вільно співіснувати та розвиватися, бути широко присутні у просторі країни, а їхній культурний продукт доступний повсюдно.

Культура сприяє різним формам життя, створює майданчики для суперечок і незгод, тим самим проявляє і реалізовує наявні у суспільстві конфлікти, створює можливість для конструктивного діалогу, слугує імунітетом проти пропаганди, убезпечує від переходу конфліктів у вимір, загрозливий для життя.

Завдяки здатності формувати в людини більш складне мислення та

розвивати готовність приймати незалежні рішення, культура/мистецтво може змінити весь устрій суспільного життя, показати можливість балансу між індивідуальними та спільними цінностями та вирішувати конфлікти.

3. Закласти підвалини деколоніального вибору української культури та будувати культурні відносини з іншими культурами на засадах рівності і партнерства.

4. Створити умови для існування культури як динамічної складної системи. Всі процеси, всі види і типи культури мають бути присутні, важливі світові культурні продукти і практики мають бути локалізовані, українські – глобалізовані.

Держава має стати сервісом суспільства, а не суспільство бути на побігеньках у держави. Здорова культура мала б створити токсичне середовище для корупції.

Культура сприймається як царица необов'язкового, розважально-го і часто зайвого, отже, нівелюється культурний ресурс примирення, інновації, набуття знань і компетенції, а також отримання голосу для артикуляції назовні.

Культура як така є складною системою, що не підлягає керуванню, як і будь-яка інша складна система.

Саме культура створює продуктивну структуру соціальних відносин завдяки зміні віджилих культурних матриць (тоталітарно-патерналістичних) на життя у самоорганізованій складній системі, де збалансовані індивідуальні та спільні пріоритети. Суспільство знання та творчості, яке потенційно може сформуватися в Україні, потребує людей із сильною уявою, розвиненим критичним мисленням, інтуїцією, логікою та почуттям гідності.

5. Створити умови для розвитку та саморегуляції культури. Утвердити принцип інституціоналізації закладів культури, відмовившись від радянського принципу управління культурною сферою.

Успадкована радянська модель з її інституційним типом управління культурою в Україні фундаментально не змінилась і не здатна сприяти саморегуляції культури (див. мал. 1). Протистояння, що зростає між політикою державного культурного забезпечення і громадськими культурними інтересами не створило безпечного і здорового конкурентного середовища, яке б забезпечувало умови для культурних ініціатив, а навпаки, послабило впевненість в ролі держави у сприянні культурі, посягло багато запитань щодо ефективності і прозорості роботи органів влади, що формують культурну політику.

Культурним процесам бракує аналізу і моніторингу, оцінки ефекту, критеріїв такої оцінки і гнучкої системи модернізації критеріїв; тому вони керуються неефективно.

Для розвинутих держав одним із пріоритетів є інвестиції в розвиток інноваційного потенціалу культури.

Дерегуляція діяльності мистецьких установ не може відбутися без відмови від принципу «презупції винуватості», що характерний для тоталітарних держав і досі існує в Україні, яка все ще не позбавилася структур тоталітарного минулого.

Під «інституціями» слід розуміти закони, правила, звичаї, норми, – правила, які визначають спосіб «гри». Основна особливість інституцій – їхня здатність визначати та обмежувати сукупність варіантів виборів індивідів, а головна функція – зменшення невизначеності шляхом встановлення постійної структури людської взаємодії.

Автономія інституцій створює умови для самоврядування в культурі як ключовій складовій громадянського суспільства в Україні – це право культурно-мистецьких інституцій на самостійний вибір засобів реалізації завдань, поставлених перед ними та/або ними ж визначених.

Необхідно:

Замінити превентивний контроль на регулярний аудит.

6. Впровадити нові підходи до фінансування та стимулювання культурних процесів.

На даний момент спостерігається:

– непрозорість, свавілля чиновників при розподілі коштів державного бюджету на культуру;

– виділення грошей лояльним до схем закладам, керівники яких не чинять спротиву корупції або навіть годуються з неї;

– недемократичні засади фінансування культури в частині суміщення в одному державному органі функцій формування державної політики та розподілу коштів.

Рекомендація:

Перейти від жанрово-видового поділу в культурі (коли насправді йдеться про жанри та види мистецтва) до функціонального підходу (коли культура розглядається через її функції – збереження, модернізації та інновації).

Завдання:

Відокремлення функції формування державної політики від функції розподілу коштів.

Розділення фінансування на базове та проектне, забезпечення прозорості першого і другого. Базове: приміщення інституції, комунальні послуги, фонди музеїв, обслуговування, охорона, заробітна плата тощо (з держбюджету). Проектне: нова продукція – постановки, виставки, трансдисциплінарні проекти (з коштів Фонду, що формується з видатків акцизу на тютюн і алкоголь).

Фінансування національних театрів та національних творчих колективів слід віднести до функції збереження.

Створення Ради з мистецтва для фінансування мистецьких проектів на конкурсних засадах. Впровадження принципу субсидіарності – наближеності коштів до проєктантів.

Можливість фінансування проєктів на всіх рівнях (національний, регіональний, місцевий) – відділення Ради.

Стимулювання (доступ до культурних благ) – зниження вартості квитків на культурні і мистецькі події у відношенні до собівартості за рахунок обов'язкового внесення такого розділу до бюджету проєктів.

– Стимулювання міжрегіональної співпраці. Зокрема, усунення штучних перешкод в системі фінансування, коли забороняється водночас фінансувати ініціативу/проєкт/інституцію з центрального і місцевого бюджетів.

7. Сформувати належний захист інтелектуальної власності, гармонізуючи законодавство про авторські і суміжні права з європейськими і міжнародними нормами.

8. Впровадити нову концепцію освіти в культурі і мистецтві. Забезпечити рівний доступ до культурно-мистецької освіти впродовж всього життя.

Брак здатності до самостійних суджень, котрі ґрунтуються на знанні, а не на вірі, підтримує легко зманіпульоване й зневірене у власних силах суспільство, схильне до патерналізму та популізму.

9. Визнати збереження та актуалізацію культурної спадщини підґрунтям культурної ідентифікації суспільства і особистості.

Розглядати збереження та актуалізацію культурної спадщини як *НАЦІОНАЛЬНУ ПРОБЛЕМУ* (так починається, наприклад, Шведський закон про збереження культурного надбання (Kulturmiljölagen).

10. Поєднати цілі захисту довкілля і спадщини з розвитком міст та сіл і плануванням публічного простору.

Людина не може бути зацікавлена у захисті довкілля, яке так чи інакше приватизовано, часто незаконним шляхом. Публічний простір не сприймається спільним, коли відбувається хаотична забудова, яка не відповідає не тільки сучасності, але й елементарному здоровому глузду.

Щоб подолати цю ситуацію, поява будь-якого нового об'єкта (чи знищення старого) має ставати предметом суспільної дискусії. Людина, будучи впевненою, що від неї залежить обличчя міста чи села, ставить до питань захисту довкілля з відповідальністю учасника спільної справи, а наявність публічного простору, який не може бути привласненим, створює зі звичайної людини – громадянина країни.

11. Забезпечити оновлення нормативно-правової бази, яка б стимулювала інноваційну діяльність у сфері культури. Створити умови для підтримки сучасного мистецтва.

Завдяки здатності формувати в людини більш складне мислення та розвивати готовність приймати незалежні рішення, культура/мистецтво може змінити весь уклад суспільного життя, показати можливість балансу між індивідуальними та спільними цінностями.

Сучасне мистецтво як засадничо-експериментальна діяльність сприяє більш відкритому та складному мисленню членів соціуму. Емансипаторний потенціал мистецтва каталізує процес лібералізації відносин у суспільстві та створює умови для запобігання суспільних конфліктів. В цивілізованому світі феномен сучасного мистецтва визначають як «соціальну технологію». Без цього типу експериментальної діяльності неможливий розвиток креативних індустрій, які є одним з головних чинників побудови сучасної пост-індустріальної економіки.

Необхідно створити умови для розвитку сучасного мистецтва як найбільш інновативної сфери культурної діяльності, спрямованої на експеримент шляхом створення Ради мистецтва.

12. Сприяти організаційному розвитку сектору культурних і творчих індустрій як сфери підприємництва у культурі, в якій виробляється інтелектуалоємний продукт.

Держава, створюючи умови для задоволення різних культурних потреб громадян, окрім символічного та інтелектуального становлення, отримує ще й економічний капітал.

