

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



Oleksandr Grytsenko

**CULTURAL SPACE AND
NATIONAL CULTURE:
THEORIZING TO RESHAPING**

A Monograph

Institute for Cultural Research
National Academy of Arts of Ukraine

Kyiv 2019

Олександр Гриценко

**КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР
І НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА:
ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ
ТА ПРАКТИЧНЕ
ФОРМУВАННЯ**

Монографія

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України

Київ 2019

УДК 130.02(477)
Г85

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту культурології
НАМ України, протокол № 8 від 22.10.2019 р.

Виконано в межах фундаментального наукового дослідження
Інституту культурології Національної академії мистецтв України
за темою:
«Єдність культурного простору України
у контексті соціокультурних трансформацій».

Рецензенти:

С. М. Волков,

доктор культурології,

Л. М. Довга,

доктор філософських наук,

О. В. Кравченко,

доктор культурології

Гриценко Олександр

Г85 Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування: монографія / Гриценко Олександр — Київ: Інститут культурології НАМ України, 2019. — 256 с.

ISBN 978-966-2241-46-4

У монографії оглянуто різні концепції культурного простору у світовій науці (зокрема, публічних сфер Дж. Кіна, семіосфери Ю. Лотмана, постмодерного гіперпростору Ф. Джеймсона, культурного простору А. Карміна та ін.); констатовано кризу в теоретичних уявленнях про національну культуру та простір її побутування, що увиразнилася внаслідок глобалізації. На підставі аналізу недоліків територіально-антропологічних та філософських концепцій культурного простору запропоновано дві моделі культурного простору — полісферичну й топологічну. Сформульовано поняття єдності й цілісності національного культурного простору, що характеризують відповідно його комунікативну всеохопність та ідентичнісну несуперечливість. У світлі згаданих моделей проаналізовано шлях формування національного культурного простору України від часів середньовіччя до незалежності.

У книжці також розглядаються формування культурного простору та спроби реформування національної культури незалежної України. Проаналізовано бачення головних проблем української культури ініціаторами реформ, їх спільні риси й тенденції, світоглядні настанови й теоретичні уявлення, що ними керувалися реформатори. Оцінено наслідки цих реформ та їх вплив на стан культури й культурного простору України.

УДК 130.02(477)

ISBN 978-966-2241-46-4

© Інститут культурології НАМ України, 2019

© Гриценко О. А., 2019

ЗМІСТ

Вступ: запізнiла культурна революцiя?	7
Роздiл 1. Теоретичне осмислення культурного простору	11
1.1. Концептуальнi уявлення про культурний простiр: критичний огляд	12
1.2. Нацiональний культурний простiр в умовах глобалiзацiї	39
1.3. Проблема цiлiсностi та єдностi культурного простору	47
Роздiл 2. Моделi культурного простору	57
2.1. Топологiчна модель культурного простору	61
2.2. Полiсферична модель культурного простору	66
2.3. Iдентичностi елементiв культурного простору	69
2.4. Алгоритм побудови полiсферичної моделi нацiонального культурного простору України	84
Роздiл 3. Формування культурного простору України	87
3.1. Культурний простiр Київської Русi	89
3.2. Культурнi простори Речi Посполитої й Козаччини	94
3.3. Конкурентнi культурнi простори України «довгого» ХІХ ст.	99
3.4. Культурний «фронт» Української революцiї 1917–1921 рр.	117
3.5. Українiзацiя плюс советизацiя	124
3.6. Український культурний простiр поза УРСР	128
3.7. Русифiкацiя та «модернiзацiя без модерностi»	130
3.8. Висновки	140
Роздiл 4. Культурний простiр i державна полiтика України: вiд iнерцiї до десоветизацiї	143
4.1. Досвiд 1990-х: спроби реформ у рiчизцi патерналістської iнерцiї	145

4.2. Формування політики протекціонізму щодо національної культури	171
4.3. Невдала «культурна революція» (2005–2009)	190
4.4. Повернення культурної багатовекторності (2010–2013)	197
4.5. Боротьба за культурний простір України після Євромайдану	203

Розділ 5. Сценарії подальшої трансформації культурного простору України	223
Висновки	234
Бібліографія	239
Cultural Spase and National Culture: Theorizing to Reshaping. Summary	252

ВСТУП: ЗАПІЗНІЛА КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ?

Майже шістдесят років тому британський науковець Реймонд Вільямс, який розпочинав як літературознавець-марксист, а на схилі літ став валлійським націоналістом, у книжці *The Long Revolution* [189] представив модерну історію Британії як тривалий процес трьох революцій — демократичної революції в політичному житті, індустріальної революції — в житті господарчому, а також культурної революції. Останню він визначав як розбудову спільної демократичної культури.

Типологічно схожі завдання постали перед українським суспільством після здобуття державної незалежності, хіба що йшлося про те, щоб: збудувати демократичний політичний лад замість застійного тоталітаризму, розвинути ринкову економіку замість розвалені державно-планової, врешті, збудувати модерну національну культуру, що її б поділяла вся українська нація в громадянському сенсі, а не лише етнічні україномовні («свідомі») українці, як це було в часи СРСР.

У 1990-х роках британський політолог українського походження Тарас Кузьо визначив процеси, що розпочалися тоді в Україні, як «четвірний перехід» (*quadruple transition*), тобто перехід від радянського тоталітарного ладу до демократії, від одержавленої командної економіки до ринкової, від несамостійного існування України як частини СРСР — до національної незалеж-

ності, нарешті, перехід українського суспільства від неомодернізованої етнічної спільноти — до модерної політичної нації [172]. Головне послання такої характеристики було в тому, що кожен із цих переходів є складним і болісним, а що вже казати про їх одночасне тривання.

Недоліками запропонованої Т. Кузьо транзитологічної моделі (чи радше схеми) процесу пострадянських змін в Україні були, по-перше, вже сама транзитологічність (тобто засадниче припущення, що нам уже відомі основні риси того «кінцевого пункту», до якого прямує Україна — адже ми знаємо, як мають виглядати справжня демократія, вільноринкова економіка, модерна національна держава), а по-друге, брак у цій схемі чіткої згадки про культурні зміни. Якщо два з чотирьох означених Т. Кузьо «переходів» (до демократії та модерної ринкової економіки) збігаються із двома «довгими революціями» Р.Вільямса, то «культурну революцію» він, по суті, замінив запізнілим модерним націєтворенням. Але така оцінка культурних процесів, що відбуваються в Україні вже принаймні протягом трьох десятиліть, виглядає дещо поверховою.

У пропонованій увазі читача книжці викладене інше бачення цих складних і багатогранних процесів змін, що в ньому основну увагу зосереджено на змінах культурних. Це бачення базується на новому аналітичному апараті — власне, на обґрунтованій автором моделі культурного простору, зокрема — національного. Проаналізувавши численні теоретичні просторові моделі культури та концепції культурного простору, що існують у світовій та вітчизняній науці, автор дійшов висновку, що жодна з них не забезпечує достатнього концептуального підґрунтя для вирішення поставлених у цій праці дослідницьких завдань, іншими словами — для адекватної інтерпретації складних і суперечливих процесів, що відбувалися в українській культурі в попередньому столітті, як і тих, що відбуваються сьогодні.

Тому наслідком критичного аналізу попереднього доробку в царині концептуалізації культурного простору та/або простору культури стала побудова полісферичної моделі культурного простору, в якій використані ідеї та поняття, запропоновані раніше іншими науковцями — семіосфери (Юрій Лотман), публічної сфери (Джон Кін), моделі простору Георгія Вороного та ін.

За допомогою своєї моделі автор спробував також по-новому оглянути довгий шлях формування модерної української національної культури та хід трансформацій культурного простору України в минулому.

На думку автора, для української культури (в антропологічному сенсі) початок XXI століття став періодом усебічних і масштабних, справді революційних змін. Деякі з них обумовлені явищами глобального характеру, а в Україні лише набувають певної своєрідності через її посткомуністичні та постколоніальні особливості. Бурхливі процеси глобалізації, стрімке поширення новітніх інформаційних технологій мали для української економіки, суспільно-політичного й культурного життя потужні й суперечливі наслідки, інколи безжально руйнуючи те, що будувалося десятиліттями, інколи — відкриваючи нові, небачені раніше перспективи й ресурси розвитку.

Глобалізація до невпізнання змінила світовий культурний простір, а також культурні простори навіть найпотужніших національних держав, поставивши під сумнів саме існування національного культурного простору як чогось окремого, самокерованого й самобутнього.

Інші зміни стали наслідком концептуальної, творчої, господарчої, врешті, моральної вичерпаності тієї, переважно інерційної, стратегії розвитку культури й патерналістської державної політики щодо неї, котра напівстихийно сформувалася в середині 1990-х років. Подальше збереження цієї політики, як і всієї пострадянської політичної системи, що отримала врешті наліпку *blackmail state* («шантажистська держава»), ставало дедалі очевиднішою для власного народу й решти світу перешкодою успішному розвитку — господарчому, політичному, культурному.

Усе це врешті й обумовило ті багатопланові й часто радикальні зміни, що їх можна сміливо назвати українською культурною революцією. У цій книжці розглядаються два ключові (принаймні, на погляд автора) аспекти революційних змін в українській культурі як способі життя:

- трансформація (чи, власне, емансипація) національного культурного простору України;
- неодноразові спроби реформування державної культурної політики та створення культурних інституцій недержавського

типу, а також формування режиму протекціонізму щодо національної культури.

Детально розглянувши обидва аспекти, автор також запропонував свої версії подальшого розвитку «революційного» процесу в українській культурі за кількома можливими сценаріями.

Наскільки адекватними є його моделі, аналіз та прогнози, покаже час.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ



1.1. Концептуальні уявлення про культурний простір: критичний аналіз

Слова «культура» та «простір» є багатозначними самі по собі, а їх поєднання множить багатозначності одна на одну. Культуру можна розуміти в антропологічному сенсі, як увесь спосіб життя певної спільноти, а можна — в галузевому (секторному), як окрему сферу діяльності, або ж — за Метью Арнолдом, який ототожнював культуру лише з «високою» культурою, з «усім найкращим, що було придумане чи сказане у світі»¹. Натомість простір може бути 3-вимірним простором матеріального світу, або ж абстрактним n -вимірним простором математики, або ще абстрактнішим топологічним простором — сукупністю об'єктів, що вони відповідають певному набору постулатів (аксіом). Простір може бути необмеженим (і тоді вийти з нього можна, лише перейшовши в інший вимір, якого цей простір не має), але його можна вважати й обмеженим (у цьому випадку слово «простір» є синонімом обширу, терену, ареалу — наприклад, етнічною територією чи «історичною батьківщиною» певного народу, місцем побутування його культури)².

Тому, вживаючи термін *культурний простір* у науковому дискурсі, слід пояснити, про що саме йдеться, який простір якої культури. На жаль, така турбота про читача трапляється нечасто. Хоча словосполучення «культурний простір» та його іншомовні версії часто зустрічаються в культурологічній, антропологічній, соціологічній, філософській літературі, але далеко не завжди вони одержують чіткі дефініції й означають виразно окреслені поняття. Така ситуація породила скептичні зауваги деяких науковців, як-от репліка Олександра Кравченка, що поняття «національний культурний простір» насправді «не має сталого змістовного наповнення; у вітчизняному публічному дискурсі воно здебільшого використовується як синонім української національної культури» [62, 13]; або висновок О. Іванова, що «понятие 'пространство' в современном обществоведении пользуется большой популярностью, ...но, как правило, в большинстве публикаций — это лишь дань моде, словоупотребление без какой-либо обоснованной содержательной нагрузки» [52, 19].

Не заперечуючи браку сталого змістовного наповнення терміну «національний культурний простір» у багатьох українських авторів і, тим паче, браку змістовного навантаження аналогічного терміну, в працях сучасних російських суспільствознавців, усе ж нагадаю, що не всі автори ухиляються від визначення згаданого поняття, а «мода» на асоціювання культури з простором насправді доволі давня, бо впливає з реальності побутування культур.

Спроб концептуалізувати культурний простір, дати розгорнуте визначення цього поняття було-таки чимало у другій половині минулого та на початку нинішнього століття. На мою думку, їх можна умовно поділити на три групи. Перша — це дефініції та концепції антропологічного походження, котрі ґрунтуються на тій обставині, що будь-яка культура (в антропологічному сенсі) є культурою певної людської спільноти, а вона, як правило, населяє (чи в минулому населяла) певну територію. Окультурена й символічно наснажена, ця територія перетворюється для спільноти на «рідну землю», батьківщину. Трансформований культурою (а власне, спільнотою — носієм цієї культури) фізичний простір стає основою «свого» культурного простору³. Визначення цієї групи переважають у західній гуманітаристиці; простір (*space*) у них очевидно розуміється саме як конкретний обшир, територіальний ареал побутування певної культури в антропологічному сенсі.

Друга група концепцій та моделей культурного простору охоплює дефініції абстрактного характеру, що мають переважно філософське, соціологічне чи лінгвістичне походження й призначені для просторового зображення внутрішньої структури культури. Приклади — «топологічний простір культури» та «семіосфера» Юрія Лотмана [70; 71], або «повноструктурна» національна культура Івана Дзюби [39] (про які детальніше — далі). Їхні моделі асоціюють культуру не з реальним, фізичним, а з уявним (концептуальним, віртуальним, абстрактним) простором і є моделями культури (точніше, її внутрішньої будови) у вигляді сукупності абстрактних елементів/блоків, поєднаних різними відносинами та зв'язками (ієрархічними — вертикальними, комунікаційними — горизонтальними тощо).

Нерідко просторові моделі цієї групи виступають доповненням, роз'ясненням концепцій із першої групи. Скажімо, приймаючи за очевидне, що національна культура існує на певній національній території, науковець береться описувати її уявну архітектуру та внутрішню структуру, вдаючись до абстрактних просторових репрезентацій.

Третю групу складають уявлення про специфічний культурний простір, що мають літературно-мистецьке походження. Вони впли-

вають із того міркування, що художній твір, у певному сенсі, утворює свій власний «уявлений простір», навіть цілий світ. Звідси переконаність, що й художня культура певного народу, усі віртуальні світи окремих її творів, у своїй сукупності також формують цілісний світ, — віртуальний художній простір даної культури. Мабуть, такі концепції допомагають в аналізі світоглядних систем чи образності, що лежать у підвалинах окремих творів чи всього доробку конкретного митця, але для проблематики даної статті вони мають маргінальне значення.

«Приміряючи» досі напрацьовані концепції культурного простору до сьогоднішньої реальності, ми зустрічаємо цілу низку проблем. Далі пропонуємо огляд основних проблем такого роду, що виникають стосовно більшості концепцій та моделей усіх згаданих груп.

Насамперед — констатована багатьма науковцями дедалі менша адекватність традиційного уявлення про «власний» географічний простір культури, зокрема — національної.

Наприкінці ХХ століття у європейській та американській культурній антропології (а відтак — і в суміжних гуманітарних і суспільних науках) сформувалося уявлення про очевидність, природність тріади: **народ** (нація) — **країна** (державна) — (національна) **культура**. Здавалося *нормальним*, що, скажімо, в Іспанії живуть іспанці, говорять іспанською й належать до іспанської культури. Та коли іноземний турист заходить до якогось із барселонських музеїв, то йому пропонують путівники різними мовами, серед яких, однак, нема «іспанської», а є натомість «*Castillano*» і «*Català*». І таких «відхилень від норми» навіть у Європі чи не стільки ж, скільки «нормальних» національних держав, де домінують одна мова й одна етнонаціональна культура, а що вже казати про азійські та африканські країни.

Той, хто вважає тріаду «один народ — одна країна — одна культура» нормою або ідеалом, до якого має прямувати модерна нація у своєму розвитку, відхилення від цієї норми, відповідно, вважає проблемою, що її слід розв'язувати, зокрема й засобами державної політики. Така політика на практиці набирає різних форм — від романтичного національного просвітництва ХІХ ст. та ліберального «формування тонкої соціетальної культури» (В. Кімлічка [173]) кінця ХХ ст. — до класичного «перетворення селян на французів» [186], «збирання руських (німецьких, румунських) земель», аж до примусових «обмінів населенням» та етнічних чисток.

Утім, подібні проблеми та засоби їхнього вирішення, хоч би як їх оцінювати, належать до сфери державної політики, тут же йтиметься про наукові проблеми та підходи до їхнього вирішення, передусім — про теоретичне осмислення відносин між культурою і простором, у

якому вона існує і який значною мірою формує, сама при цьому змінюється (трансформуючись).

Тріада «народ — країна — культура», за якою нормальна нація має свою етнічну/національну територію, котра водночас є її культурним простором, окремим від простору інших народів і культур, у теоретичному плані завжди була сильним спрощенням. Хоча ще в середині ХХ століття здавалося, що всі народи світу, услід за західними європейцями, йдуть шляхом модерного націєтворення, котрий передбачає секуляризацію громадського життя, мовно-культурну гомогенізацію через загальну шкільну освіту й «цивілізування» селян, асиміляцію іммігрантів, меншин та іншої етнокультурної периферії.

Однак наприкінці ХХ ст. у західній культурній антропології згадана тріада почала піддаватися регулярній критиці, аж по твердженню, що «концепцію культури як сукупності знань та уявлень, що їх поділяють усі, хто живе в національній державі, більше не можна підтримувати» [184].