«Верховенство права» і «свобода підприємництва», що декларовані державою Україна, не працюють як принципи, тому що часто друге буває «придушене» першим, оскільки більша частина законів передбачає «безумовну правоту» перевіряючого чиновника. Реформаторські дії мають бути переважно не економічними, а конституційно-правовими та організаційно-адміністративними, що мають на меті, парадоксально, обмеження державою свого впливу у тому числі на економіку, гарантування прав і свобод, в тому числі й економічних, перехід від адміністрування державного насильства до адміністрування потенційної рівності і чітко позначених ЧЕСНИХ КРИТЕРІВ ВІЛЬНОЇ конкуренції (інтелектуальної, економічної, політичної) [9].

Необхідність формування і запровадження державної культурної політики України постійно декларувалася протягом років незалежності в численних документах, прийнятих у тому числі й на законодавчому рівні, але ці наміри ніколи не актуалізувалися. Українська держава і українське суспільство не мають Закону, який би дійсно визначав роль культури у суспільному житті, в питанні національно-політичної безпеки та у вихованні вільного громадянина, здатного критично мислити, брати на себе відповідальність за державу, вихованні, що мало б включати в себе можливість власного погляду на складне минуле, критичної позиції щодо не менш складного сьогодення та готовності до непередбачуваного майбутнього своєї країни.

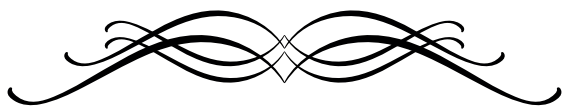
Життя суспільства не може залежати ні від особи Президента чи осіб – депутатів Верховної Ради, тим паче – від чиновників у виконавчій владі. Сучасне українське суспільство вимагає чітких прозорих правил

гри, в якій головним гравцем є громадянин України. Ці правила гри і є культурною політикою.

Тому на сьогодні конче необхідно сформулювати пріоритети культурної політики України, зробити можливою їхню імплементацію, щоб докорінно змінити ставлення до культури, тим самим провести не символічну, але реальну – декомунізацію. В частині структурної реорганізації необхідно розвести формування культурної політики та розподіл коштів, в частині фінансової підтримки – розподілити фінансування на базове та проектне.

Список використаних джерел:

1. Бобринская Е. «Коллективные действия» как институция [Електронний ресурс] / Екатерина Бобринская – Режим доступу до ресурсу: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx23/x2304.htm>
2. Ямпольский М. Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира [Електронний ресурс] / Михаил Ямпольский – Режим доступу до ресурсу: <https://postnauka.ru/talks/48454>
3. Головаха Є. Аморальних людей у нас меншість, більшість поведуться чесно [Електронний ресурс] / Євген Головаха – Режим доступу до ресурсу: <https://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/amoralnyh-lyudey-u-nas-menshist-bilshist-povodyatsya-chesno-yevgen-golovaha>
4. Легітимність [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://leksika.com.ua/18800413/legal/legitimnist>
5. Вахтин Н. Советский язык и его последствия [Електронний ресурс] / Николай Вахтин – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=mcklchYA34>
6. Шевчук С. Суди загальної юрисдикції часто не бачать фундаментальної природи конституційних прав та застосовують лише закони [Електронний ресурс] / С. Шевчук, О. Писарев. – Режим доступу до ресурсу: http://zib.com.ua/ua/126549-suddya_ksu_stanislav_shevchuk_suddi_chasto_ne_bachat_fundame.html
7. Проблеми інституційного забезпечення політики реформ у сфері культури. Аналітична записка // Національний інститут стратегічних досліджень при Президенті України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.niss.gov.ua/articles/1428/>
8. Difference Between Business Administration and Public Administration [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.enotes.com/homework-help/difference-between-business-administration-public-294963>
9. Левада М. Діагноз: дерегуляція / Максим Левада [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.prostir.museum/ua/post/35847>



КРИТИКА



AN INSTITUTION FOR THE YET UNKNOWN

In 2015, nearly a year after the upheaval of the Euromaidan protests and urgent self-organized civic effort to defend Ukraine from Russian invasion began yielding to previous, never really abandoned Soviet modes of social and political organization, TanzLaboratorium staged a series of solo performances titled *Institution* at the Les Kurbas National Theater Arts Center in Kyiv. The group has been working there almost continuously since 2006 as long-term artists-in-residence and exerting influence on the institution's overall structure as a place for experimental performing arts research through art-making and scholarship. In 2014–2015, together with other arts and cultural workers, the artists (and this author) were involved in attempting to restructure Ukraine's cultural policy. The direct encounter between individual citizens-art workers and the Soviet-formed, hierarchical state apparatus revealed a missing link that usually mediates between official and individual interests in a functioning democracy—institutions.

While TL's *Institution* is an artwork, free of responsibility for producing direct political or social effects, it creates a situation where certain approaches that facilitate autonomous coexistence are enacted, suggesting new possibilities for understanding and imagining what an experimental institution could be.

Each iteration of *Institution* consisted of seven consecutive evening dance performances, each one accompanied by the same recording of Glenn Gould playing Bach's *Goldberg Variations*. The artists put forth an idea of the Institution as as something guided by a certain principle, "thus letting the artist be absolutely irresponsible, to be a philosopher who doesn't care about benefits or results, nor about the production of content or meanings." What is important is visibility: an institution organizes the encounter between the artist's work and its audience. Introducing their performative work, the artists posed the questions: "What are you interested in, and how could someone else see this interest? How does one establish the conditions for the very possibility of that seeing? How do you convey not 'what you want to say' but 'how you think about it'?"

Visible – from Latin *visibilis* "that may be seen," from *visus*, past participle of *videre* "to see". This is from the productive PIE root **weid-* "to know, to see," which is also the root of the Russian *vedat* "to know".

An institution is a means of visibility. The performative project *Institution* has essentially reduced its function to visibility—seeing (looking, attending, coming to know) and being seen. It has instigated an ongoing process of

returning to its principles in the present moment, with no end in sight. Publicly visible only during the scheduled evening performances, there is nothing solid or stable about this institution. It exists through individual bodies that make themselves publicly available to view in the theater without existing as an independent political subject (like an organization). Yet it does so while maintaining structural autonomy; it is neither an accumulation of its participants, nor a freestanding structure. Perhaps it is the dual position of each performer as artist and institution that gives this institution the flexibility to both accommodate and withstand differences, whether between people or their positions or even between times. Securing its future form or existence at all is not one of its evident concerns.

Institution – the act of instituting. From the Latin *instituere* “to set up, put in place; arrange; found, establish; appoint, designate; govern, administer; teach, instruct” (from *in-* + *statuere* “establish, to cause to stand”). Imagine an institution as a continuous process rather than a stable construction; it stands on principles and appears when the act of returning to these principles is performed through dance.

Let’s consider the idea of an institution—as a structure that one can return to, that stands on certain principles, that is usually meant to endure beyond the lifespan of any individual person—that exists through dance and music. Here, the music, a recording of Bach’s *Goldberg Variations* performed by Glenn Gould, is a structural constant. But each dance takes form in its performance, as the response of the dancer’s thinking body to the conditions of the present moment, inspired by certain principles. Its choreography, without prescribing form, consists in organizing the encounter between performer and audience. The form that each dance or solo takes lets me see (know) something, perhaps for the first time.

Principle – can be traced to the Latin *principium* “a beginning, commencement, origin, first part” (plural *principia* “foundation, elements”), from *princeps*, literally “he who takes first” or “he who occupies the first place,” from *primus* “first” + root of *capere* “to grasp, take, catch; undertake; take in, hold; be large enough for; comprehend”. Its Greek equivalent *archê* signifies both the beginning (principle, point of departure) and command (responsibility, authority, power). Interestingly, *archê* stands in opposition to *telos* (achievement of an end, goal or purpose) and *teleutê* (cessation or conclusion, in particular—death), which resemble the Ukrainian word for “body”—*tilo*.

The (thinking, perceiving, acting, remembering) body is the site of experience. Proust reminds us, “But often one hears nothing when one listens for the first time to a piece of music that is at all complicated. And yet when, later on, this sonata had been played to me two or three times I found that I knew it perfectly well. And so it’s not wrong to speak of hearing a thing for the first time. If one had indeed, as one supposes, received no impression from the first hearing, the second, the third would be equally ‘first hearings’ and there

would be no reason why one should understand it any better after the tenth. Probably what is wanting, the first time, is not comprehension but memory. For our memory, relative to the complexity of the impressions which it has to face while we are listening, is infinitesimal..." Yet memory serves as something to return to with each subsequent experience, and the most new and strange impressions—inaccessible at first—can be remembered before being understood. In order to experience something truly new (what cannot be recognized as new, since the mind does not yet have any categories or mechanisms for dealing with it) one has to experience it—lost and uncertain, perhaps even unaware of it at all.

Experiment – an operation or procedure carried out under controlled conditions in order to discover an unknown effect or law, to test or establish a hypothesis, or to illustrate a known law. From Old French *esperment* "practical knowledge, cunning; enchantment, magic spell; trial, proof, example; lesson, sign, indication," from Latin *experimentum* "a trial, test, proof, experiment," from *ex-* "out of" + *peritus* "experienced, tested," from PIE **per-yo-*, suffixed form of root **per-* (3) "to try, risk," an extended sense from root **per-* (1) "forward," via the notion of "to lead across, press forward." This root forms all or part of words like empirical, experience, fear, peril, pirate.

The fact that this Institution manifests itself through dance makes it possible for it to deal with the new, not only with what looks unfamiliar, but with what till this moment has never happened before. **What if what this institution carries forward, what it preserves, is not a material object or form of behavior but a set of conditions or approaches—principles—that safeguard the possibility for the emergence of something new and unpredictable, something that I today cannot even imagine?** This *Institution* has set up a space where people gather to experience what nobody can predict. Each evening performance is an experiment, where artist (as choreographer and dancer) and audience are both the observers and subjects being observed. Everyone present is a witness of the potential event or appearance of the new. It may not even be noticed or recognized, but it may be perceived by the bodies present and remembered. And when the *Institution* has receded from view, this memory remains as something to which one can return (perhaps even compelling new actions or inspiring new thoughts).

Common – from Latin *communis* "in common, public, shared by all or many; general, not specific; familiar, not pretentious," from PIE **ko-moin-i-* "held in common," compound adjective formed from **ko-* "together" + **moi-n-*, suffixed form of root **mei-* (1) "change, exchange; go, move," hence literally "shared by all." Second element of the compound also is the source of Latin *munia* "duties, public duties, functions," those related to *munia* "office."

On the one hand, there is no *Institution* without the individual efforts of the performers and organizers and attending audience. It gives generously,

but nothing that can be consumed or possessed. What remains is my body that lived through something together with other people-bodies; perhaps something happened and its sensation stays in my memory; whether I notice it or not, how I deal with it, whether or not I change, depends on me. On the other hand, with its proposition to attend to a common that does not belong to anybody but for which everybody is responsible, this institution lessens the importance of me. It returns to the principle that the common is something that I cannot not be a part of, but whose (ultimate) form is beyond my control or grasp. I am the one who attends.

Attention – from Latin *attendere*, literally “to stretch toward;” from *ad* “to, toward” (in space or time) + *tendere* “stretch”. Understood as the act or state of applying the mind to something, attention can be imagined as a stretching in (at least) two directions - toward what is outside one’s body and toward one’s own sensations, thus producing (enlarging) a space for thought to enter. Despite its power, attention itself is invisible, although its effects become manifest in action.

What I attend to is at once a deeply personal matter, but one that cannot remain hidden away in private by virtue of the institution’s call to visibility. For even my attention (like that of all the others who are present) can be sensed by other bodies in the space. Here I am denied the illusion that I can somehow isolate myself from the world, that there is some secure space where my (in) action is not affecting the world. Could we say that *Institution* proposes a way of living, where each person dances/listens/watches autonomously, without trying to control the situation or isolate oneself from it? Those who attend the performances can possibly learn to perceive and to think about this new form, about the complexity in perception and thinking that contemporary art can demand, even if they (think they) don’t know how to do it yet.

A performative institution is a playground and a training ground for thinking in multiple directions at the same time: it is a register of the present moment; it returns through memory and principles to a beginning (or beginnings); it is a structured set of conditions for observing the potential appearance of the new. It begins from the premise that a person does not need to be taught or trained in advance to be able to navigate a situation, but that if the situation is clear, the individual (who enters into it with his/her own experience, memories, history, will) can, through attention and action, produce the situation and at the same time learn from being in it. At a time when post-Soviet Ukrainian institutions are in desperate need of reform, TanzLaboratorium’s *Institution* suggests a way for actual change: neither through a hasty (and illusory) denial of one’s formative past nor by adopting unfamiliar institutional traditions developed over centuries abroad, but by performing one’s own observed existence in the present moment and making it publicly visible, by sharing this process(dance) with others as potential witnesses and agents of subtle changes in the common space.

Неда Неждана,
*драматург кандидат філологічних наук,
керівник відділу драматургічних проєктів
НЦТМ імені Леся Курбаса(м.Київ)*

РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ЯК ЗАПОРУКА АКТУАЛЬНОСТІ ТА ОРИГІНАЛЬНОЇ МОДЕЛІ ТЕАТРУ

Пропоную прийняти за основу тезу, що однією з основних засад за- поруки нормального розвитку театру є розвиток сучасної національ- ної драматургії та її повноцінне представництво в репертуарах театрів. Класика і сучасність, національні та зарубіжні твори визначають різно- бічну мистецьку діяльність, запобігають однобічності розвитку театру. Сучасна драма визначає актуальність театру, його відповідність сучас- ним мистецьким процесам та стильовим тенденціям, а також пов'яза- на з проблематикою, важливою для сприйняття глядача. Окрім того, національна драма визначає оригінальність театру, його самобутність, співвідносить із вітчизняною традицією, а також виражає відчуття сві- ту, близьке публіці тої чи іншої країни. Таким чином, без нормального розвитку нової драматургії не може бути й повноцінного розвитку те- атру, адекватного своєму часу і своєму народу, інакше театр з актуаль- ного мистецтва перетворюється на різновид «музею», втрачає оригі- нальність, стає вторинним та відсталим.

Другою очевидною тезою вважаємо нерівність у знанні широкого загалу класики і сучасності, таким чином, сучасні автори потребують підтримки, «страхування» у порівнянні з класичними. У світовому теа- тральному процесі існують різноманітні форми і програми підтримки сучасної національної драматургії, які плануємо розглянути на сторінках роботи. Важливими складовими повноцінного театраль- ного процесу також є форми обміну та взаємопроникнення новітньої драми (зарубіжної в Україні та української закордоном), які потре- бують потужної програми перекладів, друку та популяризації нових вітчизняних п'єс в інших країнах, як важливої складової зовнішньої політики держави.

Натомість, аналізуючи ситуацію театральної системи та її фінан- сування в Україні, мусимо констатувати практичну відсутність таких програм і - внаслідок цього – очевидне відставання і неповноцінність українського театру, невідповідність сучасним вимогам. Практична відсутність програми підтримки перекладів значною мірою погіршує

ситуацію іміджу України у світі, конкурентно-спроможність українського театру закордоном. Також брак перекладів сучасних іноземних п'єс українською мовою значно звужує репертуарні можливості українського театру.

Інформацію про різні форми реалізації драматургії та їхню ефективність чи неефективність, я одержала з досвіду активної драматургічної та театральної практики (понад 20 п'єс, понад 80 вистав за ними, понад 70 наукових та критичних статей у фахових виданнях), участі й організації різних форм реалізації сучасної драматургії в Україні (інтернет-бібліотеки, інформаційні збірники анотацій п'єс, антології та серії авторських збірок сучасної драматургії, як української, так і зарубіжної українською мовою, організація авторських та театральних читань новітньої драматургії, майстер-класів, навчання та викладання основ майстерності драматурга, круглі столи, науково-практичні конференції, вистави, фестивалі, організація відділу драматургії, досвід співпраці з театрами різних форм та заснування незалежного театру тощо). Не менш важливими формами джерел інформації став досвід участі у форумах, спільних проектах, конференціях та фестивалях закордоном, спілкування та інтерв'ю з іноземними колегами. Співпраця в різних формах і фахова реалізація творів здійснювалася в багатьох містах України, а також у таких країнах: Росія, Білорусь, Польща, Молдова, Вірменія, Грузія, Литва, Естонія, Сербія, Македонія, Словаччина, Болгарія, Косово, Франція, Німеччина, Швеція, Португалія, Італія, Туреччина, Киргизія, Великобританія, ПАР, США, Австралія, Ірак. Важливою складовою також став досвід участі в роботі журі різних драматургічних конкурсів та фестивалів, громадської організації Конфедерації драматургів України, затвердження фаху драматурга та кінодраматурга в реєстрі професій, програми навчання драматургів для ВНЗ, формування пропозицій для реформування УААСПу, затвердження угод нового типу з урахуванням нових законів та міжнародних конвенцій, а також для законодавчого процесу в Україні.