Утім, західні науковці — автори спеціального випуску часопису *Cultural Anthropology*, присвяченого просторовим аспектам ідентичності та культурних відмінностей [147], запропонували зваженіший підхід, вказавши на чотири основні недоліки згаданої «триєдиної» концепції як інтерпретаційної моделі⁴:

по-перше, вона незадовільно трактує ситуацію пограниччя культур, тобто того специфічного простору, де дві чи більше культур не стільки співіснують «поруч» (обабіч умовної чи фізичної межі), скільки переплітаються й активно взаємодіють по всьому простору пограниччя;

по-друге, вона значною мірою ігнорує внутрішню неоднорідність («нецілісність») тієї культури, що їй «належить» простір;

по-третє, вона малоприсадожана для аналізу (пост)колоніальної ситуації, коли у просторі (колишньої) колонії присутня не лише «тутешня» культура, а й культура метрополії, при цьому взаємини між двома культурами нерівні — ієрархізовані через політичне домінування та соціальний престиж «панської»/«білої» культури;

по-четверте, «проблематизуючи ландшафт незалежних націй та їхніх автономних культур, ми піднімаємо проблему розуміння соціальних змін та культурної трансформації, що відбуваються у взаємопов'язаних просторах; нарешті, уявлення, що ці простори є автономними, приховує під владою топографії — топографію влади» [161, 8].

Деякі з цих закидів до «територіальної моделі» національної культури є вочевидь перебільшеними, адже вона не заперечує ані соціально-культурного розшарування і внутрішніх суперечностей будь-якого модерного суспільства, ані мінливості його культури.

Тут варто згадати концепцію суперечливого співіснування принаймні трьох культурних систем у сучасному західному суспільстві, обґрунтовану свого часу американським соціологом Деніелом Беллом [144]. На його переконання, уся суспільна культура західного (в першу чергу американського) суспільства ХХ століття ділилася на кілька сфер (політичну, економічну — сферу бізнесу, та сферу мистецької творчості), у кожній із яких — свої окремі системи вартостей, настанови й моделі поведінки. Зокрема, сфера бізнесу керується інтересами матеріальної вигоди; поведінка людей (точніше, бізнесменів) диктується прагненням фінансового успіху й оцінюється розміром такого успіху; в цьому середовищі панує корпоративна культура підпорядкування підлеглих босові, а інтересів найманих працівників — інтересам власника.

Натомість у політичній сфері декларуються засади громадянських прав і свобод, загальної рівності, представницької демократії, а метою діяльності — суспільне благо. Нарешті, у сфері мистецької та літературної творчості керуються засадами індивідуального самовираження, абсолютизують творчу свободу та цінують оригінальність і новизну, а про рівність учасників чи суспільне благо як мету творчості мова не йде.

За Д. Беллом, саме гострі суперечності (культурні за своїм характером) між різними сферами суспільного життя породжують регулярні кризи в західному суспільстві [144, 13].

Схожий поділ суспільного життя на три різні сфери зі своїми засадами та вартостями запропонував свого часу німецький філософ Юрген Габермас [20; 163]. Він постулював істотні відмінності між системами правил, якими регулюються політична сфера, економіка та громадянське суспільство, що його він називає «життєвим світом» (*Lebenswelt*). У першій сфері, за Габермасом, панує адміністративна влада, у другій — влада грошей, натомість громадянське суспільство керується, принаймні потенційно, законами соціальної солідарності та вільного публічного обговорення усіх важливих питань, раціональної дискусії між поінформованими опонентами [163, 47].

У пізніших працях, щоправда, Ю. Габермас бідкався, що шляхетні засади функціонування громадянського суспільства, сформовані в добу європейського Просвітництва, в наш час споживацтва та комерційних мас-медіа добряче попсувалися [20].

Габермасова концепція претендувала на роль нової постмарксистської всеохопної моделі суспільства (а не лише його культури), своєрідного нео-істмату, що загалом виводить її поза рамки тематики цієї книжки, але згадати про неї слід хоча б тому, що деякі сучасні

українські науковці саме на цій моделі будують свої концепції цілісності національної культури [136].

Тож варто нагадати: як Беллова, так і Габермасова концепції давно стали об'єктом обґрунтованої критики. Інші науковці зауважували, що насправді ці три сфери соціальної культури (відповідно, системи настанов і вартостей, що в них панують) — не автономні, а тісно пов'язані.

Зокрема, художня культура в поєднанні з бізнесом дала комерційну популярну (масову) культуру, де керуються приблизно тими самими законами, що й у бізнесі, але це не заважає мистецькому творові бути головним складником створюваного такою культурою продукту.

Художня творчість плюс політика дає заангажоване мистецтво, що обстоює громадянські свободи або національні ідеали часом успішніше, ніж політична діяльність. Аби з'ясувати, що дає поєднання бізнесу з політикою, не треба далеко ходити за прикладами — їх достатньо в Україні.

Британський філософ Джон Кін назвав концепцію Юргена Габермаса «невдалим аналітичним поділом усієї позадержавної сфери на сфери економіки та громадянського суспільства», а за методологічним походженням — «нео-грамшійанською спробою запровадити розрізнення між логіками, з одного боку, політичної та економічної систем, ...а з іншого — громадянського суспільства, яке ґрунтується на законах солідарності та вільного відкритого спілкування» [56, 25].

Дж. Кін зазначає, що Ю. Габермас занадто вузько визначив громадянське суспільство, представивши його «як економічно пасивне, за означенням позбавлене будь-яких ресурсів власності, що дають можливість оборонятися чи поширювати свій вплив. Робітничі рухи на захист громадських свобод, на кшталт польської “Солідарності”, у цьому світлі виглядають, як понятійно суперечливі явища. Більше того — громадянське суспільство визначене, як сфера потенційної свободи, й тому розглядається позитивно, а економіка — навпаки, негативно, як сфера “необхідного”, де все визначається грішми. Такий підхід є сумнівним. Життєві передумови для економіки також виводяться за рамки аналізу. ...Виходить, що учасники економічної діяльності ніколи не займаються благодійництвом, не виконують жодних громадянських обов'язків...» [56, 25–26].

Насправді ж, стверджує Дж. Кін, «учасники економічних процесів завжди дбають про свої справи та виконують роботу остільки, оскільки вони користуються ендогенними джерелами “соціального капіталу”; іншими словами, економіка, в якій вони діють, занурена в ширше громадянське суспільство, що забезпечує соціальну взаємодію, базо-

вану на таких нормах, як довіра, надійність, точність, дружні зв'язки, ненасильницька взаємоповага» [56, 26].

Іншими словами, економічне (а також політичне) життя значною мірою ґрунтується на тому самому культурному фундаменті, що й життя громадянського суспільства. Це, звичайно, не означає ані браку внутрішніх суперечностей у цьому фундаменті, ані браку зворотного впливу (економіки й політики — на суспільну культуру).

У своїй критиці Габермасової концепції публічної сфери Дж. Кін іде далі, показуючи не лише спільність світоглядно-ціннісного фундаменту діяльності у громадській сфері з діяльністю у сфері популярної культури, а й спільність зовнішніх проявів, типових практик у цих сферах, іншими словами — їхню, сказати б, генетичну спорідненість:

«Незрозуміло, чому концепція “публічної сфери” мусить неодмінно бути пов'язана з ідеалом міжлюдського спілкування, спрямованого на досягнення консенсусу завдяки переконливій раціональній аргументації, тобто того, що Габермас називає *verstaendigungsorientierte Handeln* [162] (“спілкуванням, зорієнтованим на розуміння”). У дослідженні телевізійних ток-шоу Соня Лівінгстон та Пітер Лант переконливо показали, якими способами студійна аудиторія таких шоу спростовує панівні філософські уявлення про раціональність, сформовані дедуктивною логікою, за якою існує набір процедур умовиводів, що за їх допомогою визначають слушність певних тверджень, незалежно від змісту висловлювань [174]. Лівінгстон та Лант обстоюють легітимність таких форм “банальної аргументації”, як сварки (що їм притаманні емоційність та прагнення відстояти власну точку зору за будь-яку ціну), проповіді, політична риторика та оповідки, де аргументація будується безсистемно, з повторами ключової думки» [56, 174].

Тут Дж. Кін фактично пропонує розглядати сферу побутування культури (іншими словами, культурний простір) як публічну сферу або ж як сукупність багатьох публічних сфер.

Не обійшов Дж. Кін увагою й територіальні концепції національного культурного простору, констатує невідповідність цих сформованих у першій половині ХХ ст. концепцій (зокрема, ідеї *public service media*, або ж громадського мовлення) сучасним реаліям:

«Ключова просторова метафора, на якій ґрунтується громадське мовлення, сьогодні вже не відповідає тенденціям розвитку мас-медіа... У наші часи просторові комунікаційні мережі переживають динамічні зміни. Давнє домінування структурованого державою, обрамленого її територією громадського життя, опосередкованого радіо й телебаченням, пресою та книжками, вже добігає кінця... завдяки розвитку численних мережевих комунікаційних структур, не прив'я-

заних до певних територій, тому вони легко обходять або подрібнюють будь-яку просторово цілісну “публічну сферу”, обмежену рамками національної держави» [56, 161].

Лапкування слів «публічна сфера» в цьому випадку, вочевидь, мало означати, що територіально й національно обмежене розуміння публічної сфери, пропоноване колись Ю. Габермасом, сьогодні вже є неадекватним, навіть помилковим.

Однак варто уточнити, що розвиток новітніх засобів комунікації не «подрібнює» єдину загальнонаціональну публічну сферу, котра буцімто існувала раніше, а лише створює їй альтернативи, можливості формування численних нових публічних сфер різного масштабу, зокрема й таких, що долають державно-територіальні межі. А тому, констатує Дж. Кін:

«Ідеал монолітної публічної сфери, пов’язаний із концепцією територіально-обрамленої республіки громадян, нині вже застарів. Замість цього громадське життя сьогодні, фігурально кажучи, стало об’єктом “нової феодалізації” — не в тому сенсі, який вкладав у це слово Габермас, а в сенсі модуляризації, тобто утворення складної мозаїки різномасштабних та *взаємно пов’язаних публічних сфер* (тут і далі в цитатах курсив мій — О. Гр.), що змушують нас радикально переглянути наше розуміння громадського життя» [56, 161].

Відтак Дж. Кін пропонує власну дефініцію публічної сфери — не як чогось єдиного для всього модерного суспільства, а як чогось такого, що його в сучасному суспільстві існує багато:

«Публічна сфера — це особливий тип просторових відносин між багатьма людьми, зазвичай поєднаними певними засобами комунікації (телебачення, радіо, телефон, супутниковий зв’язок, електронна пошта тощо), у яких виникають ненасильницькі суперечки та конфлікти, пов’язані з владними відносинами у спільноті та в ширшому середовищі соціально-політичних структур, у яке занурені учасники спілкування» [56, 161–162].

Отже, для функціонування публічної сфери потрібна спільна мова всіх учасників комунікації (або, в ширшому сенсі, їхня культурна компетентність), наявність регулярного каналу чи мережі зв’язку між ними, нарешті, якесь спільне поле інтересів (соціальних, політичних, культурних), без чого комунікування було б непотрібним.

Оскільки ж мовно-культурна компетентність та сфери інтересів у різних груп будь-якого суспільства бувають різні, то й публічні сфери існують дуже різні — за масштабами, за характером і змістом комунікації в них, а значить — і за складом учасників.

Дж. Кін пропонує таку типологію публічних сфер:

«по-перше, *мікро-публічні сфери*, що охоплюють десятки, сотні, інколи тисячі учасників, які взаємодіють переважно на суб-державному рівні;

...по-друге, *мезо-публічні сфери*, котрі зазвичай включають мільйони взаємодіючих громадян на рівні національних держав;

...по-третє, *макро-публічні сфери*, що охоплюють сотні мільйонів чи навіть мільярди людей, які беруть участь у глобальних дискусіях на світовому рівні» [56, 161–167].

Іншими словами, мікро-публічні сфери — це спеціалізовані невеликі середовища, об'єднання за інтересами, молодіжні угруповання, різного роду «тусовки», гуртки, фан-клуби тощо, загалом — те, що ми часто називаємо осередками громадянського суспільства незалежно від рівня їхньої зацікавленості політикою.

Натомість мезо-публічні сфери — це, за словами Дж. Кіна, «такі зони дискусій з питань влади, що охоплюють мільйони глядачів, слухачів та читачів на великих обширах, котрі переважно збігаються з територіями держав, але часом виходять за їх межі, охоплюючи сусідні аудиторії (наприклад, німецькомовне телебачення і преса — в Австрії), іноді ж зона їхньої дії обмежується певними регіонами держав, як-от Каталонія та Країна Басків в Іспанії» [56, 166].

У цьому поясненні викликає застереження обмеження змісту комунікації в публічних сферах «дискусіями з питань влади». Адже, попри відому переконаність марксистських та пост-марксистських теоретиків (на кшталт Мішеля Фуко з його ідеями дискурсивного домінування чи Юргена Габермаса з його нео-істматом), поле вартих обговорення інтересів сучасних людей далеко не обмежується «питаннями влади», хіба що ми будь-яку дискусію інтерпретуватимемо як неявну боротьбу за владу (бодай символічну).

Як відомо, сьогодні у глобальній мережі Інтернет найпопулярнішими темами для перегляду й спілкування є котики й секс. Якщо тему сексу ще якось можна інтерпретувати в термінах домінування/влади, то котики становлять проблему...

Тому сміливо можемо узагальнити: в публічних сферах будь-якого з названих Дж. Кіном типів відбуваються не лише «дискусії з питань влади», а й культурна комунікація найрізноманітнішого змісту, від творчої — до суто споживацької, від політизованої — до розважальної.

Можливе й дальше формальне узагальнення цього поняття: публічну сферу можемо розглядати як множину, що складається із численних елементів, наділених спільними рисами (культурна компетентність, спільні інтереси чи теми для комунікації) і поєднаних комунікаційними зв'язками. Можна навіть припустити, що внаслідок

тривалої приналежності до певної публічної сфери її елементи набувають (чи хоча б схильні набувати) спільної групової ідентичності.

Однак є ще одна проблема, яку практично не зачіпає Дж. Кін: чи всі елементи публічної сфери є рівними й однаковими за функціями, що їх вони виконують у комунікаційному процесі? Вочевидь, ні. Адже ті канали комунікації, про які говорить Дж. Кін (телебачення, радіо, газети, Інтернет тощо) — це не якесь безлике, позбавлене власних інтересів та уподобань залізниччя й павутиння кабелів, а великі чи малі медіа-компанії та творчі осередки, котрі виробляють культурний контент і поширюють його серед споживачів. Отже, практично у будь-якій публічній сфері існують один чи кілька споріднених *елементів-генераторів*, чії можливості у формуванні даної публічної сфери, складу її елементів та їхньої спільної ідентичності є якщо не ексклюзивними, то, сказати б, упривілейованими.

Утім, до детального обговорення цієї концепції публічної сфери як частини культурного простору ми повернемося в наступних розділах.

Перейдімо до другої групи концепцій культурного простору (чи «простору культури») — тих, що розглядають його як простір абстрактний, нематеріальний, не прив'язаний до фізичного, де реально відбувається культурна діяльність суспільства.

Зокрема, французький культуролог Ксав'є Дюпуї свого часу запропонував схему просторової структури культури, пов'язану не стільки з фізичним простором, скільки зі структурою суспільства, котре цю культуру сформувало:

«Культуру визначають два чинники, котрі потужно впливають на структуру, взаємодію між елементами та “кістяк” будь-якого суспільства:

- *релігія* (ідеологія), що лежить у підвалинах культурного досвіду націй; її містичний вимір частково визначає уявлення про світ, систему вартостей, соціальні структури, традиції, настанови та паттерни поведінки;

- *довкілля*, роль якого теж важлива, позаяк його сприйняття людьми опосередковується репрезентаціями, міфами та віруваннями; утім, вплив цього чинника не є визначальним, що засвідчується існуванням дуже різних культур, сформованих у дуже схожих природних умовах» [148, 125].

Довкілля в цьому визначенні — то, вочевидь, окультурений географічний простір, у якому суспільство фізично існує, хоча ним не визначається. Через це у схемі, що нею К. Дюпуї показує, «як структурується культура суспільства», блок «Довкілля» розташований не в основі структури культури, а вгорі праворуч (угорі ліворуч — блок

«Релігія»). Центральну частину схеми займають ієрархічно розташовані блоки: «Уявлення про світ», «Вартості», «Традиції» та «Політичні, господарчі, суспільні структури». Нижній рівень структури культури утворюють два блоки: «Потреби і сподівання» та «Паттерни поведінки, настанови» [148, 127].

К. Дюпуї розвиває свою стратифікацію далі: відносить релігію до першого рівня культурної структури, уявлення про світ — до другого, систему вартостей — до третього; традиції, політичні, економічні, суспільні структури — до четвертого [148, 126–128], й на цьому зупиняється, лишивши деякі блоки «без прописки».

Тут доречно нагадати, що в Лотмановій концепції символічного простору культури, або ж семіосфери, ідеологія (міфологія) є «законодавчим центром, що генетично походить від первісного міфологічного ядра і відтворює світ як щось цілком упорядковане, з єдиним сюжетом і з вищим сенсом». Цей законодавчий центр утворюється «групою текстів, котрі посідають особливе місце в загальній системі культури саме як нормотворчий механізм, що стосовно всіх інших текстів даної культури посідає «мета-рівень» [175, 163].

Просторова образність у цьому випадку не надто чітка: той самий ключовий складник культурного простору зображується спершу як її ядро, а потім — як щось розташоване понад усією рештою елементів, на «мета-рівні».

Інакшу стратифікацію структурних елементів культури та іншу, «архітектурну», просторову образність пропонують американські культурологи Джек Накбар та Кевін Лоуз [179]. Їхня концепція сформульована в колективній монографії про американську популярну культуру, тож і назву ця культурно-просторова модель має відповідну — «Дім Популярної Культури». Цей «Дім» має 5 рівнів-поверхів:

- «**підвал**»; у ньому — «фундаментальні вірування (міфи) та вартості»;
- «**перший поверх**» — також «вірування та вартості», але, вочевидь, уже не фундаментальні;
- «**поверх артефактів** — об'єктів та людей» (їх поділено на «ікон, героїв та знаменитостей», а сам «поверх» — на дві «кімнати»: для «створених уявою» та для «реальних» об'єктів і осіб);
- «**поверх подій** — початків, середин та закінчень» (вони, у свою чергу, теж діляться по двох «кімнатах», названих «мистецтво» і «ритуали»);
- «**горище**», вміст якого — культура повсякдення [179, 21— 23].