Таким чином, на основі цієї роботи було сформовано своєрідний реєстр основних форм організації драматургічного процесу, реалізації сучасної драми як фаху, частини літератури та театральної системи. Проаналізовано досвід їх втілення в Україні та закордоном, а також рекомендації застосування.

Зазначимо ті основні форми, спрямовані на підтримку і розвиток сучасної драматургії, які ми досліджували і які потребують включення у комплексну програму підтримки національної драматургії в Україні:

1. Друковані видання. Спеціалізовані видавництва, серії книг, журнали, альманахи. Збірники анотацій п'єс та інформаційні збірники.
2. Електронні бібліотеки і видання.

3. Центри і театри сучасної драматургії.
4. Підтримка перекладів вітчизняних п'єс іноземними мовами (для видань, постановок) та популяризації закордоном (друк, постановки).
5. Гранти на створення п'єс, резиденції для драматургів і перекладачів.
6. Гранти на постановки в театрах з паушальними гонорарами.
7. Авторські і сценічні читання нових п'єс.
8. Квоти, пільги, інші види заохочень постановок сучасної драматургії в театрах.
9. Фестивалі сучасної драматургії.
10. Конкурси сучасної національної драми та іноземної.
11. Форми навчання, довгострокові та короткострокові.
12. Альтернативні державним агентства захисту прав, система індивідуальних агентів.
13. Підтримка окремих форм драматургії (наприклад, молоді, або драматургії для дітей тощо).
14. Підтримка перекладів українською мовою сучасної іноземної драматургії та поширення в Україні.

Проаналізувавши ці напрями діяльності, маємо констатувати повну відсутність державної підтримки в цій сфері, а практично всі ініціативи здійснюються не завдяки, а всупереч державі. Тому найбільш проблемною зоною державної політики України в галузі театру є катастрофічна ситуація в напрямку сучасної драматургії. Практично в усіх країнах цей напрямок є пріоритетним і має десятки форм підтримки, особливо в таких країнах як Франція, Німеччина, Великобританія, Росія, Польща. Сучасна драматургія складає в багатьох розвинутих країнах більшість репертуару і формує оригінальність та актуальність національного театрального процесу. Єдина країна в Європі, яка фактично знищила всі форми підтримки – Україна, що об'єктивно призводить до відставання нашого театру і неадекватності сучасним світовим процесам. Єдиний у статусі державного відділ драматургічних проектів НЦТМ імені Леся Курбаса констатує, що жодних коштів на безпосередню реалізацію драматургічних проектів він не отримував, і всі проекти, зокрема видавничі, мультимедійні, постановочні, з міжнародного співробітництва здійснюються за приватні кошти, або через співробітництво з партнерами. Проаналізувавши досвід України у порівнянні з іншими країнами Європи, відділ розробив детальну державну програму підтримки сучасної драматургії, яка має стати найнагальнішим завданням театральної реформи.

Основні напрямки драматургічної програми:

1. Включення в пріоритети державної політики в галузі театру. Постановки сучасної оригінальної національної драматургії – обов'яз-

кова умова отримання державної дотації для театрів (квота – не менше однієї на сезон).

2. Введення посади драматурга в театрі (замовлення п'єси, інсценізації, адаптація тексту, робота з іншими авторами, організація «читацького комітету» тощо).

3. Поновлення державних закупівель нових п'єс і перекладів, поставлених в театрах України незалежно від статусу театру. Введення квот на оригінальні твори, інсценізації та переклади з пріоритетом перших.*

4. Введення часопису «Сучасна драматургія» в реєстр державних періодичних видань.

5. Введення грантової допомоги на друк українських п'єс для українських видавництв.

6. Введення програми підтримки перекладів українських п'єс іншими мовами для іноземних видавництв та театральних організацій.

7. Введення програми підтримки перекладів іноземних п'єс українською мовою для українських видавництв та театральних організацій.

8. Спеціалізація «драматург» у вишах (наявність бюджетних місць).

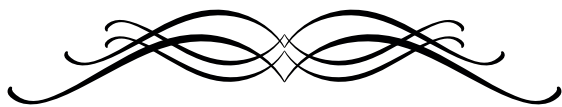
9. Створення Центру сучасної драматургії, який би займався комплексною діяльністю: видання п'єс, постановки і сценічні читання сучасних п'єс, навчання (майстер-класи), міжнародна діяльність (проекти діалогу театрального перекладу сучасних творів).

10. Створення театрів, які спеціалізуються на сучасній драматургії.

11. Введення державних грантів на постановки сучасної драматургії.

12. Державні всеукраїнські конкурси та фестиваль сучасної драматургії.

*За часів В.Януковича ця програма, єдина в цій сфері, почала незаконно блокуватися, фактично здійснювався грабунок авторів і перекладачів, які так і не отримали кошти за зроблену роботу, а за часів «революційної» влади була взагалі ліквідована.



МАЙСТЕР-КЛАС



Артур Лі,*аспірант ДУ Інститут досліджень
науково-технічного потенціалу та історії науки
ім. Г. М. Доброва НАН України*

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНИХ ІНДУСТРИЙ В УКРАЇНІ

Анотація: Відсутність адекватних, ефективних механізмів реалізації норм національного і міжнародного права призводить сьогодні до неможливості державного забезпечення виконання Конституції і законодавства України у сфері культури. Шляхи вирішення цієї проблеми визначено у цій статті.

Ключові слова: культурні індустрії України, авторське право, суміжні права, інтелектуальна власність, охорона інтелектуальної власності, невиконання законів України.

Summary: Using the example of non-fulfillment of the laws of Ukraine in the field of intellectual property, the problem of lack of state support for the implementation of the Constitution and legislation of Ukraine was identified, and ways of solving this problem were determined.

Key words: cultural industries of Ukraine, copyright law, related rights, intellectual property, protection of intellectual property, non-compliance with laws of Ukraine.

Аннотация: Отсутствие адекватных, эффективных механизмов реализации норм национального и международного права приводит сегодня к невозможности государственного обеспечения выполнения Конституции и законодательства Украины в сфере культуры. Пути решения этой проблемы определены в статье.

Ключевые слова: культурные индустрии Украины, авторское право, смежные права, интеллектуальная собственность, охрана интеллектуальной собственности, невыполнение законов Украины

Актуальність означеної проблеми полягає в тому, що після приведення законодавства України до вимог Угоди про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом (ЄС) і його державами-членами, з іншої сторони^[1] (далі – Угода про Асоціацію), державні механізми незабезпечення виконання законодавства України можуть не дозволити реалізувати цю угоду.

Причини проблем незабезпечення виконання законодавства

України у сфері інтелектуальної власності (далі – ІВ) з одного боку очевидні й не становлять таємниці, втім до сьогодні не досліджувалась в спеціальних розвідках на належному науковому рівні.

Факти незабезпечення, навіть прямого порушення законів України у сфері культури та інтелектуальної власності оприлюднюються в засобах масової інформації постійно. Наприклад, «Міністерство освіти і науки легалізувало плагіат і псевдонауку в Україні»[2]. Із дослідження доктора філософських наук, професора Тетяни Пархоменко випливає, що Міносвітою були порушені Закони України і низка власних нормативних актів. Ще приклади: «Годівниці влади: у Азарова дарують мільйони офшорним «авторам»» Сергій Щербина, Українська Правда^[3]. Режим доступу: <http://www.pravda.com.ua/articles/2010/11/9/5554856/>.

Ці, та більшість інших публікацій на тему ІВ вказують на пряме або опосередковане порушення, органами виконавчої влади Закону України «Про авторське право і суміжні права». На сьогодні виникла нагальна необхідність дослідження питань, які виявляють причини незабезпечення вимог законів України у сфері ІВ, а також пошук шляхів виправлення проблем цієї галузі.

Метою даної наукової розвідки є дослідження дієздатності правових механізмів забезпечення виконання Конституції і законів України органами державної влади у сфері ІВ та з'ясування причин неповної або повної відсутності державної охорони тих прав, що визначені законодавством України та міжнародними договорами і згоду на обов'язковість яких надана Верховною Радою України.

Частина 3 та ч. 4 ст. 2 ЗУ «Про культуру» встановили, що законодавство України про культуру має на меті: *«врегулювання відносин суб'єктів діяльності у сфері культури щодо інтелектуальної власності у сфері культури, забезпечення реалізації та захист авторського права і суміжних прав;*

4. Відносини у сфері культури, що стосуються охорони та використання об'єктів інтелектуальної власності, врегульовуються законодавством про інтелектуальну власність з урахуванням положень цього Закону».