«Підвал» та «перший поверх» у сукупності утворюють *cultural mindset*, тобто сформоване культурною бачення світу (котре у К. Дюпуї,

нагадаю, складало структурний блок, цілком окремий від «вартостей» та «релігії», до якої науковці зазвичай відносять міфи та вірування).

Пояснюючи свою схему, автори додають, що два верхні «поверхи» культури є видимими, явними, натомість *cultural mindset* — навпаки, невидимим, але всі «поверхи» та «кімнати» — тісно пов'язані між собою, їхні «мешканці» впливають одні на одних «у важливі способи» [179, 22].

Зауважу, що в обох описаних абстрактно-просторових моделях структура культури постає єдиною й цілісною, а візуальною метафорою для цього слугує будівля (з єдиним фундаментом та під єдиним дахом).

У деяких моделях такою метафорою виступає жива клітина — наприклад, *семіосфера* Лотмана має «ядро», «периферію» та оболонку — «границю» [71]. Ключовими рисами семіосфери, за Лотманом, є її відокремленість (*отграниченность*) від не-семіотичного або іносеміотичного простору, неоднорідність (завдяки поділу на ядра та периферію), бінарність (вочевидь, за Клодом Леві-Стросом), діахронна глибина (накопичення протягом тривалого історичного часу різних смислів тих самих символів — те, що деякі науковці, услід за «археологом знань» Мішелем Фуко, називають седиментарністю культури⁵).

Як співвідносяться поняття семіосфери та культурного простору, зокрема, національного? Прямої відповіді на це у Лотмана немає, але, судячи з центральної ролі, що її в семіосфері посідає унормована літературна мова та створена цією мовою література (що притаманно культурам модерних націй), останній має вважатися різновидом семіосфери.

Окрім порівняння семіосфери з живою клітиною або біосферою, Лотман запропонував ще один просторовий образ для неї — музейну залу:

«Представим себе залу музею, где в разных витринах выставлены экспонаты разных веков, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленный методистами пояснительный текст к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Если мы сюда поместим еще самих посетителей с их семиотическим миром, то получится нечто напоминающее картину семиосферы» [72].

Таке визначення нагадує «шафти» *scapes* Арджуна Аппадурай [142], хоча за своїм змістовним наповненням приклад Лотмана бідніший — присутні в ньому дієвці є, по суті, лише пасивними споживачами запропонованого їм культурного багатства, а ті, хто його створив (і далі творить), лишилися десь поза залю-культурою.

Проблематичним елементом концепції семіосфери є також гра-

ниця, котра буцімто забезпечує окремішність (*отграниченность*) однієї сім'юсфери щодо інших, і водночас — уможлиблює перехід/трансляцію з однієї сім'юсфери до інших.

Таке уявлення добре спрацьовує для випадку «одна мова — одна (національна) культура», та й то не завжди. Наприклад, запитаймо себе: чи англійська, американська, ірландська, шотландська літератури (усі — представлені іменами всесвітньої слави) належать до тієї самої, чи до чотирьох різних сім'юсфер? Чи те, що шотландець, американець, ірландець читають Вальтера Скотта, Волта Вітмена, Джеймса Джойса без перекладу, означає, що жоден при цьому не долає міжкультурної «границі», що цих авторів усі вони прочитують і сприймають однаково?

Ще один приклад: чи тексти, створені авторами-євреями в різні часи різними мовами (івритом, арамейською, ладіно, їдишем, російською тощо) належать до тієї самої, чи до різних сім'юсфер? Якщо до тієї самої, тоді до неї ж (а не до границі між сім'юсферами) належать і створені єврейською культурою механізми та інституції перекладу/інтерпретації різномовних, але «своїх» текстів. А якщо до різних, то до яких саме, і як визначити те, що їх об'єднує?

Літературні мови — не єдині символічні системи, що діють у культурах. Є мови академічної та популярної музики, хореографії, візуального мистецтва. Ними теж треба володіти, однак аби якось сприйняти («прочитати», спожити) твори/тексти цими мовами, дорослій людині, як правило, не потрібно долати чітку границю національної культури⁶ — інколи важчими для подолання виявляються бар'єри виховання й соціального статусу, іншими словами — соціокультурна (само)ідентифікація є не менш, а то й більш важливою для приналежності до певного культурного простору, аніж володіння відповідною мовою (мовами).

Є певна проблема й із поняттям *ядра* (або ж кількох ядер) сім'юсфери. За Лотманом, ядро — це текст чи група текстів із домінуючим (сакральним) статусом та «законодавчою» функцією в даній культурі (як-от Біблія, Коран, корпус п'єс Шекспіра, «Кобзар» Шевченка, Пушкін — «наше все» тощо). Однак запитаймо: чи оту «законодавчу» роль відіграють самі тексти, чи створені на їх базі (сказати б, набудовані протягом національної культурної історії) інституції? На користь другого припущення переконливо свідчать численні взаємно несумісні інтерпретації тих самих священних текстів різними релігійними спільнотами у християнстві та ісламі (власне, не всіма спільнотами, а «спеціально уповноваженими» на це інституціями та експертами — ієрархами й імамами, богословами й теле-проповідниками, улемами й аятолами, постановами Вселенських соборів та Вищою радою ісламської революції). А вже на ґрунті цих різних, але авторитетних тлу-

мачень сакральних текстів поволі виростають різні практики, з них формуються різні культури як способи життя.

Авторитетні інституції-тлумачі при цьому не зникають, вони й далі не лише транслюють на всю культурну спільноту своє бачення канонічних текстів, а й контролюють дотримання іншими цих узаконених тлумачень, забезпечуючи тим самим власне домінуюче існування й ілюструючи собою афоризм Маршала Маклюгена [177]: «*Medium is the message*» (тобто — засіб комунікації сам по собі є посланням).

Отже, з урахуванням запропонованих тут уточнень і поправок, Лотманова семіосфера, принаймні для випадку національного культурного простору, фактично втрачає свою чітку «границю» (її замінюють напрацьовані культурою механізми національної культурної самоідентифікації), а замість ядер-текстів бачимо радше численні авторитетні культурні й медійні інституції, за самоідентифікацією як національні, так і «іно-семіотичні» (за Лотманом), але все ж присутні в культурному просторі країни. Іншими словами, маємо не єдину національну семіосферу, а сукупність публічних сфер, семіотично доступних для членів даного суспільства.

Семіосфера Ю. Лотмана — не єдина авторитетна концепція структуривання культури, створена в пізньорадянській та російській гуманітаристиці. Наприклад, відомий знавець античності А. Ф. Лосєв давав визначення культури, що ґрунтувалося на запозиченому у Платона понятті «предельной общности», як того спільного, що об'єднує окремі елементи:

«Культура есть предельная общность всех основных слоев исторического процесса (экономических, социально-политических, практически-технических, ремесленных, научных, художественных, моральных, философских, национально-народных, бытовых)» [69, 218–219].

У цьому визначенні, окрім браку явної прив'язки культури й історичного процесу до їхнього суб'єкта — суспільства (через що неясно, чи йдеться про культуру окремої спільноти, модерної нації, чи всього людства), бачимо також поєднання абстрагованого простору з часом (історичний процес, відбуваючись у часі, має «основні шари» — тобто є вертикально розшарованим у якомусь неописаному просторі). Лосєв дав лише перелік цих шарів, нічого не сказавши ані про їхнє взаємне розташування, ані про принцип, за яким оте розшарування зроблене (зокрема, як сталося, що «економічний» шар не включає «ремісничого», а «соціально-політичний» є окремим від «національно-народного»). Не надто зрозуміло також, чим визначена в такий спосіб культура відрізняється від марксистського «соціального устрою» з його базисом і надбудовою.

Схоже, що сам А. Лосев неохочий був прямо застосовувати власні дефініції, бо, формулюючи услід за поняттям «культура» похідне від неї поняття «типу культури», він замінив «предельную общность» на звичнішу для сучасників систему відносин, але — не між членами чи групами суспільства, а між тими-таки шарами історичного процесу:

«Тип культуры есть система взаимных отношений всех слоев исторического процесса данного времени и места. Эта система образует неделимую целостность в качестве определенной структуры, которая наглядно и чувственно-предметно выражает ее материальную и духовную специфику, являясь основным методом объяснения исторического развития...» [69, 220].

Отже, тип культури є «системою», котра є «структурою», котра, своєю чергою, є «методом». Справді, виходить «неделимая целостность»... Але й це визначення автор не застосує в подальших розумуваннях. Беручись визначити один із «типів культури» — античний, Лосев знову міняє «систему отношений» на «предельную общность»:

«Тип античной культуры есть предельная общность природно-человеческой телесности в ее неразделенности с ее специфически жизненным назначением» [69, 220].

Тут кудись поділися не лише шари історичного процесу, а й час і місце (утім, про них нагадує назва типу — античний); самотність з'явилася «природно-людська тілесність», невіддільна від самого «специфічного призначення». Якщо нагадати, що в інші епохи та в інших місцях теж існувала «тілесність» і люди теж якось визначали своє життєве призначення, то маємо альтернативу: або «нероздільне з тілесністю призначення» — однакове для всіх епох і типів культури (і жодного окремого «античного типу» немає), або ж це призначення не є нероздільним із «тілесністю», воно специфічне для різних епох, суспільств, культур. Звернімо увагу на те, що згадки про «общность», «неделимую целостность» та «неразделенность» є у всіх трьох наведених дефініціях — вочевидь, структурно нецілісної, «розколотої» культури А. Лосев не уявляв. Однак як інструмент наукового аналізу дефініції культури Лосева та її структури — малопридатні. Схоже, це розуміли й колеги-співвітчизники видатного філософа, бо здебільшого пропонували власні концепції культури та її просторової структури.

Наприклад, у дефініції, запропонованій Е. Орловою, замість «предельной общности» фігурує «зміст суспільного життя», але до складу цього поняття вона включила як нематеріальні, так і цілком матеріальні об'єкти:

«Культура розуміється як породжений людьми зміст суспільного життя. Відповідно поняття “культура” включає:

- об'єкти, створені людьми (фізичні предмети, теорії, художні образи, буденні уявлення), та природні, використовувані ними;
- зміст (знання та навички, нормативні уявлення) різних типів організації суспільної взаємодії (суспільний розподіл праці, соціальні інститути, неформальні об'єднання тощо);
- критерії оцінки суспільного й культурного [sic] життя» [83, 5].

Далі авторка переходить до стратифікації, трохи схожої на лосєвську, але з поясненнями, за якими критеріями вона «розшаровує» культуру:

«...по-перше, на підставі способу набуття та використання знань у культурі виокремлюються *рівні* — *спеціалізований* (що передбачає професійну підготовку) та *буденний* (пов'язаний з безпосередніми міжособистісними стосунками)... По-друге, на підставі існуючого в суспільстві розподілу видів діяльності на цих рівнях виділяються такі *види культури*, як економічна, політична, правова, філософська, наукова, художня, релігійна — на першому рівні; домашнє господарство, міжособистісні стосунки, мораль, *буденний світогляд*, практичні знання й досвід, *буденна естетика*, *упередження й забобони* — на другому рівні; загальна освіта, засоби масової інформації, заклади культури — на третьому» [83, 6–23].

Отже, те, що у Лосєва було «шарами історичного процесу», тут стало «видами культури»; змінився й набір цих «видів». На жаль, Е. Орлова не пояснила, що ж собою являє «третій рівень», і чи є в такій культурі якийсь «небуденний» світогляд та «небуденна» естетика. Мабуть, є, але вони належать до «спеціалізованого» рівня культури, «що передбачає професійну підготовку». Скажімо, художня творчість — лише для людей з дипломами мистецьких ВНЗ, а релігія — для священників.

Е. Орлову, на відміну від А. Лосєва, мабуть, мало цікавили питання цілісності культури, нероздільних (чи якихось інакших) зв'язків між окремими елементами (видами, рівнями) цієї структури. Принаймні вона їх ані констатує, ані проблематизує.

Присмак схоластики мають і чимало інших концепцій культурного простору, запропонованих сучасними російськими культурологами. Схоластика починається від, сказати б, порожнечості й розпливчастості базових понять. Наприклад, А. Бистрова чомусь розділяє в різні типи «определения культуры как системы коммуникаций» та «системные определения культуры», після чого пропонує «рассматривать культуру как состояние человеческого бытия», хоча трохи далі у своїй статті схвально цитує М. Мамардашвілі: «Мы нигде не застаем человека вне состояния культуры» [13, 95–97].

Якщо культура є єдиною можливим станом буття людини, то чи не втрачає таке її визначення аналітичний сенс, зберігаючи лише сенс прагматичний — продемонструвати «наукову новизну» своєї статті?

Утім, оглядаючи моделі культурного простору, запропоновані іншими науковцями, А. Бистрова слушно вказує на той недолік багатьох із них, що вони розташовують у своїх моделях «концептуального культурного простору» лише нематеріальні, віртуальні культурні феномени, хоча структуру простору будь-якої культури формують як перші, так і другі:

«...явлення нематеріального мира, духовные явления обладают теми же неперменными атрибутами — пространственными и временными, разница лишь в специфике этих атрибутов. ...Культура, включающая в себя явления как материального, так и духовного свойства, не может рассматриваться как целостность, если в одних случаях мы изучаем ее бытие как в пространстве, так и во времени, в других же отказываем ей в наличии одной или обеих форм бытия» [13, 96].

Саратовська театрознавиця Є. Орлова натомість визначає культуру як «четвертое состояние бытия (ученые выделяют четыре состояния бытия — бытие природы, бытие общества, бытие человека, бытие культуры)»⁷, додавши:

«...она [культура] не только существует в мире относительно самостоятельно и относительно объективно по отношению к любому действительному субъекту, но и разворачивается во времени и пространстве» [82].

Якщо нагадати, що серед можливих «дійсних суб'єктів» є й суспільство, яке творить цю нібито самостійну від нього культуру, то таке засвідчення лояльності до діамату виглядає трохи комічно. Далі читача вже не дивують дані Є. Орловою визначення культурного простору. Спершу це — «пространство реализации человеческой виртуальности», а згодом воно характеризується як «пространство концептуальное, [которое] выступает как помысленное и претворенное в образе пространство, так или иначе материализуемое в архитектуре, искусстве, картине мира и т. д.» [82].

Виходить, що культурний простір є не стільки простором, у якому живе культура, скільки сукупністю продуктів творчої діяльності (при цьому всі вони «матеріалізовані» — твори архітектурні й мистецтва «так», а віртуальні об'єкти — «інаče»). Але апофеозом культурно-просторової схоластики виглядає виклад «проблемы соотношения категорий “культурное пространство” и “пространство культуры”». Ці категорії Є. Орлова, услід за І. Гуткіною [35], тлумачить так:

«...культурное пространство подразумевает некую концентрацию: ценностную, временную, пространственную, включая в себя тип культуры, составляющий ментальность этого пространства, его духовное содержание. Культурное пространство имеет границы, величину, способность к утолщению и утоньшению, некий идеальный аспект, определяющий сознание, способность взаимодействовать с другими культурными пространствами» [82].

Тут особливо вражають «ментальность этого пространства» та його «способность к утолщению». Який зміст вкладають цитовані мислителі в ці яскраві терміни, вони воліють не пояснювати.

Не менш енігматичне пояснення одержує термін «простір культури»:

«...пространство культуры... имеет значительно больший масштаб и выполняет констатирующе-информационную роль, определяя само существование культуры. Оно не может вступать во взаимодействие с пространством другой культуры. Пространство культуры содержит нетленные ценности, вечные как с позиции существования во времени, так и в аспекте их значения для каждого человека. ...Пространство культуры характеризует нечто сложившееся, устоявшееся, ...а культурное пространство предполагает возможность движения и является механизмом "окультуривания" естественного пространства» [82].

Деякий подив викликає посилення на «нетленные ценности, вечные с позиции существования во времени» в науковій статті (а не публіцистичному тексті). Не пояснено й різницю між «величиною, способностью к утолщению» (риса культурного простору) та «большим масштабом» (риса простору культури), тому наявність двох термінів-близнюків виглядає невиправданою.

Рідкісним прикладом використання математичної концепції простору є модель культурного простору А. Карміна [55]. Вимірність культурного простору він зробив, як і в просторі фізичному, рівною трьом: вісь x означає у нього когнітивний вимір; вісь y — ціннісний; вісь z — регулятивний. При цьому площину, утворену вимірами x та y , він визначає як «духовну культуру»; площину, утворену вимірами z та y — як «соціальну культуру» (виходить, що десь поза суспільством існує культура «несоціальна»); нарешті, площина, утворена вимірами x та z , у А. Карміна означає «технічну культуру» [55, 5–7].

Чому елементи в такому просторі мусять розташовуватися лише на одній із площин, а не у просторі поза ними, А.Кармін не пояснює. Це викликало критику інших культурологів. На думку А. Бистрової, «остається неясним, как может социальная культура обходиться без когнитивных параметров, по логике Кармина, лежащих на оси X , ду-

ховная — без регулятивной компоненты, а техническая — без ценностной» [13, 97].