Ці вимоги законодавства прямо вказали, що ЗУ «Про авторське право і суміжні права» повинен в першу чергу врегулюватись з урахуванням положень ЗУ «Про культуру».

Стаття 1 та 4 ЗУ «Про авторське право і суміжні права» встановила, що центральний орган виконавчої влади в Україні, який реалізує державну політику у сфері інтелектуальної власності, – це Установа. Установа забезпечує реалізацію державної політики у сфері охорони авторського права і суміжних прав. Тобто, саме Установа має врегулювати відносини суб'єктів діяльності у сфері культури щодо інтелектуальної власності, забезпечити реалізацію та захист авторського права і суміжних прав, як це указано ч. 3, ч. 4 ст. 2 ЗУ «Про культуру». Отже,

наголошуємо, що згідно цих правових норм, реалізацію та захист авторського права і суміжних прав повинна забезпечити Установа.

Наявність окремого центрального органу виконавчої влади у сфері інтелектуальної власності – «Установи», що реалізує державну політику у сфері інтелектуальної власності, однозначно обумовлена й іншими законами України – «Про охорону прав на винаходи і корисні моделі», «Про охорону прав на промислові зразки», «Про охорону прав на знаки для товарів і послуг». Але такого органу в нашій державі не існує(!) і досі його не створено належним чином.

Якщо згадати історію створення і діяльності в Україні центральних органів виконавчої влади в сфері інтелектуальної власності, то ми побачимо, що в минулому у нас їх теж фактично не було – ні по суті, ні за результатами роботи, ні за змістом діяльності, завдань і повноважень. З 2006-го року таким органом офіційно вважалося Міністерство освіти України. МОН ніколи не мало жодної штатної одиниці фахівця у сфері права інтелектуальної власності, а його основним завданням було і залишається створення умов для здобуття громадянами повної загальної середньої освіти, віднедавня середньої технічної та вищої освіти. Тому більшість функцій з питань інтелектуальної власності МОН делегувало спеціально створеному для цього Державному департаменту інтелектуальної власності (ДДІВ).

Ця маленька «установа» була сконструйована також дуже цікаво. З одного боку, департамент входив до складу МОН, але його керівника призначав не міністр, а Кабінет Міністрів України. Тобто керівник департаменту був фактично незалежним від МОН посадовцем, дії якого МОН як формально вища інстанція не контролювало.

В Положенні про ДДІВ функції щодо реалізації державної політики в сфері авторського права та інтелектуальної власності хоч і були прописані, але ніхто ними не переймався. А в центральному органі виконавчої влади – МОН, просто не було штатних спеціалістів, які могли хоча б надати офіційну і компетентну оцінку діяльності цього органу.

Та й ніякому департаменту ніякого міністерства в принципі неможливо забезпечити статус, обов'язки і повноваження Установи, яка по своїй законодавчій природі, так само, як, наприклад, і ДФС України, не може бути просто одним із міністерств, рівним серед рівних. Тому вся система реалізації державної політики в сфері інтелектуальної власності в Україні існувала формально, невідзвітно. Вона не забезпечувала головного – виконання вимог нормативно-правових актів щодо оцінки, обліку та фіксації проведення операцій з нематеріальними активами (об'єктів авторського і суміжних прав), згідно Наказу Мінфіну 18.10.99 № 242 щодо обліку операцій з нематеріальними активами. Хоча одним з головних завдань ДДІВ було саме удосконалення системи обліку, звітності і державної статистики в сфері інтелектуальної власності як на підприємствах, так і в державних установах, що було зазначено Положенням про

ДДІВ. Збитки, заподіяні такою бездіяльністю державі, бізнесу і громадянам (авторам), просто колосальні, і продовжують зростати.

Отже, для реалізації державної політики в сфері інтелектуальної власності ДДІВ майже нічого не забезпечував, а ДФСУ нічого не перевіряла, і що насправді в Україні коїлося і коїться в хащах і велетенських звалищах об'єктів авторських і суміжних прав (нематеріальних активів), знає тільки дуже обмежене коло осіб.

ДДІВ не зник просто так, а трансформувався в Державну службу інтелектуальної власності (ДСІВ), в рамках адміністративної реформи системи центральних органів виконавчої влади, розпочатої в 2010-у році В.Ф. Януковичем. Але в Положення про ДСІВ просто не були внесені контрольні-наглядові та регуляторні функції попередника – ДДІВ, які, хоч ніколи належно й не виконувалися, але все ж потенційно загрожували перейменованому департаменту певною відповідальністю і необхідністю працювати. Обов'язки ДДІВ щодо реалізації у межах своїх повноважень єдиної економічної і фінансової політики, виконання актів законодавства у сфері права інтелектуальної власності, здійснення систематичного контролю за їх реалізацією, участь у роботі з удосконалення системи обліку, звітності і державної статистики в сфері інтелектуальної власності, розгляд звернень фізичних та юридичних осіб з питань інтелектуальної власності в Положенні про ДСІВ вже не відображалися.

Щодо команди державних інспекторів з питань інтелектуальної власності, то вона теж була розформована. До речі, згодом це стало одним з аргументів на користь рішення про включення України, як порушника, до списку 301 (The Special 301 Report) Торгової палати США.

В переліку обов'язків ДСІВ залишилися тільки збір коштів за реєстрацію об'єктів права інтелектуальної власності, та внутрішній формальний нагляд за цією процедурою. Оскільки інших обов'язків цей департамент не отримав, у господарчий обіг України безконтрольно і незаконно надійшла та використовувалась величезна кількість нематеріальних активів невідомого походження: фільмів, мультфільмів, комп'ютерних програм, музичних та інших творів визначених ст. 2 Бернської Конвенції про охорону літературних і художніх творів. Тому світове лідерство України в сфері піратства – теж заслуга ДДІВ-ДСІВ, а також ДФСУ та Мінфіну, і віднедавна – ще й Міністерства економічного розвитку і торгівлі, яке з усією очевидністю виконувати регуляторну функцію у сфері інтелектуальної власності не зможе. І не тільки тому, що воно перебрало на себе беззмстовні обов'язки ДСІВ.

Постановою Кабінету Міністрів України № 585 від 23 серпня 2016 р. [4] була ліквідована Державна служба інтелектуальної власності, і правонаступником в цій сфері КМУ визначив Міністерство економічного розвитку і торгівлі України, в положення якого було інтегровано кастровані функції ДСІВ.

Пункт 4 ч. 1 ст. 4 ЗУ «Про авторське право і суміжні права» встановив, що Установа, центральний орган виконавчої влади у сфері інтелектуальної власності: «здійснює контроль за виконанням цього Закону у порядку, визначеному Кабінетом Міністрів України». Неможливо навіть уявити, як Департамент інтелектуальної власності Мінекономрозвитку почне перевіряти і здійснювати контроль за діяльністю, наприклад, ДФСУ, Мінекономрозвитку, РНБОУ, ГПУ, НАБУ, АПУ тощо, щодо порушення ними прав інтелектуальної власності. Згідно законодавства ніякий департамент ніякого міністерства не має на це повноважень. Стаття 2 Закону України «Про центральні органи виконавчої влади» вказала, що міністерства діють за принципом єдиноначальності. Вони не можуть підпорядковуватися ні своїм департаментам, ні одне одному, ні контролюватися одне одним. Тому Міністерство економічного розвитку і торгівлі не зможе виконувати свій обов'язок щодо реалізації державної політики в сфері інтелектуальної власності, навіть якщо отримає від Кабміну найдетальніші інструкції з цього приводу.

Згадуємо, що Установа здійснює контроль за виконанням Закону в порядку, визначеному КМУ. Але визначеного Кабінетом Міністрів України порядку здійснення контролю за виконанням цього Закону досі не існує. При цьому всі без винятку міністерства України та всі інші органи державної влади та державні підприємства є користувачами об'єктів права інтелектуальної власності і вільно використовують нематеріальні активи, які у них не обліковуються, не оцінюються, не зазначені у відповідних реєстрах або прийняті на баланс з прямими порушеннями Закону України «Про авторське право і суміжні права» та відповідних норм Цивільного та Господарського кодексів України, всупереч ЗУ «Про бухгалтерський облік та фінансову звітність в Україні», безвідповідально порушуючи всі приписи чинних законодавчих і нормативних актів.