Це не єдиний недолік моделі А. Карміна. Пропонуючи свою систему трьох координатних векторів для культурного простору, він не пояснив, чим вимірювати ці координати? Відповіді на це запитання непрості хоча б тому, що той самий артефакт у сприйнятті різних людей стає символом різних цінностей. Наприклад, новенький *iPhone* останньої моделі в руках дівчини-підлітка для когось є символом успіхів науково-технічного прогресу, для іншого — зловісним символом глобальної експансії транснаціональних корпорацій; для самої дівчини — перш за все, статусним символом, що нарешті дозволить їй упевнено почуватися серед подруг, а для її батьків — чи то символом їхньої батьківської любові й самопожертви (якщо вони вперше купили дочці таку коштовну іграшку), чи то символом дочірньої невдячності й егоїзму (якщо ця покупка — не перша, а всі попередні — поламані, загублені або просто закинуті в куток як уже застарілі й немодні). Отож, яку «координату» ми припишемо цьому артефакту по осі *y*?

Не дивно, що петербурзький культуролог О. Іванов, оглянувши концепції культурного простору, запропоновані А. Кармінім, Є. Орловою, С. Пресняковим та іншими колегами і, вказавши на їхні численні слабкі місця, стримано підсумовує:

«...приведенных примеров достаточно для того, чтобы понять, сколь разнообразны и несовместимы образы, онтологические представления культурного пространства в разных направлениях научной мысли, у разных авторов, и к каким последствиям в методологическом плане они ведут» [52, 20].

Далі О. Іванов доходить висновку, що недоцільно концептуалізувати й аналізувати культурний простір суспільства окремо від соціального простору:

«Анализ культурного пространства или культурного поля должен опираться на общие представления об едином социальном пространстве и его структуре. Многие авторы этого не делают, в результате имеем неупорядоченную мозаику культурных пространств, структуры которых часто не совпадают и противоречат друг другу. На самом деле в социальном мире существует одно, единое социальное пространство, в котором множество социальных полей (экономическое, культурное, информационное, политическое, образовательное, научное и т.д.). Важно подчеркнуть, что между полями существует онтологический разрыв... Поля существуют независимо друг от друга, но могут и пересекаться. А пересечения полей... создают социальные актеры, каждый из которых одновременно находится в нескольких полях. ...Перемеща-

ясь из одного поля в другое, социальный актер временно оставляет свою позицию в этом поле, но она в нем остается. Ансамбль социальных позиций в каждом поле — самая стабильная структура в нем, его фундамент» [52, 20–21].

Чим запропонована О.Івановим концепція окремого «культурного поля» в єдиному соціальному просторі засадничо відрізняється від розкритикованих ним інших концепцій, автор не пояснив.

Чи не тим, що він стверджує, буцімто «каждое поле возникает, развивается, функционирует по общим для всех полей закономерностям» [52, 21], а його колеги таких тверджень не роблять (може, тому, що читали вже згадану працю Д. Белла, який переконливо показав протилежне)?

До того ж О. Іванов не визначився, чи його соціальні актори «одночасно присутні в кількох полях», чи поперемінно орють то те поле, то інше... Змальований ним образ соціального актора, який переходить з одного поля в інше — і назад, нагадує вірш Маяковського про російського «хитрого мужичка», котрий «немножко попашет, попишет стихи» — а потім знову пахать. Схоже, О. Іванов зробив ту саму концептуальну помилку, що й А. Кармін зі своїм «тривимірним культурним простором»: він сплутав різні «поля діяльності» людей у суспільстві з різними абстрактними полями-площинами, на які ми можемо проєктувати людську діяльність, відтак ті самі дії людей виглядають чи то як господарчі, чи то як культурні, чи то як громадсько-політичні.

Адже багатовимірний соціальний простір — це не набір полів-площин, нібито окремих одне від одного, а увесь обшир, охоплений цими площинами. Для прикладу, коли який-небудь «продюсер Валентін» везе групу підтоптаних поп-зірок у передвиборчий концертний тур по містах України на підтримку якогось політ-бізнесмена, то ця діяльність водночас і економічна (люди на хліб заробляють), і культурно-мистецька (заробляють, співаючи), й політична (бо ж платять їм не глядачі, а «спонсори» кандидата). Отже, ведучи мову про культурний простір, як щось самостійне, ми не заперечуємо існування простору соціального, а лише абстрагуємося від тих його вимірів, котрі не є культурними в антропологічному сенсі.

Звернімося тепер до вітчизняного досвіду теоретичного осмислення культурного простору. На жаль, українська гуманітаристика поки що не може похвалитися навіть таким, дещо сумнівним, багатством і різноманіттям теоретичних концепцій культурного простору, як російська.

Довгий час мало не єдиною теоретичною моделлю в українській культурології була концепція повноструктурності національної культури, запропонована Іваном Дзюбою [39] у 1980-і роки — фактично,

як розвиток давньої ідеї Дмитра Чижевського про українську літературу XVII-XIX ст. як «неповну літературу неповної нації»⁸. Ключові моменти цієї концепції І. Дзюба сформулював так:

«Сьогодні українська національна культура — це *культура з неповною структурою*. По-перше, тому, що ряд її ланок послаблено, а деяких взагалі немає. По-друге, тому, що українська мова не виконує всіх своїх суспільних і культурних функцій, а національна мова — це все-таки становий хребет національної культури, і навіть невербальні, несловесні мистецтва через ряд опосередкувань усе-таки пов'язані з мовою, з уявленнями, оформлюваними мовно... Національна культура — це не тільки твори професійного чи народного мистецтва, то вже її вивершення, а її підґрунтя — це насамперед буденне життя слова і думки, незліченних душевних актів» [39, 313–314].

Далі І. Дзюба підважив поширене ототожнення української культури з усією культурною діяльністю та надбанням, що територіально відбуваються чи містяться в Україні (тоді — Українській РСР):

«Досить часто ми — свідомо чи несвідомо... під українською культурою розуміємо просто *механічну суму культурних явищ, наявних на території* України. ...З однієї монографії довідуємося, що у нас є буквально сотні українських документальних, ігрових, музикальних телефільмів. А ми ж добре знаємо, що їх мізерні одиниці. В іншій публікації називається кільканадцять «українських» дитячих та лялькових театрів, і доводиться гірко усміхнутися, бо «українські» вони тільки за адміністративно-географічною, а не за мовною та культурно-мистецькою ознакою. ...Тенденція розчиняти українську національну культуру в потоці продукції, виробленої на території України, ...веде до зняття питання про *національну якість* цієї культури, а, отже, й про саму культуру взагалі» [39, 314].

Видається, що під «національною якістю» І. Дзюба мав на увазі те, що точніше можна б назвати *ідентичністю* тексту культури, тобто чимось сутнісно відмінним від зовнішніх ознак національності, як-от україномовність. Адже, на погляд І. Дзюби, є й інша небезпечна крайність:

«Маю на увазі своєрідний пуризм, який обмежує сферу української культури явищами тільки україномовними, коли йдеться про вербальні мистецтва, та, коли йдеться про мистецтва невербальні, явищами з очевидними рисами традиційних національних стилів. Це призводить до ...хворобливого погляду на все те як щось вороже, ледве чи не диверсію проти українського мистецтва» [39, 314].

І. Дзюба врешті дійшов висновку, що в культурному просторі України співіснують принаймні дві культури — українська та російська, причому перша навіть перебуває «в оточенні» другої:

«...скрізь на Україні українська національна культура функціонує сьогодні в сусідстві з російською культурою, в оточенні російської культури, в діалектичній взаємодії з нею (що включає і співробітництво, і змагання, й конкуренцію), в тому числі й російською культурою, яку творить на Україні російське та українське населення» [39, 315].

З огляду на це, І. Дзюба ставив завдання нової «культурної українізації», що її він окреслював у термінах «естетичної конкретизації» національного характеру культури. Десятьма роками пізніше І. Дзюба знову повертався до теми небезконфліктної присутності російської культури в Україні, показавши, що замість ідеалізованого «діалогу культур» насправді часто має місце боротьба різних світоглядів [40, 63–87].

Сьогодні, з 30-річної відстані, нескладно побачити певні внутрішні суперечності запропонованої І. Дзюбою концепції національної культури.

З одного боку, він слушно критикує «нульовий варіант» бачення української культури як «механічної суми явищ», за яким навіть фільм українофоба С. Говорухіна про повоєнних московських бандитів вважається «українським», бо вироблений він на Одеській кіностудії. З іншого — його гасло «естетичної конкретизації» культури, твореної в Україні, можна зрозуміти як заклик до її гомогенізації в річищі національної традиції.

Інша суперечність стосується критеріїв віднесення певних явищ до національної культури. З одного боку, він проти «пуризму», обмеження української культури «явищами тільки україномовними» та «явищами з очевидними рисами традиційних національних стилів», і закликав натомість творців культури до «відповідного самоусвідомлення» (іншими словами, пропонував відносити до української культури тих діячів із їхньої творчістю, котрі самі себе свідомо з національною культурою ототожнюють). Але, з іншого боку, — й далі поділяв культурні явища, творені в Україні, на належні до української та російської культур «за мовною та культурно-мистецькою ознакою», а не за самоусвідомленням їхніх творців. Такий підхід, втілений у культурну політику, по суті, прирікав українську культуру на довге перебування «в оточенні російської». Ще одне важливе зауваження: своє твердження, що українська культура має неповну структуру, І. Дзюба аргументував тим, що в ній «деяких ланок взагалі немає». Таке твердження можна розуміти по-різному:

- що українське суспільство не створило деяких форм культурної діяльності, котрі бачимо в інших, «повніших» національних культурах;
- що деякі культурні потреби українського суспільства (чи його значної частини) задовольняються культурним продуктом іноземного походження;

- що «відсутні ланки» в Україні насправді присутні, але їх слід відносити не до української, а до іншої (російської) культури.

Який із цих варіантів слід вважати проблемою для національної культури? Залежно від наукових та світоглядних настанов — чи то всі три, чи то лише деякі, чи то жодного. Перша й друга з описаних ситуацій можуть вважатися засадничо ненормальними, проблемними лише якщо виходити з тих ідеальних уявлень про монолітну, панівну національну культуру, що склалися в Європі у XIX столітті під враженням англійської (британської), французької, німецької. Навіть в імперській Росії тоді освічені верстви ще не пишалися «великою русскою культурой», і не уявляли повноцінного культурного життя без французьких та англійських романів, німецької філософії, італійської опери, архітектури й малярства, але водночас — і вони, й еліти інших європейських народів прагнути створити й у себе щось подібне.

Натомість у сучасному світі більшість націй не переймаються відсутністю в них розвинуеного оперного мистецтва, джазу чи станкового живопису. Якщо талановита молода людина хоче чимось таким займатися — то їде вчитися й творити туди, де таке мистецтво є, а якщо в самій країні є публіка, що хоче цим мистецтвом насолоджуватися, то світовий культурний ринок цей попит задовольняє, зокрема й через інтернет. Проблема на цьому напрямку виникає тоді, коли іноземні культурні індустрії (або культурні індустрії метрополії) не просто «задовольняють тубільний попит у якісній культурі», а витісняють і душать місцеві культурні індустрії, слабші в ринковому плані або беззахисні в плані політичному. А в недавній історії України прикладів цього було чимало.

Третій варіант «відсутніх ланок» — складніший і концептуально, й політично. У згаданій статті Іван Дзюба однозначно говорить про «російську культуру, яку творить на Україні російське та українське населення» [39, 315]. Однак і він би, мабуть, засумнівався, коли б його спитали: чи це означає, що до російської, а не української культури слід відносити російськомовні провісті Тараса Шевченка й Григорія Квітки, поезії Леоніда Вишеславського та Леоніда Кисельова, фільми Кіри Муратової чи Романа Балаяна. Суперечливим, і то здавна, є питання приналежності спадщини (принаймні частини її) таких постатей, як Гоголь та Булгаков. І водночас — ніхто не протестує проти передачі північному сусідові «ексклюзивних прав» на яскраву творчість Едічки Лімонова, Станіслава Говорухіна чи Олеса Бузини.

Україна та її культура в цьому плані не є унікальними: згадаймо, що подібні питання виникають при «позиціонуванні» Вольфганга Моцарта й Георга Генделя, Томаса Стернза Еліота й Джеймса Джойса, Владіміра

Набокова та Йосифа Бродського, Салмана Рушді та Едварда Саїда, Пабло Пікассо та Марка Шагала, сотень інших діячів світової культури.

Якщо тут можливий загальний підхід, то він, мабуть, має бути таким: вирішальним чинником для «локалізації» певного діяча та його творчості в культурному просторі (національному, світовому чи якомусь іншому) має бути свідомо самоідентифікація митця, його правдою ідентифікацію змінити, а також — неексклюзивність ідентифікації (ніхто не може заборонити американцям вважати частиною своєї культури Т. С. Еліота, іспанцям — П. Пікассо, а ірландцям — сумніватися в ірландськості Дж. Джойса).

У працях відомого українського етносоціолога Володимира Євтуха пропонується поняття *етнокультурного простору*. Визначається воно в непрямий, описовий спосіб:

«Оскільки представники тих чи інших етнічних спільнот є носіями (більшою чи меншою мірою) своєї етнічної культури чи її елементів, то є підстави говорити про наявність у культурному просторі України цих культур або ж їхніх елементів. Щоправда, виявляються вони у цьому просторі з різною інтенсивністю й регіональними особливостями: на всеукраїнському рівні відчувається домінуюча присутність української й російської культур, подеколи з'являються можливості виявлення елементів культур кримськотатарської, угорської, румунської, грецької, єврейської... У південному регіоні країни домінує російська культура, а вже для української можливості обмежуються...» [45, 72–73].

Охарактеризувавши також інші регіони, В. Євтух робить висновок:

«...таке регіональне структурування *етнокультурного простору* України ускладнює діалог культур і вимагає вправного менеджменту на шляху до формування умов для збалансованого функціонування самого *поліетнічного культурного простору* нашої країни» [45, 73].

Зовсім інакше, наголошуючи на ключовій ролі культурних осередків, що генерують культурний контент для всього суспільства чи окремих груп у ньому, розумів культурний простір або, за його визначенням, *культурний ландшафт* нації відомий український філософ Мирослав Попович: «Засвоєння й продукування культурних цінностей нації визначається характером тих осередків, які відіграють роль центрів культурного життя і стимулюють взаємодію різних соціальних верств. Це знаходить прояв і в розміщенні центрів передачі культури від покоління до покоління, від осередку до осередку. В метафоричному розумінні можна завжди говорити про “культурний ландшафт”, маючи на увазі не тільки географію культурних центрів, а й їх характер і способи взаємозв'язку» [89, 309].

Подальшого теоретичного розвитку поняття культурного ланд-

шафту в цитованій книжці не отримало, натомість М. Попович запропонував своє бачення культурного ландшафту ранньомодерної України в середині XVIII століття. На його погляд, ключовими осередками цього простору-системи були освітня мережа із центром у Київській академії, а також ієрархія «канцелярій» — органів козацької адміністрації. Однак уже тоді відбувався демонтаж цієї культурної системи, а натомість «в імперських центрах — за великою допомогою сил української культури, — споруджено духовний дім нової Росії» [89, 309].

Наслідком осмислення М. Поповичем подальшого розвитку культурного простору України у складі Російської імперії та взаємовпливів української й російської культур стало, зокрема, використання оксиморонного терміну «маргінальна сфера» — на означення того культурно-просторового пограниччя, в якому і діячі культури, і створювані ними тексти мали двоїсті, українсько-російські ідентичності. Для ілюстрації він цитує лист малоросійського земського діяча Івана Петрункевича (одного із засновників кадетської партії) до Володимира Вернадського:

«...Але всі ці місцеві впливи не затуляють у мене всієї батьківщини, і єдність Росії для мене — не тільки державна ідея або *співжиття двох великих національностей*, а живе й неподільне ціле, що має своє дивовижно художнє й безперечне відображення в таких обдарованих людях, як Гоголь і Короленко, у яких *українське і російське, як окреме і загальне*, відобразилося з надзвичайною ясністю. Спробуйте відділити в них українське від російського: не вийде ні того, ні іншого, живе буде перетворене на мертве» [89, 440].

У даному випадку не має особливого значення ані внутрішня суперечливість аргументів Петрункевича (українське й російське в нього — то два рівномасштабні суб'єкти, що співіснують поруч, то «окреме й загальне»), ані та обставина, що для більшості росіян Гоголь — то просто «великий російський письменник», без жодної поправки на українськість (отже, за Петрункевичем, «живого» Гоголя перетворено на «мертвого»). Важливо те, що і тоді, й пізніше, в часи СРСР, сотні тисяч етнічних українців ідентифікували себе не лише з Україною, а й із більшим цілим — «єдиною Росією» або СРСР.

Культуру й ідентичність таких індивідів (зокрема, діячів культури, а також їхніх творів, особливо російськомовних) М. Попович відносив до «маргінальної сфери», спільної для обох культурних просторів:

«Тут маємо самосвідомість приналежності до загальноімперської цивілізації. Така самосвідомість відображала наявність маргінальної україно-російської культурної сфери, яка може бути віднесена як до української, так і до російської культури» [89, 440].

З-поміж інших вітчизняних праць на тему культурного простору можемо вказати дисертацію Тамари Злобіної [51], де культурний простір розуміється як окультурений фізичний простір національної держави (певний розвиток поняття «культурний ландшафт»).

Кілька статей цій темі присвятив Олександр Кравченко [61; 62], дійшовши висновку, що для українських науковців термін «національний культурний простір» є синонімом національної культури. На його думку, термін «національний» є політично заангажованим, що «приводить до замінення аналізу реальної культурної практики конструюванням “потрібного майбутнього”, покликаного, начебто, об’єднати населення країни... Формується певна ідеологема, за якою конкретні форми культурних розбіжностей у сучасному українському суспільстві інтерпретуються як ознака недосконалості національно-культурного розвитку. Звідси й прагнення цілісності національно-культурного простору» [62, 14]. Таке пояснення звернень науковців, політиків, діячів культури до проблематики культурного простору України видається спрощеним. Адже, окрім проблем «недосконалості національно-культурного розвитку», в Україні існують інші гострі проблеми з очевидним культурним корінням; деякі «форми культурних розбіжностей» давно й активно використовуються політичними силами в Україні й поза нею, зокрема й із метою руйнування її як незалежної національної держави. Інша річ, що трактування мовно-культурної неоднорідності самої по собі як проблеми, що її слід «лікувати» шляхом культурної омогенізації українського суспільства, є діагнозом не українській культурі, а радше носієві таких поглядів.

До культурно-просторової тематики дотична й праця Людмили Чернюк і Тараса Пепа [131], хоча присвячена вона не культурному, а «соціогуманітарному» простору, що його автори описали так:

«Серед просторів соціального характеру соціогуманітариний простір є найбільш вагомим і динамічним та являє собою просторово-часове поєднання суспільних об’єктів, явищ і процесів у сукупності з природним оточенням. Соціогуманітариний простір — це простір суспільства в сукупності з усіма сферами оточуючого середовища (*sic*), для якого характерна континуальність простягання і в той же час дискретність організації» [131, 297].

Із такої дефініції цілком зрозумілим є лише, що авторам потрібен редактор, але якщо навіть подумки замінити «континуальність простягання» — на неперервність, а «оточуюче середовище» — на довкілля, все одно незрозуміло, скільки ж «сфер» має оте середовище, що таке «дискретність організації» (мабуть, це коли простір є організованим лише в окремих точках), а головне — які ж іще «соціальні простори»

(менш «вагомі й динамічні») можуть існувати поза межами так широко визначеного «соціогуманітарного»?

Цікавий внесок в осмислення культурного простору зробила Валентина Піскун, запропонувавши таку його дефініцію:

«На нашу думку, культурний простір це — ідейно унаснажена формами культури й об'єктами (комплексами) буттєва сутність соціуму, що увиразнюється у звичаях і способах поведження людини у повсякденному житті» [87, 106–108].

У цьому не надто довгому реченні нагромадження ніби наукових словосполучень досягає такої концентрації, що його аналіз, по суті, стає неможливим. Утім, основний зміст статті В. Піскун зрозумілий: по суті, вона присвячена пошуку винних у тому, що «українці так і не спромоглися самоствердитися у своїй державі через культуру», «не змогли утвердити в нашій країні українську “культурну гегемонію”... Утім, серед причин такого лиха, окрім «кризової моралі», «стереотипності мислення державної бюрократії» та надто високого «рівня культурної запозичуваності», бачимо й просторові, себто — геополітичні:

«Як відомо, саме культурна межєвість України, помножена на геополітичний детермінізм та історично зумовлені вектори тяжіння, є визначальною складовою сучасної системної кризи...» [87, 108].

Від такого діагнозу віє приреченістю: якщо всі згадані тут чинники існують споконвіку й нікуди в ближчій перспективі не подінуться, то й «сучасна системна криза», виходить, не «сучасна», а вічна?

Про теоретичне осмислення культурного простору писали й інші автори (напр., В. Дудник [44], О. Доманська [42] та ін.). Їхній внесок здебільшого обмежувався оглядом доробку зарубіжних та вітчизняних науковців із цього питання. Велику статтю присвятив проблематиці єдності культури та культурного простору в умовах глобалізації В. Щербина [136], її детальний розгляд ми подаємо в наступному розділі.

Концептуальний внесок іншого характеру до проблематики культурного простору пропонує монографія Г. Романенко та В. Шейка [114], на позір присвячена іншій темі — розвитку художніх і літературних об'єднань в Україні. Та дотичність цієї монографії до проблем, що розглядаються в нашій роботі, обумовлена тим, що згадані літературно-мистецькі об'єднання — то, фактично, мікро-публічні сфери, що існували або й досі існують у культурному просторі України. Утім, релевантність праці Г. Романенко та В. Шейка з погляду нашої роботи обмежується тим, що вони розглядають лише письменницькі та мистецькі об'єднання й практично не проблематизують їхніх інших (окрім професійної) ідентичностей.

1.2. Національний культурний простір в умовах глобалізації

Настання суперечливої доби глобалізації, котра прямо зачепила різні аспекти існування культур, вимагає переосмислення наших уявлень про національний культурний простір у глобалізованому світі. Зрозуміло принаймні, що від однозначного пов'язання національної культури з територією національної держави варто перейти до іншого просторового структурування цієї культури — наприклад, як сукупності публічних сфер, утворених ключовими дієвцями національного культурного життя й наділених виразною ідентичністю. Власне, таке переосмислення вже фактично відбувається.

Один із найпереконливіших підходів до вивчення й розуміння глобалізаційних процесів запропонував американський антрополог Арджун Аппадурай [142]. Стрижнем його підходу є просторова метафора: складна сукупність глобалізаційних процесів, явищ, дієвців представляється у формі кількох мінливих «ландшафтів» (*scapes*) — *техношафту* (це — терен глобальних технологічних змін, що дозволяють долати просторові перешкоди в культурній комунікації), *фінаншафту* (сфера глобальних фінансів, що забезпечує діяльність світового культурного ринку), *етношафту* (глобальні міграційні процеси та формування «нових меншин» у більшості розвинених країн), *медіашафту* (простір електронних мас-медіа та породжених ними комунікаційних і культурних практик), *ідеошафту* (глобальне поширення ідеологій, завдяки якому поруч із давніми знайомими — лібералізмом, соціалізмом, націоналізмом — по світу поширилися ісламський фундаменталізм, правоконсервативний популізм, а віднедавна ще й ідеологія «руського міра»). Характерною рисою цієї концепції є поєднання в ній матеріального простору з простором віртуальним, «цифровим», що його дехто услід за Фредеріком Джеймсоном [169], зове «глобальним гіперпростором».

Описані «шафти» є не автономними, а тісно пов'язаними між собою, що, однак, не робить їхню діяльність узгодженою й односпрямованою — навпаки, на думку А. Аппадурай, має місце засаднича розлагодженість (*disjuncture*) глобалізаційних процесів, тим небезпечніша, чим активніший їхній перебіг.

Ці глобальні процеси створили нові можливості для збереження (а то й активного розвитку) культур та ідентичностей невеликих

«знекорінених» чи «детериторіалізованих» спільнот, раніше приречених на асиміляцію, на втрату власного етнокультурного обличчя через відірваність від «свого» культурного простору (іммігранти, біженці, діаспорні громади, дрібні етнічні чи релігійні групи тощо). Новітні технології, електронні мас-медіа та світовий ринок дали можливість формувати з територіальних і суспільних «уламків» культурний простір нового — гібридного, мережевого, частково віртуального типу.

Зворотним боком цієї медалі стало те, що значно ослабили асиміляційні процеси; навіть давно сформовані, здавалося б, західноєвропейські нації знову опинились у стадії болісного формування, але вже на іншій, полікультурній і поліконфесійній основі. Для таких процесів «нового націєтворення» Вілл Кімлічка [173], запропонував свою концепцію «тонкої соціетальної культури» як своєрідної оболонки, що має охоплювати етнокультурне різноманіття сучасної політичної нації, не знищуючи його [173, 25–27].

Утім, проблема подальшої долі національних ідентичностей та національних держав Заходу всерйоз постала лише в останні роки, унаслідок глибокої кризи Євросоюзу та реальних загроз розколу Бельгії, Іспанії, Великої Британії.

Натомість наприкінці ХХ ст. західним культурологам здавалися актуальнішими інші національно-культурні проблеми, породжені глобалізацією. Зокрема, у праці Акіла Гупти й Джеймса Фергюсона [161] про потребу перегляду територіальної концепції національної культури сказано:

«У світі діаспор, транснаціональних культурних потоків та масових міграцій населення, старомодні спроби картографувати нашу планету як сукупність культурних регіонів або ж “батьківщин” руйнуються строкатою юрбою постколоніальних симулякрів та двійників, серед яких — відтворення Індії й Пакистану у їх лондонських постколоніальних імітаціях, чи відродження з попелу передреволюційного Тегерану в сучасному Лос-Анджелесі, чи тисячі інших подібних культурних мрій-міражів, що виникають у багатьох місцях світу. У цій грі культурних діаспор знайомі межі між “тут” і “там”, між центром і периферією, колоніями й метрополією розмиваються... При цьому культурна визначеність метрополії піддається не менше, хоча й в інший спосіб, аніж у колонізованій периферії» [161, 10].

У цьому та схожих описах глобалізованого культурного простору бачимо деяку розгубленість перед новими явищами, а науковий «конструктив» обмежувався «дескриптивом» — закликami вивчати й описувати згадані нові явища — «гібридні» культури та ідентичності іммігрантських громад, біженців, детериторіалізовані культурні прак-

тики різних нішевих груп і мереж тощо. Однак були й спроби наукового «відкриття» нових етнокультурних спільнот із власним культурним простором нового типу — не цілком територіальним і водночас майже глобальним. Наприклад, запропонована британським істориком і соціологом Полом Гілроєм [158] концепція «чорної Атлантики» (*Black Atlantic*) мала ключовими поняттями саме гібридність та діаспорність. Вона описувала просторово-культурну ситуацію у трикутнику, що його утворюють острівні карибські країни (колишні британські колонії з населенням африканського походження) та афро-карибські емігрантські громади у Британії та США.

П. Гілрой пояснював, що «чорна Атлантика» — це «концепція, що наголошує міжкультурність, *the in-between*» (перебування між чимось і чимось), при цьому «її фундаментальним відправним пунктом був процес креолізації, коли нові відносини, культури та конфлікти розпочали своє існування» [158, 209].

Цей афро-карибський «культурний архіпелаг» разом зі шляхами масових міграцій через Атлантику (теж «вписаними» в культурний досвід), на погляд сучасних британських науковців, утворили єдиний «простір, у якому відбувався постійний обмін і діалог, одним із аспектів якого став сучасний інтелектуальний обмін між чорношкірою Америки та чорношкірою Британією. Цей інтернаціональний простір долає *націоналістичні публічні сфери* і створює низку ідентифікаторів та спільних чинників (*mutualities*) для людей зі спільною, хоч і варіативною історією гноблення, дискримінації та боротьби, в якій шляхи (*routes*) не менш важливі, аніж коріння (*roots*)» [176, 142].

П. Гілрой навіть запропонував для «чорної Атлантики» власний літературно-мистецький канон, включивши до нього творчість чорних літераторів та музикантів США, карибських країн та Британії, але зазначив, що все це ще не утворює цілісної «культури, яка плине, заповнюючи собою акуратні етнічні форми; навпаки — це є радикально незавершений соціальний процес самоозначення й трансформації» [158, 61].

З позиції нашого, центрально-східноєвропейського досвіду зауважу, що набагато раніше від «чорної Атлантики» виникла не теоретична, а цілком практична концепція «Полонії», як єдиного етнокультурного простору поляків у самій Польщі та поза нею (*Polonia zagraniczna*), що її у нас дехто свого часу вважав зразком для розвитку зв'язків зі «світовим українством».

Відмінність між цими культурними утворами та «чорною Атлантикою» — у тому, що діячі «Полонії» та української діаспори нерідко

намагаються й далі «заповнювати акуратні етнічні форми», хоча й гібридності не цураються⁹.

Однак понад двадцять років, що минули від появи цитованих праць Гілроя та Макгігена [176], показали, що їхні погляди на формування «інтернаціональних і ненаціоналістичних» спільнот на ґрунті расово-етнічного походження були надто оптимістичними. Описаний ними процес консолідації расово-етно-релігійних діаспор не дуже сприяв подоланню етнонаціоналізму й расизму на Заході, а в чомусь навіть їх посилював, до того ж по обидва боки поділу.

Якщо члени афро-карибської громади в Лондоні плекають свою «гібридну» культуру й діляться нею зі своїми сусідами некарибського походження, то це таки робить британське суспільство культурно багатшим і соціально стабільнішим. Та якщо вони, пам'ятаючи «історію гноблення, дискримінації, боротьби», ототожнюють себе і свою громаду не з британським суспільством, а з «чорною Атлантикою», віддаючи перевагу культурній комунікації у згаданому діаспорному просторі (а представники мусульманських громад — віртуальному існуванню в «ідеошафті» ісламського фундаменталізму), що в наш глобалізований час технічно нескладно, тоді функціонування культурних просторів на кшталт «чорної Атлантики» підважує територіально-культурний простір поліетнічної Британії і тим самим посилює місцеві «націоналістичні публічні сфери», за виразом Дж. Макгігена. А те, що самі Гілрой та Макгіген є противниками «уявлень про культурну чистоту, байдуже, білу чи чорну» [176, 143], в цьому випадку не має значення.

З огляду на описані явища, в культурній антропології одержала розвиток концепція мережевого (а не територіально зорієнтованого) способу існування культури (зокрема й національної), за умов збереження її інституційної повноти (*institutional completeness*), котру слід розуміти як «умови існування певної групи в рамках більшого суспільства, що забезпечують відтворення її головних інституцій — господарчих, політичних, родинних, освітніх — що уможливають існування меншої групи без значного соціального змішування з більшою групою» [159, 301–302].

Відомо, що деякі бездержавні нації та етноси, зокрема діаспорні, вже давно зуміли створити для свого існування більш-менш задовільну інституційну повноту завдяки можливостям, що їх дало діаспорне, «мережеве» існування. А за умов глобалізації, з розвитком інформаційних технологій та сучасного транспорту, «мережеве» існування національних культур стає радше правилом, аніж цікавим винятком. Водночас те, що, за традиційними уявленнями, вважалося присутні-

стю елементів національної культури поза її «власним» простором, стає важливим складником «мережевого» культурного простору, інколи — запорукою виживання.

Приклади єврейської та вірменської культур стали вже хрестоматійними, є й ближчі нам приклади. Сучасна українська культура була б, вочевидь, біднішою і цілком інакше б себе усвідомлювала, якби на Заході, зусиллями культурних інституцій діаспори, не був створений хрестоматійний збірник «Розстріляне Відродження», не розвинулися творчість Якова Гнздовського, поетів «ню-йоркської групи», есеїстика Юрія Шереха та історіографія Івана Лисяка-Рудницького. Іншими словами, український національний культурний простір можна уявити як своєрідний архіпелаг, до якого, поза традиційною «етнічною територією», належать також діаспорні громади та українознавчі осередки в різних країнах, а творча комунікація між цими елементами забезпечує інституційну повноту національної культури.

Намагання науково перетравити наслідки глобалізації породили також деякі курйозні концепції на кшталт «постмодерного гіперпростору» Фредеріка Джеймсона [169], який стверджував, що спричинені «пізнім капіталізмом» глобалізаційні явища, зокрема новітні електронні мас-медіа, по-перше, дезорієнтують нормальну людину, позаяк значно перевищують її рецепційні можливості, а по-друге, створюють такий собі віртуальний світ, «гіперпростір», котрий намагається витіснити й підмінити собою реальний світ і звичний матеріальний простір. Навіщо капіталізові творити це страхіття, Джеймсон пояснював так: реальні ринки матеріальних благ уже перенасичені, тож буржуї заходилися створювати ринки віртуальні й заманювати туди довірливого споживача, пропонуючи йому віртуальні блага, непотрібні нормальній людині.

Якби Джеймсон був послідовним, то мусив би віднести до таких «непотрібних людині віртуальних благ» будь-які перформенси, що їх професійні розважальники пропонували своїй публіці з давніх часів.

Хоча після появи постмодерної теорії Ф. Джеймсона розвиток електронних мас-медіа та ринків «віртуальних благ» лише посилювався, але головні положення його концепції «постмодерного гіперпростору» (новітні медіа-технології як породження «пізнього капіталізму», нездатність людини до повноцінної рецепції цих нових медіа, врешті, витіснення «реального» простору» віртуальним), м'яко кажучи, є непереконливими.

Відомо, що більшість технологічних рішень, які уможливили створення такого популярного сьогодні пристрою, як *iPhone*, завдячують свою появу не капіталістичній гонитві за наживою, а державним

замовленням або федеральним грантам на наукові розробки, й лише згодом їх використання було комерціалізоване [139]. У використанні медіа-технологій (та в контролі цього використання) чималу вправність проявляють не лише капіталісти, а й ісламські терористи, китайські комуністи та російські чекісти.

Натомість найкращим аргументом проти «перевищення рецетивних здібностей людини» згаданими медіа-технологіями є саме їхня величезна популярність. Різноманітні сучасні «гаджети» активно використовують не лише технарі з університетською освітою, а й звичайні підлітки, ба навіть африканські селянки (аби, наприклад, одержати через мобільний телефон гроші від свого чоловіка-заробітчанина). Нарешті, світові ринки матеріальних благ та їх виробництво, усупереч Джеймсону, зовсім не переситилися, а просто пересунулися — здебільшого до Азії. Більше того — замість витіснення «реального» світу й матеріальних товарів віртуальними, бачимо дедалі ширше використання віртуальних ринкових майданчиків (як-от *Amazon* або *e-Bay*) для купівлі-продажу цілком матеріальних благ. А різке падіння доходів музичного бізнесу від продажу записів на «твердих» носіях (через їх доступність у мережі Інтернет) не лише підірвало могутність великих аудіовізуальних корпорацій (тобто тих капіталістів, які, за Ф. Джеймсоном, усе це замутили), а й знову, як сто років тому, зробило головним джерелом доходів для популярних музикантів «живі» концерти.

Донедавна в науковому осмисленні наслідків глобалізації для національних культур та їхніх культурних просторів переважало очікування їхньої ерозії, занепаду з одночасним формуванням «космополітичної альтернативи» чи навіть «глобальної культури» [150; 185]. Аргументувалося це тим, що, мовляв, сучасні глобальні економічні, соціальні, політичні сили легко долають національні кордони; що значна частина інформаційної та культурної продукції у світі виробляється не національними, а наднаціональними корпораціями; що національні держави та їхні інституції нездатні встановити ефективний контроль над глобальними інформаційними, фінансовими, товарними потоками навіть на територіях власної юрисдикції.