Невеличкий приклад безконтрольного і безвідповідального порушення:

Бернська Конвенція про охорону літературних і художніх творів та ЗУ «Про авторське право і суміжні права» визнають лекції як усні твори, об'єктом авторського права. Усне передання навчального матеріалу викладачем (лекція) є об'єктом купівлі-продажу, і цей товар продається контрактним студентам загорнутий в обкладинку «освітніх (навчальних) послуг». Саме так відвідувачам ресторану, під час надання ресторанної послуги, продається горілка, яка, так само, як і лекція, має бути на обліку підприємства. Частина 2 ст. 50 ЗУ «Про вищу освіту» 2014 року зазначила, що основним видом навчальних занять у вищих навчальних закладах є: лекція. Згідно цієї норми, в якості товару контрактним студентам продаються саме лекції як основний вид навчальних занять, в обгортці навчальної послуги. Саме ці лекції, створені за рахунок державного бюджету, мають бути поставлені на облік

бюджетними ВНЗ в якості нематеріального активу. Надання навчальних і наукових послуг нічим не відрізняється від надання ресторанних послуг, під час яких споживачам цих послуг продається певний товар з націнкою вартості обслуговування. Для забезпечення прозорості господарських операцій та державного контролю суб'єкти державного сектору економіки зобов'язані визначати вартість і ставити на облік об'єкти прав інтелектуальної власності, що перебувають у державній власності або були створені (придбані) за державні кошти згідно із законодавством. Це встановлено:

1. Національним положенням (стандартом) бухгалтерського обліку в державному секторі 122 «Нематеріальні активи»^[5];

2. Наказом Мініфіну № 879 02.09.2014 «Про затвердження Положення про інвентаризацію активів та зобов'язань» Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 30 жовтня 2014 р. за № 1365/261425^[6];

3. Наказом Фонду державного майна України від 13.12.2005N № 3162 Про затвердження Порядку визначення оціночної вартості об'єктів права інтелектуальної власності, що перебувають у державній власності або були створені (придбані) за державні кошти, з метою зарахування на бухгалтерський облік^[7], Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 25 квітня 2006 р. за № 479/12353;

4. Методичними рекомендаціями з бухгалтерського обліку нематеріальних активів суб'єктів державного сектору, затвердженими Наказом Міністерства фінансів України 23 січня 2015 року № 11^[8].

Жоден навчальний заклад не має в реєстрах обліку власних лекцій, створених за рахунок держави і не виконав згаданих нормативних актів. Жодних санкцій щодо керівників і бухгалтерів організацій науки і освіти, які не виконали вищезгадані нормативні акти, всупереч закону не здійснено.

Головним досягненням такої європейської економічно-правової конструкції є суттєве покращення якісного рівня освіти. Викладач, вмотивований збільшенням розміру винагороди роялті за використання (за продаж) його лекцій, почне не читати лекції студентам, а почне навчати їх змісту суті тієї дисципліни, що він викладає, з метою залучення до себе більшої кількості контрактних студентів. ВНЗ стає мотивованим набирати не «дешевих» вичитувачів лекцій, а набирати якісних викладачів для збільшення власного гудвілу та попиту серед контрактних студентів. Дотримання цих норм авторського права економічно реформує правовідносини між творцями та роботодавцями та прибирає радянську систему рабської залежності викладацького складу від свавілля керівництва ВНЗ. І це світова практика. Наприклад, типовим договором Техаського університету з викладачем прямо визначено пунктом 7: «Сторони розподілятимуть будь-які доходи від комерціалізації Роботи (навчального курсу) наступним чином: розподіл прибутків між Сторонами здійснюється за принципом – 50 % для

Університету та 50 % для усіх Авторів (які повинні розподілятися рівномірно між Авторами, якщо існує більше одного Автора.)». В Україні, згідно законодавчих і нормативних актів, автор і виконавець усних творів повинен отримати мінімальну ставку винагороди в розмірі 5 % з доходу ВНЗ від продажу його інтелектуальної власності (усних творів, лекцій) контрактним студентам.

Департамент інтелектуальної власності Міністерства економічного розвитку і торгівлі України не має права проконтролювати наявність нематеріальних активів на балансі ВНЗ та перевірити виплату авторської винагороди за кодом ознаки доходів 103, яка не входить до фонду заробітної плати у відповідності до пункту 164.2.3 ч. 164.2 ст. 164 Податкового кодексу України. А викладачі повинні отримати авторську винагороду згідно ст. 445 ЦКУ, як це зазначено Постановою Пленуму Верховного Суду України від 4 червня 2010 року «Про застосування судами норм законодавства у справах про захист авторського права і суміжних прав: «Виплата працівникові заробітної плати не є тою виплатою йому авторської винагороди за створений твір у зв'язку з виконанням трудового договору, оскільки заробітна плата — це винагорода за виконану роботу залежно від певних умов, а авторська винагорода — це всі види винагород або компенсацій, що виплачуються авторам за використання їх творів, які охороняються в межах, встановлених авторським правом».

Тобто, Департамент інтелектуальної власності Міністерства економічного розвитку і торгівлі України не може забезпечити реалізацію пункту 47-5) Положення про Міністерство економічного розвитку і торгівлі України, Затверджено постановою Кабінету Міністрів України від 20 серпня 2014 р. № 459^[9] та проаналізувати стан застосування і дотримання національного законодавства і міжнародних договорів у сфері авторського права і суміжних прав, оскільки не має доступу до документів, якими це підтверджено. А також, не в змозі виконати припис п. 47-15) цього Положення: *«здійснити державний нагляд (контроль) за дотриманням суб'єктами господарювання незалежно від форми власності вимог Законів України "Про авторське право і суміжні права"»*. Про контроль за РНБОУ, ГПУ, НАБУ, АПУ, ДФСУ щодо порушення ними авторських прав не варто навіть згадувати. Отже, Міністерство економічного розвитку і торгівлі України, так само, як і будь-яке інше міністерство, центральним органом виконавчої влади в сфері інтелектуальної власності бути не може.

Висновки цілком очевидні – ми є свідками імітації бурхливих реформ. Для ринку ІВ, для індустрії культури в Україні і наближення держави до інтеграції в інтелектуальну економіку знань ЄС ця рокировка нічого не змінила.

Для розуміння, яка саме економічна галузь лишилась поза увагою органів влади, варто процитувати європейських експертів. «Індустрія

авторських прав становить 4 % валового національного продукту (ВНП). У всякому разі, в моїй країні, Австрії, це важливіша галузь, ніж металургійна промисловість, яка надає тільки 2,5 % ВВП», – наголошує В. Ділленц, професор Віденського і Зальцбургського університетів^[10]. В Британії культурні індустрії генерують більше \$150 мільярдів річного доходу (2001 р.), що становить майже 10 % національного ВВП та перевищує доходи від сільського господарства або видобутку корисних копалин ^[11]. Згідно доповіді британського Centre for Business and Economic Research (CEBR) у 2013 році внесок індустрії мистецтва і культури в працевлаштування з урахуванням прямих, непрямих і індукованих впливів становив 259 000 робочих місць з повною зайнятістю^[12].

Саме недотримання авторських і суміжних прав у сфері культури також руйнує цю галузь. Фінансові потоки для створення товарів індустрії культури формуються за рахунок зібраних але неідентифікованих винагород авторів і виконавців. Незабезпечення державою цього економічно-правового механізму не дозволяє сформуватись цьому невичерпному джерелу фінансування культурних індустрій. Незабезпечення виконання Конституції і законів України у сфері культури, недотримання авторських і суміжних прав інтелектуальної власності дозволяє наповнювати національний ринок необлікованими нематеріальними активами невідомого походження, які практично є контрабандою, контрафактом або краденим.