Такі аргументи навіть наприкінці минулого століття не всі вважали переконливими, а сьогодні їх сумнівність іще очевидніша. Ті держави, котрі, не надто переймаючись свободою слова, всерйоз поставили завдання взяти під контроль свій інформаційний простір (як-от Китай чи Росія), досягли в цьому чималих успіхів, а культурний продукт, що його формальним виробником є транснаціональна корпорація, як правило, зберігає виразні національні чи етнічні риси (якщо це про-

дукт гібридної культури, то він просто поєднує риси не однієї, а кількох культур).

Окрім того, сучасними інформаційними технологіями та мережами з однаковим успіхом можуть користуватися як «космополіти», так і «націоналісти» чи «фундаменталісти». Ентоні Сміт ще у 1990 році зауважив, що новітні інформаційні технології «уможливають глибшу й інтенсивнішу взаємодію між членами спільноти, які мають спільні культурні характеристики, передусім мову», а тому забезпечують новий імпульс «відродженню етнічних суспільств та їхніх націоналізмів» [183, 175].

Отож чутки про близьку смерть національних культур і зникнення їхніх культурних просторів унаслідок глобалізації є надто перебільшеними. З цього приводу британські соціологи Девід Хелд і Ентоні Макґрю нагадують, що:

«Боротьба за національну ідентичність і національну державність була такою масштабною, що скептики (*ті, хто не поділяє захоплення глобалізацією — О. Гр.*) не вірять, боцімто сили глобалізації, зокрема, так звана глобальна мас-культура, зможуть розмити національність. Прихильники першості національної ідентичності наголошують на тривкості та глибокому впливі національних культур у порівнянні з ефемерністю та ерзацними якістьми продукції транснаціональних медіа-корпорацій — гамбургерами, кока-колою та поп-ідолами» [167, 31].

Принагідно варто додати, що ненаціональний характер згаданих транснаціональних ерзац-продуктів також є перебільшенням. Отож цитовані автори звертають увагу на подальшу суспільно-політичну релевантність національних культур та ідентичностей (що для сьогоденної України стало особливо очевидним і злободенним):

«Національні культури... є і залишатимуться надалі дуже важливими джерелами етичної та політичної мотивації... Більше того, новітні електронні мережі комунікації та інформаційні технології, що нині поширюються світом, сприяють пожвавленню й посиленню традиційних форм національного життя, зміцнюючи їхній вплив» [167, 31].

Прихильники думки, що національні культури зберігають життєздатність і значення, вказують і на те, що досі не існує:

«ані спільного глобального резервуару колективної пам'яті, ані спільного глобального способу мислення, ані універсальної (всесвітньої) історії, що на них і крізь них могли б об'єднатися народи. Є лише строкатий набір політичних понять і систем... З огляду на глибоке коріння етно-історій та розмаїття способів їхнього перелицювання, таке не має нас дивувати. Попри потужні глобальні потоки інформації, образів та людей, є надто мало ознак формування якоїсь універсальної чи гло-

бальної культури, і так само мало ознак занепаду політичного значення націоналізму» [167, 32].

Утім, неспроможна сформувати переконливу «космополітичну альтернативу» національним культурам, глобалізація водночас створює нові технологічні й комунікаційні можливості для їх ерозії, особливо, коли йдеться про поліетнічні, багатокультурні суспільства сучасних національних держав.

Хоча новітні глобальні комунікаційні мережі справді уможливають контакти й спілкування між представниками різних територіально віддалених спільнот і культур, вони водночас:

«...породжують гостре усвідомлення відмінностей, неймовірного різноманіття стилів життя й систем вартостей. Таке усвідомлення може сприяти міжкультурному порозумінню, але часто воно веде до наголошення несхожості, унікальності, а відтак — до фрагментації культурного життя. Усвідомлення інакшості “іншого” зовсім не гарантує інтерсуб’єктивної згоди, що яскраво засвідчили справи з книжкою Салмана Рушді та з данськими карикатурами на пророка Магомета, коли європейські публікації спровокували лютю у далеких мусульманських країнах» [167, 32].

Отже, традиційне уявлення про простір побутування національної культури як «окультурений» терен, обмежений кордонами національної держави, сьогодні доцільно не «списувати до архіву», а модифікувати, враховуючи, з одного боку, комунікаційні можливості сучасних інформаційних технологій, що дозволяють долучити до простору «історичної культурної території» напів-віртуальний архіпелаг діаспорних громад із їхньою гібридизованою культурною активністю; а з іншого боку — врахувати існування в межах традиційної національної культурної території аналогічних активних осередків інших культур, котрі, у свою чергу, можуть як увійти складовими частинами до етнічно різноманітного національного культурного простору, так і «виламатися» з нього, ідентифікуючи себе із національними культурами інших країн. Власне, самоідентифікація таких культурних осередків і є, на думку автора, визначальним чинником.

1.3. Проблема цілісності та єдності культурного простору

В українській гуманітаристиці проблему цілісності, або ж повноструктурності національної культури чи не вперше поставив (саме як проблему) Іван Дзюба наприкінці 1980-х років, констатувавши, що «українська національна культура функціонує сьогодні в сусідстві з російською культурою, в оточенні російської культури, в діалектичній взаємодії з нею» [39, 315], а тому потрібно спочатку теоретично уявити, а далі й збудувати національну культуру як окрему цілісну систему, що, у свою чергу, обумовлює патріотичну місію науковця:

«...необхідність для кожного вчитися мислити категоріями не лише фаховими, а й категоріями української культури як цілісності, як системи. ...Звідси й необхідність для творців культури, діячів мистецтва відповідного самоусвідомлення та душевного стану, який можна охарактеризувати як відчуття місії, як осмислений і одухотворений патріотизм, поєднаний із загальнолюдською широтою погляду» [39, 325].

Протягом наступних років, з огляду на здобуття Україною незалежності, проблема цілісності української культури трактувалася переважно в термінах державної культурної та мовної політики, тобто — як завдання практичного забезпечення такої цілісності в тому розумінні, якого їй надавали суб'єкти державної політики.

Були, однак, й окремі спроби теоретичного осмислення існування національної культури у глобалізованому світі. Вище вже згадувалася стаття В. Щербини [136] про цілісність національної культури у нових глобальних суспільних умовах, побудована на обґрунтованій Ю. Габермасом концепції поділу суспільного життя на три сфери (політичну, економічну та «життєвий світ», він же — публічна сфера, де діє громадянське суспільство). У тій статті анонсовано мало не переворот у культурологічній науці на ґрунті ідей Габермаса, піднесених В. Щербиною до статусу «соціологічної теорії сьогодення»:

«...Щоб мати змогу побачити реальну (а не уявну) цілісність національної культури, слід використовувати образи суспільства, що генеруються соціологічною теорією сьогодення...

...сучасну культуру можна *рефлексувати в її цілісності*, здійснивши “соціологічний поворот” у культурологічних студіях» [136, 15].

Іншими словами, якщо ви не бачите в суспільстві сучасної України культурної (мовної, світоглядної) цілісності, то вам слід замінити свій

«образ суспільства» на такий, котрий би дозволив «рефлексувати в цілісності» навколишню реальність. Далі автор розлого переповідає теорії Габермаса, аби показати, як вони нам допоможуть рефлексувати нашу культуру як цілісну, з чого стає ясно, що йдеться не про суспільно-культурне сьогодні, а про перспективу — про майбутній «новий тип цілісності», що потребує нової свідомості, а її буцімто матиме нове, комунікативне суспільство, сформоване завдяки глобалізації:

«...логіка теоретизування Габермаса відкриває перспективу бачення переходу до нового типу цілісності національної культури, заснованої не тільки й не стільки на єдності історії, території, традицій або розвитку продуктивних сил суспільства, але й на формуванні морально-практичної свідомості як вирішального чинника відтворення цілісності культурних процесів, що формуються в умовах глобалізованого комунікативного соціального світу» [136, 17].

Увесь цей *brave new world* напроорокував Габермас, за що й був слушно розкритикований іншими філософами. Натомість В. Щербина його пророцтва приймає цілком, що, втім, не заважає йому підривати теоретичні підвалини цих пророцтв: він стверджує, що одне з ключових понять Габермасової концепції суспільства — «життєвий світ» (*Lebenswelt*) є науково непридатним:

«Комунікативно-теоретичне поняття життєвого світу безпосередньо для теоретичних цілей культурології є непридатним, оскільки не дозволяє вичленувати об'єктну сферу соціально-наукового знання, сукупну сферу герменевтично доступних історичних і соціокультурних фактів. Для цього придатне скоріше "повсякденне поняття життєвого світу". Таке повсякденне поняття *вичленовує з об'єктивного світу* галузь подій, про які можна розповісти, і відповідно — галузь історичних фактів» [136, 26].

Що ж залишиться в «об'єктивному світі» для некультурологів після такого вичленування? Вочевидь, лише «галузі подій», про які розповідати не можна, та «неісторичні факти». Отже, самому Габермасові його теоретичне поняття не завадило проаналізувати формування публічної сфери в Західній Європі, а Щербині — заважає яко культурологові. Водночас специфічне (якщо не сказати — анахронічне й примітивне) Габермасове визначення культури («Культурою я називаю запас знання, із якого учасники інтеракції, прагнучи досягти розуміння щодо чого-небудь у світі, черпають інтерпретації» [136, 27]) він цілком приймає до використання, хоча якраз воно видається непридатним для змістовного аналізу національної культури та її цілісності.

Адже якщо за рамки культури винести все, окрім «запасу знан-

ня», використовуюваного для інтерпретації реальності, то культура, зокрема національна, втратить той ключовий складник, що робить її живою — сьогоденні творчі процеси, а саме вони, а не накопичена спадщина («запас знання»), майже неминуче сповнені суперечностей, котрі й ставлять під сумнів цілісність культури.

Провівши часткову заміну фундаментальних понять, В. Щербина, однак, зберігає базований на них Габермасів «нео-істмат», загальну схему переходу людства із буцімто застарілої фази «трудового суспільства» до нового, «когнітивного поліонтичного суспільства», де запанують нові форми розуміння чи, як висловлюється Щербина, «різновиди розуму, що є відповідними до специфіки соціальної взаємодії на цих рівнях» [локальному та глобальному].

Суспільство в цьому новому світі, як ми вже знаємо, має переродитися, ніби роздвоїтися на глобальне й локальне, водночас зберігаючи якусь особливу цілісність, що її Щербина, однак, не знаходить у «життєвому світі», а лише хоче запропонувати:

«В цій ситуації цілком слушним було б запропонувати модель цілісності, яка спиралась би не на одне “суспільство”, а на декілька — на нашу думку, на два» [136, 29].

Далі йдеться вже не про два суспільства й нову моральну свідомість, а про два «альтернативні типи розуму» — суб'єктно-центрований і комунікативний:

«ця альтернатива фіксує наявність двох онтичних рівнів — локального та глобального, ці різновиди розуму є відповідними до соціальної взаємодії на цих рівнях» [136, 29].

Звідки «глобальний онтичний рівень», зрозуміло: у світі ж глобалізація, утворився (за Ф. Джеймсоном) «глобальний гіперпростір», а хіба ж можна до гіпер-простору зі старим розумом? Та автор не пояснює, що саме, яку спільноту має на увазі під «локальним рівнем» — тусовку однокласників? Місцеву громаду? Націю? «Рускій мір»? Європейську спільноту? Чи всі ці рівні соціальної комунікації для нього — теж локальні й тому потребують одного типу розуму, чи не всі, і тоді типів розуму описуване ним утопічне множинне суспільство потребуватиме не два, а значно більше? І хто буде носіями кількох типів розуму — чи кожен індивід дістане увесь набір, чи щось одне, по рознарядці, й буде поставлений на якийсь один рівень комунікації?

Відповідей на ці запитання у Щербини шукати марно, але їх дає сама реальність світового розвитку в останні десятиліття, вже згадувана в цій праці: жодного «глобального суспільства» із «глобальною культурою/ідентичністю», тим паче з іншим способом розумування

(«новим розумом», за Щербиною) у глобалізованому світі не виникає, натомість утворюються тисячі більших і менших комунікаційних спільнот, що об'єднують людей зі схожими інтересами та поглядами, хай і розкиданих територіально по різних містах, країнах, континентах (так звані *echo-chambers*, або «інтернет-бульбашки»).

Багато хто з мешканців цих віртуальних інтернет-бульбашок живлять ілюзії глобального поширення своїх «прогресивних, ненаціоналістичних» поглядів, аж доки суворя реальність не дасть їм урок життя у формі «Брексіту» чи обрання Трампа президентом, засвідчивши: навіть у найрозвиненіших демократіях Заходу принаймні половину суспільства найлегше змобілізувати під гаслами «захисту власної країни від навали чужинців», відгородження від «чужого» світу стіною (навіть буквально — обіцяною Трампом стіною на кордоні з Мексикою).

У «моделі Щербини-Габермаса» проблемним є й інший, «локальний онтичний рівень». Не пояснено, чи ця локальність — фізична, тобто територіальна, чи віртуальна (тобто означає культурно-світоглядну близькість «сусідів» по комунікації). У другому випадку нескладно бачити, що локальний рівень мав би охоплювати також згадані інтернет-бульбашки, й тоді між локальним і глобальним рівнем немає значної різниці. У першому ж випадку локальний рівень явно не тотожний національному (адже, як показав Бенедикт Андерсон, модерні нації від початку були «уявленими спільнотами», а їхній культурний простір — «уявленим місцем»), тому нація з її культурою не вписується до дворівневої футуристичної «моделі Щербини-Габермаса».

Справді, Щербина бачить певну проблему з національною культурою в умовах глобалізації, але описує її так, що виходить, буцімто у «доглобальні» часи не було соціальної взаємодії, що перетинала б державні кордони:

«Як тільки соціальна взаємодія виходить за межі національно-державного утворення (тобто з розвитком процесів ...глобалізації, які потребують нового інформаційного середовища), виникає неоднозначність ідентифікації їх суспільних взаємодій, виникає проблема співвідношення глобального та локального, яка не вирішується в рамках образів одновимірного суспільства, одним із проявів чого є те, що ...в культурології виникає питання про *можливість національної культури* як цілого в умовах сучасності» [136, 32].

У Щербини виходить: якщо реальність (у цьому випадку — існування національних культур) не збігається з його моделлю, то проблематичною є не його модель, а неслухняна реальність. Насправді його

футурологічний опис таки зачіпає реальну проблему, вже згадану раніше в цій праці — проблему «розмивання» політичних і культурних меж нації під впливом глобалізаційних процесів. Але розв'язання пропонується шукати не там, де це роблять інші культурологи, а у фантастико-футурологічних ідеях «роздвоєння» суспільства, реальності, навіть розуму, в пошуках «нових форм раціональності». У цих пошуках він пропонує спиратися «на засади цілісної національної культури», щойно піддані сумніву:

«На нашу думку, можна сформулювати гіпотезу, за якою має виникнути нова форма раціоналізуючої дії, виникатиме суспільство “подвійної раціоналізації”, в якому сталість та впорядкованість відбуватимуться лише у випадку досягнення співмірності, узгодженості соціальної взаємодії у двох площинах — глобальній та локальній. Інформаційна взаємодія у такому випадку буде виступати засобом погодження, співвіднесення глобального та локального соціальних порядків на засадах цілісної національної культури...» [136, 30].

Цікаво, засади якої саме національної культури він хотів би покласти в підвалини «нової форми раціоналізуючої дії», зробити універсальним «засобом погодження глобального та локального»? Адже їх так багато, і всі вони — різні; з погано сумісними системами вартостей.

З огляду на загальне світоглядне спрямування праць В. Щербини, є підозра, що йдеться про національну культуру, здавна відому всесвітньо-месіанськими претензіями — ту, котра нещодавно подарувала світові рятівну ідеологію «Русского міра».

Утім, В. Щербина все-таки інтелектуал, а не політтехнолог, тож схильний бачити проблеми соціокультурної реальності крізь призму філософських абстракцій і навіть підмінювати перші другими. Так сталося й із проблемою цілісності національної культури — під кінець своєї праці він, по суті, замінює її «масштабуванням проблемного поля» культурології:

«...культурологічна рефлексія в наш час постає перед проблемою масштабування проблемного поля: вибору між розумінням сучасних соціокультурних явищ або як суто національно детермінованих, або як таких, що пояснюються винятково як прояв глобальної реальності, виключаючи одночасність обох варіантів, або непослідовно, еkleктично їх поєднуючи, зводячи мотиви діяльності різних соціальних суб'єктів один до одного, вибірково відносячи різні соціальні явища до одного різновиду подій» [136, 30].

Вирішення цієї пекучої проблеми, за Щербиною, полягає в тому, щоб побачити: грає двоїстість і «суспільства», і «реальностей», і на-

віть «типів розуму», що їх треба розглядати у єдності, бо «всі вони пов'язані через людську діяльність».

Тут автор, схоже, створив штучну проблему, примітивізуючи сучасну «культурологічну рефлексію», зводячи її підходи до трьох карикатур, а до того ж проігнорував реальну множинність і суперечливість «уявлених реальностей», що існують сьогодні в українському суспільстві й мають принаймні частково культурне коріння, підмінивши їх міфічним роздвоєнням суспільства й навіть розуму на локальний та глобальний рівні.

Справді, у суспільстві сьогоднішньої України, завдяки неоднорідному культурно-світоглядному багажу різних етно-соціокультурних груп та завдяки існуванню в нашому культурному просторі дуже різних за ідеологічною і політичною ідентифікаціями публічних сфер, небезконфліктно співіснують принаймні дві «уявлені реальності»: одна — та, в якій Україна обстоює свою незалежність, демократію та європейський цивілізаційний вибір у протистоянні з путінською Росією; і друга, в якій — «Крым наш, русских войск на Донбассе нет», а націонал-фашистська київська хунта, підтримана західними геями, гнобить російськомовне населення й розпинає «мальчиків».

Щербина, по суті, пропонує вважати ці взаємно несумісні «уявлені реальності» цілістю, бо носіями їх усіх є гомо сапієнси, здатні до раціонального розумування.

Якщо в «моделі Щербини-Габермаса» є конструктив, то він зводиться до погляду на культурну комунікацію як поінформоване розумування, шлях до вирішення суспільних проблем на всіх рівнях (вище згадувалася критика цих уявлень Джоном Кіном). Це все одно, що вірити: поясни на фактах Путіну, що він збрехав, і він припинить брехати. Не припинить.

Розуміння й раціональне розумування — речі корисні, але не замінять формування ідентичностей та колективних уявлень про світ і про історичне минуле. Розуміння тими, хто ототожнює себе з українською нацією та національною культурою, світоглядних настанов та логіки практичних дій «Русского міра» не означає й не має означати такого собі соціокультурного єднання з цим специфічним «типом розуму» в рамках пропонованої Щербиною «цілісності нового типу».

Отже, «моделі Щербини-Габермаса» належить місце там само, де й «постмодерному гіперпростору» Фредеріка Джеймсона чи «кінцеві історії» Френсіса Фукуями — у спадщині гуманітаристики, серед більш чи менш талановитих ніби-наукових утопій.

Попри спроби окремих науковців представити проблему цілі-

сності національної культури як суто аналітичну — мовляв, аби культура була цілісною, треба просто обрати таку теоретичну перспективу, з якої вона виглядатиме цілісною, — насправді в сучасній Україні питання цілісності національного культурного простору має далеко не теоретичний характер — з причин, уже не раз згаданих у цій праці.

Тому термін «національний культурний простір» не лише часто зустрічається в політичних дискусіях та публікаціях українських ЗМІ, а й увійшов до національного законодавства. Стаття 1 (Визначення термінів) Закону України «Про культуру» [102], прийнятого 2010 року, визначила:

«...культурний простір України — сфера, в якій відповідно до законодавства провадиться культурна діяльність і задовольняються культурні, інформаційні та дозвільні потреби громадян, що охоплює, зокрема радіо і телебачення, друковані періодичні видання, книговидання, ринок культурних благ, а також культурно-мистецьке середовище» [102, 169].

Така дефініція є результатом, сказати б, перекладу мовою нормотворчості та урядово-депутатського редагування визначення, запропонованого раніше автором цієї статті, який був серед розробників проекту закону:

«Національний культурний простір можна визначити як сукупність сфер суспільно-культурної діяльності, котрі здатні забезпечувати культурні, мовні, інформаційні потреби громадян України. Він охоплює сфери мистецької, культурно-просвітницької, дозвільної діяльності (професійної та аматорської), ефірний простір електронних мас-медіа, українські ресурси Інтернету, національний ринок друкованих ЗМІ, книговидання та книготоргівлю, ринки інших культурно-мистецьких благ, а також суміжні сфери — освіти, науки, діяльності структур громадянського суспільства» [28, 29].

Нескладно побачити, що і тут, і в Законі України «Про культуру» використовується не антропологічне, а «галузеве» визначення культури (з тексту закону зникли навіть згадки про «суміжні сфери — освіти, науки»).

У системі українського законодавства таке обмеження, може, й виправдане (бо вже діяли закони про освіту й про науку), але в науковій дефініції воно є явним недоліком. Інший недолік цитованого визначення — його «реєстровий», а не системний характер. Нарешті, обмеження національного культурного простору територією української юрисдикції також є вже анахронічним, з огляду на міркування,

викладені вище в цій праці. У тій-таки статті запропоновано критерії цілісності національного культурного простору:

«Національний культурний простір можна вважати *єдиним і цілісним*, якщо, по-перше, існують розвинені спільні символічні системи (мова, система вартостей, національна культурна спадщина), що є комунікаційною базою всього суспільства; по-друге, культурні потреби суспільства задовольняються передусім завдяки національним виробникам культурного продукту та національним каналам культурної комунікації; по-третє, немає значних груп у суспільстві, які б стабільно перебували поза сферою дії національних комунікаційних каналів (мереж), належачи натомість до інонаціонального культурного простору» [28, 29–30].

Із того, як сформульовано другий та третій критерії цілісності культурного простору (питання національного ототожнення фактично замінене на державну приналежність), зрозуміло, що це визначення мало прикладне, культурно-політичне призначення — як обґрунтування розроблюваних тоді правових актів (зокрема, проектів законів «Про культуру» та «Про національний культурний продукт»).

Обійдено увагою проблему (не)приналежності до національного культурного простору місцевих проросійських (а не просто російськомовних) публічних сфер, схильних ототожнювати себе з «Руским міром», на користь вирішення простішої з правового боку проблеми регулювання діяльності іноземних (російських) ЗМІ в Україні.

Утім, основна засада, покладена в основу цитованих визначень — культурний простір як сукупність публічних сфер, у яких відбувається культурна комунікація членів «уявленої спільноти» — зберігає релевантність.

Тут доречно повернутися до дефініцій єдності та цілісності культурного простору. У багатьох працях два згадані поняття трактуються як синоніми. Однак доцільно, на нашу думку, розмежувати їх.

Різні значення та зміст термінів *єдність* культурного простору та його *цілісність* впливають із того, що, проблематизуючи чи то єдність, чи то цілісність культурного (або інформаційно-культурного) простору сучасної України, зазвичай мають на увазі два різні аспекти проблеми — комунікативний та ідентифікаційний. Перший полягає в тому, що значна частина українського суспільства, принаймні донедавна, перебувала практично поза зоною дії українських ЗМІ, поза доступом до української національної культури (книжок, фільмів, музики тощо), навіть поза комунікативним обширом української мови. Можна сказати, що ця частина громадянства існувала поза наці-

ональним культурним простором, у якомусь іншому просторі, й таким чином культурний простір України не був єдиним. Усунути цей брак єдності національного культурного простору можна, принаймні частково, розвиваючи національні публічні сфери та забезпечуючи якнайширший доступ до них для всіх громадян.

Проблема другого роду, ідентифікаційна, має місце тоді, коли в культурному просторі країни діють впливові публічні сфери, що їхні ідентичності та ідеологічне спрямування контенту підважують або заперечують існування самостійної національної ідентичності та національної культури тієї країни, що в її просторі вони діють.

Якщо українські за ідентичністю ЗМІ чи інші творці культурного контенту намагаються обслуговувати й аудиторію згаданих інакоідентичних публічних сфер, то часто відбувається відторгнення українського контенту як «чужого». Таку ситуацію називатимемо *браком цілісності* культурного простору країни. Наявність спільної мови та доступність національного культурного продукту цієї проблеми не усувають — навпаки, можуть слугувати «пальним» для її подальшого розпалювання, адже факти та нові знання, здатні підважити певні ідеологічні настанови чи вартості, часто не переконують, а лише драмують прихильників відповідних настанов.

Примітки:

¹ Про різні тлумачення поняття «культура» — див.: [27, 7–14].

² Сучасний американський словник подає такий набір значень іменника *space* (простір): «**1a.** *Матем.* Сукупність елементів або точок, що відповідають певним постулатам; **1b.** нескінченна протяжність тривимірного поля, в якому розташована вся фізична матерія; **2a.** обшир, у якому існують зірки, галактики — Всесвіт; **2b.** частина цього обширу поза земною атмосферою; **3.** порожній, незаповнений терен; **4.** конкретний ареал, призначений, наприклад, для проживання; **5.** проміжок часу, інтервал» (*American Heritage Dictionary*. — N.Y., 1994. — р. 781). *Переклад мій.* — *О. Гр.*

³ Реймонд Вільямс називав такий процес «вписуванням себе у свою землю» (*writing themselves into the land*) — див.: [188, 4].

⁴ Виклад згаданих чотирьох недоліків подається за працею: [161, 7–8].

⁵ Від лат. *sediment* — осад. Про седиментарну модель — див.: [184].

⁶ Прикладом взаємного перетину нібито різних сфер є виникнення у британській популярній музиці під впливом американського блюзу й рок-

н-ролу таких явищ, як *The Beatles*, *Rolling Stones*, котрі невдовзі «завоювали» американську публіку.

⁷ Ученим, на якого посилається Є. Орлова, є М. Каган. За ним виходить, що буття суспільства можливе без людини й культури, а буття культури не потребує ані людини, ані суспільства, бо ж є самостійним станом, а перебувати одночасно у кількох різних станах жодна субстанція не може.

⁸ Критику цієї концепції Д. Чижевського див.: [24, 481–486].

⁹ Про те, яких форм набувають такі культурні процеси в Канаді — див.: [180, 161–178].

РОЗДІЛ 2

МОДЕЛІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ



На підставі зробленого в попередньому розділі критичного огляду та розширеної (порівняно з визначенням Дж. Кіна [56]) дефініції публічної сфери як частини культурного простору, можемо побудувати концептуальну модель культурного простору суспільства чи культурної спільноти (від окремої громади чи групи — до модерної нації чи цілого людства), попередньо сформулювавши кілька постулатів щодо того, яким вимогам має відповідати така модель.

Слід уточнити, що культуру розумітимемо в антропологічному сенсі, як «увесь спосіб життя» (Р. Вільямс [188]), а не в секторному (як гаузь, що охоплює літературу й мистецтво, культурну спадщину тощо).

Культура будь-якого суспільства існує в матеріальному часопросторі, її продукти (тексти культури) творяться й споживаються реальними людьми, але вона включає також безліч нематеріальних елементів — образів, ідей, символів, вартостей, патернів поведінки тощо.

Однак визначення культури як «усього способу життя», хоч би яке інтелектуально переконливе, погано надається для формального моделювання — чи то культури, чи то культурного простору, — позаяк незрозуміло, що ж із навколишнього світу, окультуреного людською діяльністю, опиняється поза рамками так визначеної культури?

Традиційна відповідь була така: по-перше, неокультурена природа; по-друге, інші культури, тобто «способи життя» інших суспільств. Таке розмежування було малопереконливим уже в модерну добу, а в сучасному глобалізованому світі, коли практично не залишилося ані неокультуреної природи, ані неохоплених глобалізацією, виразно окремих «способів життя», воно цілком втратило релевантність.

Що можна запропонувати замість нього, принаймні у вузьких рамках формального моделювання культурного простору? Почнімо з констатації, що культура суспільства, як «увесь спосіб його життя», формується в ході комунікації між членами цього суспільства, наслідком якої є створення, поширення і засвоєння текстів культури, існування культурних практик та інституцій. У спрощеній, формальній моделі культурою у вузькому сенсі називатимемо всю сукупність згаданих елемен-

тів — текстів культури, людей як їхніх творців і споживачів, та створених культурою інституцій. Натомість культурний простір будемо трактувати як сукупність часопросторових комунікаційних взаємин між згаданими елементами. Іншими словами, в модельованому культурному просторі мають відобразитися не лише продукти культурної діяльності (тексти культури), а й процеси їх творення, поширення та споживання/рецепції, а також учасники цих процесів — творці та споживачі культури. До таким чином визначеного культурного простору не потрапляє та частина культурного надбання, що опинилася наразі поза потоками культурної комунікації, а також та творча діяльність, котра не вилилася поза свідомість індивіда, в публічну комунікацію.

Оскільки потреба в новій концептуальній моделі культурного простору продиктована неадекватністю старих уявлень, де окремі культури різних суспільств, як правило, посідали окремі фізичні простори-ареали, між якими існували чіткі, чи розмиті кордони, у новій моделі замість згаданих кордонів між культурами (та їхніми просторами) слід запропонувати інший спосіб віднесення певного елемента до тієї чи іншої культури. Приналежність до певної культури та/або до її простору доцільно визначати не за фактом перебування по той чи інший бік міжкультурного кордону (бо такі «кордони» нині руйнуються), а через відповідність певному комплексу культурних ознак (як-от мова, мистецька ідіома тощо) або через наявність чи брак у елемента відповідної ідентичності — продукту його ідентифікації з відповідною культурою. Так визначена приналежність, як правило, не є ексклюзивною. Той самий текст чи особа можуть ідентифікуватися з різними культурами, існувати в різних культурних просторах у різні періоди.

Ґрунтуючись на таких постулатах, можна запропонувати два підходи до моделювання культурного простору. Перша модель використовуватиме концепцію топологічного простору, запозичену з математики. Для цього тексти культури, їхніх творців та споживачів будемо трактувати як окремі елементи, «точки» в цьому просторі, а сукупність зв'язків між ними — як задану на множині таких елементів структуру особливого роду — топологію. Цю модель культурного простору назвемо топологічною.

Друга модель прямо ґрунтується на концепції публічної сфери, обґрунтованої Дж. Кіном [56, 161–167] на противагу відповідному поняттю (*Öffentlichkeit*) у Ю. Габермаса [20], й розвинутої автором у раніших публікаціях [27; 29]. Для існування публічної сфери потрібні кілька складників: комунікаційна сумісність її елементів (спільна мова), наявність регулярного каналу, платформи чи мережі зв'язків між ними, нарешті, спільне поле інтересів (соціальних, політичних, куль-

турних), без чого комунікація непотрібна. Оскільки ж комунікаційна (мовно-культурна) компетентність, можливості доступу до засобів комунікації та сфери інтересів у різних груп суспільства неоднакові, то й публічні сфери існують численні та різні — за масштабами (глобальні, загальнонаціональні, регіональні, локальні), за характером і змістом комунікації, за складом учасників та їхніми ідентичностями.

У концепції публічної сфери Дж. Кіна викликає застереження обмеження змісту комунікації «дискусіями з питань влади». Адже, попри переконаність багатьох теоретиків (як-от М. Фуко [154; 155] з його ідеями дискурсивного домінування), поле вартих обговорення інтересів людей не обмежується «питаннями влади», хіба що будь-яку дискусію інтерпретувати як боротьбу за владу (бодай символічну). Тому в публічних сферах будь-якого масштабу відбуваються не лише «дискусії з питань влади», а й культурна комунікація найрізноманітнішого змісту: від творчої — до суто споживацької, від політизованої — до розважальної. Отже, практично будь-яку публічну сферу можна вважати частиною культурного простору.

Для концептуального моделювання можливе подальше узагальнення понять простору та публічної сфери: останню розглядатимемо як множину, що складається з елементів, наділених спільними рисами (зокрема, культурною сумісністю) і поєднаних комунікаційними зв'язками. Можна також припустити, що внаслідок тривалої приналежності до певної публічної сфери її елементи набувають (чи хоча б схильні набувати) спільної групової ідентичності. Водночас не всі елементи такої публічної сфери є рівними, однаковими за функціями в комунікаційному процесі. Як уже констатувалося вище, серед елементів публічної сфери є один чи кілька особливих за функціями. Це — елементи-генератори, чия роль у творенні й поширенні культурного контенту є якщо не ексклюзивною, то упривілейованою.

Із таких міркувань випливає уявлення про культурний простір як сукупність публічних сфер різноманітних масштабів, з різними ідентичностями — груповими, ідеологічними, національними тощо. У глобалізованому світі цей культурний простір практично охоплює всю планету, долаючи кордони й відстані завдяки комунікаційним технологіям. Однак це не означає цілісності, тим більше — однорідності цього простору. Він, умовно кажучи, «розсипається» на фрагменти, на архіпелаги публічних сфер, об'єднані чи то спільною мовою, чи то ідентичністю (наприклад, національною), чи то ідеологічними настановами.

Таку модель культурного простору називатимемо **полісферичною**. Відповідно до неї, *національний культурний простір* можемо визначити як сукупність не лише тих публічних сфер, що охоплюють

своєю діяльністю територію (юрисдикцію) національної держави і є сумісними зі знаковими системами національної культури, але й тих, котрі хоч і діють почасти поза національною територією, зате ідентифікують себе з відповідною модерною нацією, її культурою, і також є культурно сумісними з нею.

Далі пропонується детальніший виклад обох моделей.

2.1. Топологічна модель культурного простору

З формального боку, модель ґрунтується на вживаному в математиці визначенні топологічного простору як упорядкованої пари множин (X, Γ) , де X — це довільна множина, а Γ — це її «структура», тобто система підмножин множини X , котра задовольняє таким трьом аксіомам:

- порожня множина та сама множина X належать до Γ ;
 - об'єднання довільного набору підмножин із Γ належить до Γ ;
 - перетин скінченного набору підмножин з Γ також належить до Γ .
- Множину Γ називають *топологією* над множиною X [143, 2–3].

Використання поняття топологічного простору для моделювання культурного простору впливає з формальних, спрощених представлень культурних явищ.

По-перше, культура спільноти представляється як сукупність (множина) різноманітних текстів цієї культури, втілених у матеріальних та нематеріальних формах, а також членів суспільства — творців, поширювачів та споживачів різноманітного культурного продукту — всі вони трактуються як елементи множини, «точки» в абстрактному просторі. Назвемо цю множину K .

По-друге, всі елементи, що належать до K , наділені комунікаційними характеристиками (такими, як мова чи інші комунікаційні коди), а також культурними ідентичностями (однією чи навіть кількома). Іншими словами, з-поміж усіх їхніх властивостей, для даної моделі братимемо до уваги дві: здатність до комунікації та до ідентифікації.

Про зміст поняття «ідентичність» для тексту культури та для осередку-генератора йтиметься далі. Зауважу, що комунікаційна сумісність із певною культурою, тобто здатність розуміти її тексти, не тотожна самоідентифікації з нею. Навіть маючи спільну мову/код ко-

мунікації, різні елементи культурного простору можуть ідентифікуватися з різними культурними спільнотами, зокрема — націями.