Сьогодні по різних органам влади розпорошені функції центрального органу виконавчої влади у сфері інтелектуальної власності:

1. Мінекономрозвитку передані більшість функцій у сфері права інтелектуальної власності, але практично це функції патентного відомства, яке воно розділяє з Укрпатентом;

2. Міністерство культури України, згідно свого Положення, вживає заходів до забезпечення захисту об'єктів права інтелектуальної власності, реалізації авторських і суміжних прав з питань, що належать до компетенції Мінкультури. Водночас для реалізації цих завдань, міністерство навіть не має у штатному розкладі фахівця з питань інтелектуальної власності, з авторського права і суміжних прав;

3. Міністерство освіти і науки України здійснює забезпечення формування та реалізація державної політики у сферах освіти і науки, наукової, науково-технічної та інноваційної діяльності, трансферу (передачі) технологій, і також не має у штатному розкладі фахівця з питань інтелектуальної власності;

4. Міністерство аграрної політики та продовольства України забезпечує державну науково-технічну експертизу сортів рослин як об'єктів інтелектуальної власності; сприяє функціонуванню та розвитку ринку сортів рослин, як об'єктів інтелектуальної власності, але не має у штатному розкладі фахівця з питань інтелектуальної власності;

5. Оцінка майнових прав передана під опіку Фонду державного майна, яке не має у штатному розкладі фахівця з питань інтелектуальної власності, як наслідок інтелектуальна власність державних підприємств їх нематеріальні активи оцінюються в копійки;

6. Бухгалтерський облік об'єктів права інтелектуальної власності (авторських і суміжних прав) і фінансова звітність щодо таких об'єктів передано Міністерству фінансів України, яке не має у штатному розкладі фахівця з питань інтелектуальної власності;

7. Контроль за бухгалтерським обліком і фінансовою звітністю щодо операцій з об'єктами авторських і суміжних прав, іншими нематеріальними активами покладено на ДФСУ, що також не має у штатному розкладі фахівця з питань інтелектуальної власності;

8. Департаменту організації митного контролю ДФСУ, який зобов'язаний вживати заходів щодо захисту прав інтелектуальної власності у процесі зовнішньоекономічної діяльності, також не призначено у штатному розкладі фахівця з питань інтелектуальної власності.

Більшість непорозумінь, спірних питань та проблем у сфері права інтелектуальної власності лежать саме на стику повноважень різних органів. Закон забороняє цим органам втручатись в діяльність одне одного. В Україні відсутній орган, який має можливість комплексно та оперативно реагувати на потреби ринку і координувати діяльність різних профільних структур у сфері інтелектуальної власності.

Через це величезна кількість громадян, юридичних осіб і суб'єктів господарювання нарізно прагне вирішення безлічі питань з права інтелектуальної власності, часом одних і тих же, які виникають в різних галузях господарчої діяльності – культури, освіти, науки, промисловості, винахідництва, імпорту, експорту, логістики, видавництва, торгівлі – словом, скрізь, звертаючись при цьому: до Президента України, Кабміну і Верховної Ради, до міністерств, різноманітних управлінь, міліції, судів, прокуратури, адвокатів, ЗМІ і кого завгодно, не усвідомлюючи, що компетентного органу, який за законом спроможний ці питання вирішувати, в Україні просто немає. Таким чином розпорошується гігантський суспільний ресурс, яким живиться бюрократія.

Без єдиного центрального органу виконавчої влади, який може забезпечити КОМПЛЕКСНУ реалізацію державного регулювання у сфері інтелектуальної власності, в Україні галузь культурних індустрій ніколи не запрацює. Україна не спроможна забезпечити виконання Глави 9 Угоди про асоціацію України з ЄС, оскільки органу державної влади, який зобов'язаний реалізувати її вимоги, не існує. Таке завдання спроможний вирішити тільки профільний Комітет з питань інтелектуальної власності, підпорядкований безпосередньо Кабінету Міністрів України, який би мав функції надструктури у сфері інтелектуальної власності, який би мав право КОМПЛЕКСНО здійснювати контрольно-наглядіві

функції у сфері ІВ за всіма суб'єктами господарювання і органами державної влади на кшталт Державної фіскальної служби.

Список використаних джерел:

(Endnotes)

1 Угода про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським Співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони.

2 Українська Правда. Кириленкогейт. Як в Україні легалізуються плагіат і псевдонаука. Тетяна Пархоменко, доктор філософських наук, професор. Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/columns/2016/07/6/214760/>.

3 «Годівниці влади: у Азарова дарують мільйони офшорним «авторам»» Сергій Щербина, Українська Правда. Режим доступу: <http://www.pravda.com.ua/articles/2010/11/9/5554856/>.

4 Постанова Кабінету Міністрів України №585 від 23 серпня 2016 р. Деякі питання оптимізації діяльності центральних органів виконавчої влади державної системи правової охорони інтелектуальної власності.

5 Національне положення (стандарт) бухгалтерського обліку в державному секторі 122 «Нематеріальні активи» Затверджено Наказом Міністерства фінансів України від 12.10.2010 № 1202, Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 01 листопада 2010 р. за № 1018/18313.

6 Наказ Мінфіну № 879 02.09.2014 «Про затвердження Положення про інвентаризацію активів та зобов'язань» Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 30 жовтня 2014 р. за № 1365/261425.

7 Наказ Фонду державного майна України від 13.12.2005 № 3162 Про затвердження Порядку визначення оціночної вартості об'єктів права інтелектуальної власності, що перебувають у державній власності або були створені (придбані) за державні кошти, з метою зарахування на бухгалтерський облік, Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 25 квітня 2006 р. за № 479/12353

8 Методичні рекомендації з бухгалтерського обліку нематеріальних активів суб'єктів державного сектору, Затверджено Наказом Міністерства фінансів України 23 січня 2015 року № 11.

9 Положення про Міністерство економічного розвитку і торгівлі України, Затверджено постановою Кабінету Міністрів України від 20 серпня 2014 р. № 459.

10 Режим доступу: http://adhdportal.com/book_1159_chapter_2_PRINIPI_PEREDACH_MAJNOVIKH_PRAV.html.

11 Режим доступу: <http://creativecities.org.ua/uk/creative-industries/texts/?newsid=22>.

12 Режим доступу: <https://www.culturepartnership.eu/article/kajdiy-funt-investitsiy-v-kuljturu-vozvrashaetsya-pyatikratno-issledovanie>.



ВІЛЬНА ЗОНА



*Вадим Дишкант,
незалежний експерт,
театральний критик, режисер (м.Київ)*

ВИ МОЖЕТЕ ЩОСЬ ЗМІНИТИ? АБО ТРЕТІЙ ШЛЯХ

Реформатори чи імітатори

Останнім часом Закони у нашій недодержаві** пишуться для того, аби всіляко обходити закони. Не оминула ця кара небесна й сферу культури.

Майже два роки тому, коли серед українських театральних діячів точилися гарячі дебати про майбутнє реформування вітчизняного театру, я переконував одного зі своїх колег, який цим законом безпосередньо опікувався, у марності усіх подібних законотворчих зусиль. Передусім через те, що окремо взяті закони не вирішують базової глобальної проблеми нашої держави – тотальної відсутності мотивації цю державу розвивати – у державотворців, й повною відсутністю механізмів впливу на законотворчий процес – загалу – народу, якому реформи насправді потрібні як повітря.

Мій же приятель, у свою чергу, переконував мене у тому, що скоро все в українському театрі почне мінятися на краще. Що все відтепер у нас «буде по-іншому». Варто тільки створити ці нові «золоті правила» зростання, які чарівною силою перетворять гарбузи на золоті карети. Я на цей його оптимізм, незбагнений з огляду на вік, посаду, соціальний статус свого опонента, відповідав песимістично-реалістичними прогнозами: «Не тиш себе ілюзіями! Ніякої реальної реформи не буде! З якого дива вона трапиться в театральній сфері, якщо в жодній з інших – судово-правовій системі, міліції-поліції, медицині, освіті та ін. – її немає. Все і тут завершиться такою ж огидною імітацією революційних змін». Товаришу моя зневіра псувала настрої. Бо якщо визнати мою правоту, то виходило, що уся ця довга й виснажлива паперова робота, усі ці дебати, які точилися навколо «реформи» і в яких він брав безпосередню участь – праця Сізіфа. Або, як тепер кажуть, бла-бла-бла... Я ж, у свою чергу, засмучувався через чи то неадекватність, чи то через нещирість наших театральних діячів, які, ігноруючи правду життя в самому житті, у більшості своїй так само неспроможні сказати щось суттєве про ту саму правду життя зі сцени.

Якщо ж говорити правду про реформи в Україні, то виглядає вона в моїх очах наступним чином: ті, хто хоче реальних змін – це стосується усіх сфер нашого життя, – не мають жодних важелів впливу на ситуацію. «Реформують» Українці, хто **не зацікавлений в жодних змінах**, бо їм «зручніше і якось зрозуміліше» в минулому. А оскільки саме ці люди захопили владу у всіх

сферах життя, вони і будуть боротися за збереження свого панівного становища, будуть імітувати зміни, реформи, турботу про загальну справу, тоді як турбуються вони лише про себе, про своє місце «під сонцем».

Зневірені і втомлені

Власне, якщо слідувати здоровому глузду, реформи імають бути спрямованні на те, аби ніхто, вхопившись мертвою хваткою за «корито», не ставав перешкодою на шляху потоку творчої енергії. Бо вона дає життя і здоров'я суспільному організмові лише тоді, коли маємо можливість вільно текти його каналами. Але ми на сьогодні по саму маківку – поглинені Калі-югою*.

Називаючи свій театр «Березиль», Лесь Курбас декларував, що він вибирає енергію березня, енергію весни, оновлення, народження життя. Енергію, яка ламає все старе, що стоїть на перешкоді новому. Реформа, якщо вона не «бла-бла-бла», і має олодіти такою енергією перетворення, дійовою енергією усунення зі шляху тих перепон, того закулісного мотлоху, який заважає потокові ворчості вільно вливатися в наш театральний організм, вільно гуляти нашою сценою. Чи наповнені такою енергією, скажімо нові закони про культуру, про театр? Питання риторичне. Звичайно, суто формально вони спрямовані саме на те, аби в наших театрах відбувалася постійна ротація творчих сил (що давно стало нормою у більш цивілізованих країнах). Але саме це лягло важким тягарем на плечі творчих працівників, які віднині, при збереженому «рабовласницькому» способі керування театрами, працюють на контрактній основі. Тобто, можуть бути звільнені і піти в нікуди після того, як з ними через рік, наприклад, максимум – через три, не поновлять угоду.

І тут варто розрізняти два моменти: один – суто фаховий, мистецький і другий – моральний, соціальний. Облишмо розмову про фахову складову, про мистецькі завдання, позитивне рішення яких і мала би гарантувати реформа. Ця розмова недоречна в умовах повної соціальної, матеріальної, психологічної та моральної незахищеності театральних працівників і це одна з причин, через яку **ніякої реальної реформи в нашому театрі не буде**. Бо якщо її проводити як слід, то

* Калі-юга – згідно з древнім розумінням Часу – четверта, остання епоха у вселенському циклі, яка знаменується усіма, властивими людині егоїстичними пороками. Перш за все, нечесністю, лицемірством, розбратом, розбещеністю і т. д. і т. п. Оскільки сама реальність, сам світ суб'єктивний, пластичний, тобто, він повністю залежить від свідомості тих, хто в ньому перебуває, то егоїзм людей епохи Калі звучує простір і час. Тому і тривалість людського життя вимірюється 100 роками, тоді як в попередню епоху, Двапара-югу, люди мали можливість жити 1000 років. Старозавітні пророки, життя яких вимірюється сотнями років, є представниками Двапара-юги, на зміну якій після Потопу прийшла Калі-юга. Колись про те, що час циклічний, що епохи змінюють одна одну з такою ж регулярністю, з якою змінюють одне одного пори року, знали всі розвинуті народи світу.

за відсутності будь-яких серйозних соціальних гарантій тисячі акторів, десятки, якщо не сотні, режисерів, інших творчих працівників можуть тепер просто опинитися на вулиці.

Автор цих рядків зазнав на собі ефект дії контрактної системи. Вона – не для слабких. Не для втомлених і зневірених, якими нині є більшість наших громадян. Тому вже сам проект нових законів про культуру викликав такий супротив серед творчих працівників наших театрів. Що й не дивно для країни, в якій гарно говорять про підвищення рівня життя і соціальний захист громадян, а в реальності – всіляко це життя ускладнюють. Якщо врахувати, що нашим державним керманічам нема діла до культури, до театру (хто з перших осіб держави відвідує столичні прем'єри, наприклад?), що їхня діяльність спрямована на нищення України і українців, то можна зрозуміти причини тотального неприйняття самої ідеї контракту більшістю театральних діячів України. Особливо це стосується соціально незахищених акторів. Для того, аби контрактна система працювала нормально, треба спочатку створити умови, за яких актори та режисери могли би **вільно мандрувати в пошуках роботи, маючи при тому право не лише на неї, а й реальне право на мінімальне соціальне забезпечення, мінімальні виплати, ба – просто житло в будь-якому новому місці.**

Але навіть якщо припустити, що нове покоління, яке вже назвали «покоління Z» режисерів та акторів, яке виросло без опіки держави, без будь-яких її гарантій, які, скажімо моє, «втрачене й загублене» покоління отримувало в СРСР в обмін на рабське служіння Системі, захоче здійснити реальні реформи, то воно зіткнеться з шаленим супротивом тих, хто не хоче ніяких змін, знаходячись у той же час на вищих щаблях влади. Саме для них неприйнятне саме поняття «реформа», оскільки вона означає «комплекс заходів, якими вводяться такі нові суспільні відносини, які ... призводять до зміни умов діяльності всіх, **або групи членів суспільства**». Хто ж захоче змінювати «умови діяльності», якщо вони приносять йому дивіденди у вигляді панівного становища, всіляких пільг, можливостей для фінансових та інших владних зловживань? Хто відмовиться добровільно від можливості безкарно нишпорити у державній кишені, вирішувати особисті нагальні проблеми за рахунок сотен й тисяч тих, хто до важелів державотворення допущений лише на словах. Боротьба? Хто в цій боротьбі переможе? Покищо віри у перемогу нового не лише в у вітчизняному театрі, а й в країні взагалі, стає все менше і менше.

«Чи можете ви щось змінити?» – запитала мене завіт одного театру, яка зовсім усунулась від питань реформи в їхньому колективі і навіть не знає, чи законно у них проходять вибори директора, чи ні. Однак питання не в тому, може кожен з нас щось змінити, чи ні. Питання в прагненні цих змін і в конкретних, нехай і в донкіхотівських діях, спрямованих на зміни. Якщо ж говорити про те, за ким буде перемога у боротьбі старої

та нової України, то вона гарантована ментальністю, характером, душею нації, якою вона буде формуватися в нових історичних умовах.

Все визначає душа народу

Саме на характері нації, як на основному дієвому факторові, що визначає якість життя цієї нації, акцентує увагу французький вчений Густав Лебон у своїй ґрунтовній праці «Психологія народів і мас». Він зазначає, що не формально прийняті у суспільстві закони визначають його, суспільства, рух, якість його життя, а психологія, душа народу. На доказ своїх поглядів Лебон приводить приклад Північної та Південної Америки. Останнє ясного часу скопіювала Конституцію США, але якість життя у Латинській Америці відчутно і досі відрізняється від якості життя у США та Канаді, куди намагаються потрапити мільйони емігрантів з Півдня. Гюстав Лебон пояснює це тим, що одні і ті ж закони втілювали в життя в одному випадку англосакси, у другому – іспанці та португальці. Автор поміж іншим пише: «Прірва між психічним складом різних рас і пояснює нам, чому вищим народам ніколи не вдавалося примусити нижчі прийняти їх цивілізацію. Досі дуже розповсюджена думка, що освіта може здійснити такого роду справу – одна із сумних ілюзій, яку колись створили теоретики чистого розуму. (...) Тільки на зовнішній погляд народ круто переминює свою мову, свій державний устрій, свої вірування і своє мистецтво. Для того, аби здійснити такого роду перемини в дійсності, треба змінити його душу».

Душа ж нашого анархічного, замріяного й занадто споглядаючого народу погано живеється із формальними законами, конституціями та іншими нормативно-правовими документами, які «з холодним серцем» регулюють суспільне життя. Ми дійсно особливі через своє межове становище в Європі. Нам не підходить ані автократія, без якої не можуть існувати московити, ані демократія, яка кілька століть поспіль «розкладає» організм західної цивілізації.

Ми повинні виробити свій, **Третій Шлях** поміж цією тезою (автократія) і антитезою (демократія) – синтез, який дасть світові якісно нову цивілізацію. Нашу цивілізацію. І, само собою, якісно нове мистецтво. І тоді питання реформ усіх сфер нашого життя із поля дискусій та облудних імітацій стане потребою оновленої в горнилі нинішньої війни й соціальної деструкції української душі. Душі мотивованої не егоїстичними цілями, а ідеєю служіння: мистецтву, людям, Богу.

** Право називати Україну «недодержавою» дає хоч би те, що будь-яка держава себе захищає, тоді як у нас навіть в умовах війни її ведуть не стільки державні структури, які й тут шукають вигоду в смерті своїх громадян, скільки самі громадяни, об'єднавшись в потужний волонтерський рух. Справжня Держава за новітнього часу, після перемоги СРСР у нас протрималася недовго, три місяці, з грудня 2013 по лютий 2014. Її кордони обмежились Майданом, який був чимось на кшталт Ватикану посеред Риму.