Тож якщо спрощено представити певну національну культуру як сукупність (множину) її текстів та осіб — її носіїв, творців і споживачів, — така множина K не включатиме ті тексти/продукти, що присутні в культурному просторі країни (національної держави), але мають несумісні комунікаційні характеристики та не ідентифікуються з даною культурою, а також тих мешканців країни, хто нічого не знає про її культуру, не споживає її доробку й не ототожнює себе з нею. У глобалізованому світі таких чимало в кожній країні. Тому є потреба визначити також іншу множину — ту, до якої всі ці елементи увійдуть. Назвемо її K^* ; вона охоплюватиме все населення країни та всю сукупність текстів культури, що побутують у ній, незалежно від комунікаційних характеристик та ідентичностей. Відтак можна попередньо сформулювати умову єдності культурного простору країни:

$$K^* \setminus K = \emptyset.$$

Будь-яка публічна сфера, що в цій культурі функціонує, продукуючи певний контент і доносячи його до публіки, може бути представлена у формі множини (власне, підмножини в K^*) пов'язаних комунікаційними зв'язками елементів: текстів культури, що складають контент публічної сфери, творців та поширювачів цього контенту, а також членів аудиторії (споживачів контенту).

Відтак і культурний простір, тобто сукупність усіх публічних сфер, що функціонують у країні, можна формально представити як сукупність (множину) визначених у вищеописаний спосіб підмножин на K^* . Назвімо цю сукупність структурою культурного простору Π^* . Відповідно, формальною моделлю культурного простору країни буде пара (K^*, Π^*) .

З огляду на різноманіття ідентичностей і культурних кодів, що їх мають публічні сфери в культурному просторі будь-якої країни, можна формально виокремлювати в ньому різні, сказати б, субпростори — такі, що в них усі публічні сфери взаємно сумісні або мають таку саму ідентичність. Наприклад, сукупність усіх публічних сфер, що ідентифікують себе як мистецькі, можемо називати мистецьким простором країни, а сукупність усіх публічних сфер, що їх осередки-генератори є засобами масової інформації (зокрема, й такі, що розташовані поза територією країни, але ведуть мовлення для її населення) — інформаційним простором країни.

Національним культурним простором можемо називати: чи то сукупність усіх публічних сфер, що мають відповідну національну ідентичність, чи то сукупність таких, що використовують національну мову (мови) або інші символічні коди національної культури, чи то

об'єднання першої та другої сукупностей. Вибір критерію, за яким визначатимемо приналежність до національного культурного простору, зазвичай диктується ідеологічними, а не науковими міркуваннями. Хоч би яким був цей критерій, структурою національного культурного простору буде сукупність публічних сфер P^n , котрі йому відповідають. Відповідно пара з двох сукупностей (K, P^n) моделюватиме національний культурний простір.

Але чи будуть визначені в описаний спосіб структури P^* та P^n , чи хоча б якась із них, топологіями? Для цього потрібно, аби для них виконувалися згадані вище три аксіоми. Спробуємо описати ці аксіоми також у термінах культури суспільства. Вимога, щоб сама множина K теж належала до P^n , означає, що всю національну культуру можна вважати єдиною публічною сферою. Вимога, щоб логічна сума (об'єднання) кількох елементів (множин) із P^n також була елементом P^n , означає, що об'єднання кількох публічних сфер з ідентичностями, то-тожними або сумісними з національною, також буде публічною сферою в цьому-таки культурному просторі, тобто його ідентичність збереже сумісність із національною.

Отже, перші дві аксіоми можна інтерпретувати як формалізацію умов єдності національного культурного простору.

Третя аксіома передбачає, що перетин кількох елементів-множин із P^n (тобто спільна частина кількох публічних сфер із національним контентом або ідентичністю) також належатиме до P^n (теж міститиме і національний контент, і культурно сумісну з ним аудиторію).

Якщо відмовитися від того полегшення, що порожня множина \emptyset також належить до P^n (тобто, що між деякими публічними сферами може зовсім не бути ані спільного контенту, ані спільної аудиторії, але вимог топології це не порушуватиме), тоді «посилена» третя аксіома означатиме, що будь-які кілька публічних сфер у національному культурному просторі мусять мати спільну несуперечливу ідентичність, спільний культурний багаж і спільну частку своїх аудиторій.

А що маємо у випадку, коли третя аксіома не виконується? Одну із двох ситуацій: чи то кілька публічних сфер мають якийсь спільний вітчизняний контент, але зовсім не мають спільного сегмента аудиторії (це означає, що існують групи в суспільстві або регіони, де компетентність у вітчизняній культурі обмежується якимось її сегментом), або ж навпаки — спільна для різних сфер частка аудиторії існує, але її об'єднує не вітчизняний контент, а якийсь інший — наприклад, західна рок-музика, або Шекспір і Чехов, або російський шансон, чи ще щось зі світової культурної скарбниці.

Невиконання цієї аксіоми є симптомом явища, що його спосте-

ріг в українському суспільстві Іван Дзюба: навіть середовище діячів культури роздроблене на «галузеві гетто», й музиканти або художники нічого не знають про українську літературу, а письменники, у свою чергу — про сучасну українську музику [39, 312–314].

Отже, третю аксіому топології можна вважати формалізацією вимоги цілісності національного культурного простору, а топологічну модель культурного простору — своєрідним формальним ідеалом національного культурного простору. Але яким культурним змістом наповнюється цей ідеал? Адже можна сказати, що культурний простір сучасної України, раніше позначений нами як (K^*, P^*) , топологічним аксіомам не відповідає. Чи можна визначити в його межах якийсь менший культурний простір (K, P) , котрий був би ближчим до ідеалу єдності й цілісності?

Можна вказати на чотири випадки, коли визначений таким способом національний культурний простір був би топологією.

Перший — традиційна усна культура домодерної сільської громади, де немає поділу на професійних «творців культури» та пасивних її споживачів — усі тексти культури є «своїми», всі члени громади беруть участь у культурних практиках і співтворчості, всі є компетентними внаслідок соціалізації, хоча дехто має більший талант і виконавську майстерність.

Другий випадок вигаданий — це, сказати б, анекдотичний культурний простір, у якому кожен член спільноти, як персонаж відомого анекдота — «письменник», але не «читач»: ніхто нічого не читає й не знає, крім створеного ним самим. Топологічні аксіоми, як не дивно, при цьому виконуються.

Третій випадок — не стільки вигадка, скільки гротескове зображення недавньої української ситуації. Це — простір національної культури як таке собі літературно-мистецьке гетто для не надто численної спільноти творчої інтелігенції. Члени цієї спільноти щось творять і кожен знає доробок колег та класиків, але решта суспільства не належить до цього культурного простору, бо нічого не творить і практично нічого з національної культури не знає. Більшість суспільства, отже, опиняється поза таким національним культурним простором.

Четвертий, ідеалізований приклад — такий простір, у якому кожен член суспільства якщо й не творить, то добре ознайомлений з усім національним культурним надбанням. Тому в суспільстві немає нікого, хто опинився б поза таким національним культурним простором.

Усі інші можливі топології позиціонуються десь між описаних чотирьох «полюсів». Однак зрозуміло, що в кожному реальному випадку поза межами так визначеного національного культурного простору

опиняється частина текстів культури та частина суспільства, попри її фізичну присутність у країні, а також — деякі з публічних сфер, що в цій країні діють. Нема в ньому й публічних сфер із національною тождністю, котрі в умовах глобалізації утворилися поза національною територією, хоча й не мають проблем у комунікації з її мешканцями.

Як зменшити відстань між культурною реальністю та «топологічним ідеалом»? Із висловлених вище міркувань випливають кілька можливих шляхів. По-перше, набуття культурної компетентності тими, хто раніше її не мав (оволодіння мовою, ознайомлення з національною культурною спадщиною) включає їх до національного культурного простору. По-друге, інтеграція у доробок національної культури тих текстів, що раніше до нього не належали, включає до множини *К* усіх вітчизняних поціновувачів цих текстів. Способів такої інтеграції/інклюзії багато — від перекладу, інсценізації, екранізації — до концептуального включення, наприклад, культурної спадщини меншин до канону культури політичної нації, а відтак — і до національного культурного простору.

Окреслена таким способом топологічна модель національного культурного простору має очевидні недоліки. Перш за все — вона статична, отже, — урівнює класику, національний культурний канон, із поточною культурною продукцією й не показує перспективи розвитку. Далі, вона не відображає тієї обставини, що між публічними сферами з різними ідентичностями часто відбувається конкурентна боротьба не лише за гаманці публіки, а й за її (публіки) культурну або національну ідентифікацію. Ця модель також фактично не бере до уваги того, що відбувається поза фізичним простором країни — тобто, зокрема, не враховує культурних сфер діаспори. Нарешті, топологічна модель не бере до розгляду особливостей тих ключових елементів публічних сфер, що їх називають *генераторами* контенту. Тому за допомогою цієї моделі можна хіба що унаочнити деякі риси культурного простору, але навряд чи можна аналізувати механізми його динамічного функціонування і трансформації.

2.2. Полісферична модель культурного простору

Згідно з цією моделлю культурний простір країни визначається як сукупність публічних сфер різного масштабу (за класифікацією Джона Кіна — *макро-, мезо-, мікро-публічних сфер*), що своєю дією охоплюють її територію.

На відміну від попередньої моделі, в цьому випадку публічна сфера розглядається не просто як множина окремих елементів-точок, а радше як просторово структурована система елементів із різними функціями, організованих навколо центрального елемента — осередку-генератора культурного контенту, й поєднаних комунікаційними зв'язками та кодами комунікації. Осередком-генератором може виступати ЗМІ зі своєю аудиторією, або активний культурний, науковий чи громадський осередок, або впливовий мистецький колектив зі своєю публікою, або популярний Інтернет-ресурс зі своєю «спільнотою».

Поняття *елемента-генератора* (термін, запозичений із концепції простору Георгія Вороного¹⁰) за змістом близьке до поняття *ядра* в семіосфері Юрія Лотмана, але має важливі відмінності. Ядро, за Лотманом — це текст чи сукупність текстів культури, що мають у ній особливий, часто сакральний статус, тому потужно впливають на інші тексти чи комунікативну діяльність у культурному просторі [70]. Натомість генератор у нашій моделі є передусім інституцією — як правило, медійною, — котра забезпечує свій вплив у безпосередніший спосіб, доносячи до аудиторії (спільноти прихильників) культурний контент (зазвичай, сформований у відповідності до певного ідеологічного мастер-нарративу, тобто ядра в сенсі Лотмана).

Спільною рисою понять ядра та елемента-генератора є та, що, як ядер у семіосфері Лотмана може бути кілька, так і генераторів у публічній сфері, за полісферичною моделлю, буває більше одного. Проте у межах однієї сфери кілька її генераторів неодмінно пов'язані між собою — чи то у формі організованої ієрархії (одному головному генераторові підпорядковані всі інші), чи то у формі мережі, де існують лише горизонтальні координаційні зв'язки між генераторами. Трапляються також псевдо-мережі, тобто такі публічні сфери, в яких наявність керівного елемента-генератора приховується, а команди, що від нього надходять, видаються за звичайний собі обмін повідомленнями (приклад — «темники», за часів Леоніда Кучми).

Публічними сферами в модерній національній культурі виступа-

ють не лише ЗМІ чи культурні осередки, а й суспільні (державні або громадські) інституції регулювання культурних практик — відповідні органи влади або самоврядування, органи регулювання медіа-простору та ринку культурних благ, а також менш формальні осередки громадянського суспільства, причетні до самоорганізації культурної діяльності.

Тексти культури, матеріалізовані чи віртуальні, в такій моделі існують не як рівноправні елементи публічної сфери, а як контент комунікації, що відбувається в її рамках. Адже якщо твори — артефакти чи рукописи — фізично існують, але комунікації відповідного змісту не породжують (скіфське золото лежить у кургані, а не в експозиції музею; «небажані» літературні твори — у спецсхових і т. д.), то як актуальні тексти культури вони не існують. За виразом британського культуролога Дугласа Келнера [171, 37], «*there is no text outside of reading*» (нема тексту поза його прочитанням). У пропонованій моделі культурного простору, як аксіома, припускається, що свої ідентичності, до того ж мінливі, мають не лише окремі елементи будь-якої публічної сфери в цьому просторі (її елемент-генератор, тексти культури в його контенті, члени її аудиторії), але також уся публічна сфера як цілість.

У рамках пропонованої полісферичної моделі розумітимемо під ідентичністю публічної сфери дискурсивну ідентичність її генератора (про зміст цього поняття — далі), котру поділяє більшість аудиторії. А для з'ясування, наскільки цілісним або єдиним є культурний простір країни, пропонується поняття *культурної сумісності*. різних публічних сфер, що існують у тому самому фізичному просторі (зокрема, на терені однієї країни).

Вважатимемо, що *повна сумісність* двох різних публічних сфер існує тоді, коли вони мають таку саму ідентичність (наприклад, національну), використовують ту саму мову (культурний код) чи близькі, взаємно зрозумілі мови (наприклад, споріднені діалекти), а їхні аудиторії, принаймні частково, збігаються. Така сумісність, наприклад, має місце між публічними сферами «високого» та народного мистецтва в рамках однієї національної культури.

Якби всі публічні сфери в певній країні були повністю сумісними, то проблеми єдності й цілісності культурного простору для такої країни не існувало б. Тому важливими є випадки неповної сумісності, комплементарної сумісності, конкурентної сумісності, асиметричної сумісності, нарешті, культурної несумісності публічних сфер. Дамо визначення цих понять.

Неповна сумісність двох публічних сфер має місце тоді, коли вони істотно різняться чи то за ідентичностями, чи то за мовами (котрі не є взаємно зрозумілими учасникам публічних сфер), чи то за контентом,

точніше — за його світоглядним, ідеологічним наповненням. Неповна сумісність двох публічних сфер локального або міні-масштабу може бути *комплементарна* — коли ці публічні сфери усе ж можуть, доповнюючи одна одну, увійти до складу єдиного культурного простору завдяки існуванню інклюзивної публічної сфери вищого (національного) рівня, котра об'єднує їхні аудиторії. Приклади — регіональні етнографічні культурні сфери, з яких утворюється багатоманіття традиційної культури сучасної нації, а об'єднує їх спільна «тонка соціетальна культура» (термін Віла Кімлічки [173]).

Асиметрична сумісність має місце тоді, коли всі чи більшість елементів однієї публічної сфери можуть належати до другої (бо мають відповідну культурну компетентність), але не навпаки, бо члени другої публічної сфери нездатні брати участь у першій. Приклад — публічні сфери інтегрованих етнічних меншин, які володіють мовою більшості, але їхня мова й культура залишається для більшості чужою.

Варто виокремлювати також *конкурентну неповну сумісність*, що буває трьох видів: комерційна, змістовна, ідентифікаційна. У першому випадку елементи-генератори двох публічних сфер конкурують за ту саму платоспроможну публіку, пропонуючи близький за змістом товар і, як правило, не відрізняються одна від одної за ідентичністю. Приклади — традиційна музична індустрія та нова, зорієнтована на цифрові технології й поширення продукту через Інтернет. Така неповна сумісність не порушує цілісності культурного простору.

У другому випадку різні публічні сфери пропонують тій самій аудиторії різний контент (мистецький, інтелектуальний, ідеологічний), маючи на меті не зиск, а «естетичне виховання» чи ідеологічну обробку, а це вже може в деяких випадках призвести до «випадіння» частини суспільства з культурного простору своєї країни (наприклад, історики-народники вважали, що покатоличення й мовна полонізація руської аристократії призвела до їх денаціоналізації, ба навіть до «зради свого народу» — так, ніби раніше руські князі демонстрували «національну єдність» із руським простолюдом).

У третьому ж випадку публічні сфери — конкуренти різняться передусім за ідентичністю, а мовні та комерційні відмінності якщо й існують, то мають другорядний характер. Наприклад, російськомовні ЗМІ в Україні можуть мати як українську громадянську ідентичність, так і «русько-мірську». Про часткову сумісність у цьому випадку ми говоримо тому, що працюють вони, принаймні почасти, на ту саму російськомовну публіку, намагаючись сформуванати чи афірмуванати у ній відповідні ідентичності.

Культурна несумісність двох різних публічних сфер, що діють у

тому самому фізичному просторі, має місце тоді, коли характеристики, що різнять ці публічні сфери, є значно потужнішими за те, що є між ними спільного. Такими характеристиками, на наш погляд, є: взаємна культурна некомпетентність різних публічних сфер (брак спільної мови, дуже різні системи вартостей та естетичні настанови), що унеможлиблює засвоєння контенту, породженого іншою публічною сферою, та/або несумісність їхніх ідентичностей. Тут варто додати, що другий чинник може складати більшу небезпеку для цілісності національного культурного простору і країни загалом, бо є дієвішим інструментом політичної мобілізації. Елемент динаміки до полісферичної моделі вносить урахування того, що ані публічні сфери, ані їхні ідентичності не є вічними й незмінними: вони утворюються, розвиваються, видозмінюються і вмирають, а на їхнє місце приходять інші.

Історія культури показує, що основним чинником у народженні й розвитку публічних сфер є медійні та креативні технології (як-от поява писемності, друку, фотографії, звукозапису, кіно, радіо, телебачення, цифрових аудіо-відео-технологій, Інтернету). Але великі міграції населення та державна освітня, культурна, мовна політика також мають значний вплив на ці процеси.

2.3. Ідентичності елементів культурного простору

У запропонованих у цій праці моделях культурного простору приналежність окремого елемента (тексту культури чи дієвця) до простору певної культури визначається через його участь у культурній комунікації в рамках однієї чи кількох публічних сфер цього простору завдяки сумісності їх комунікаційних кодів, а також — завдяки ідентифікації з певною культурою і спільнотою, котра її сформувала й підтримує.

Про ідентичність (як наслідок такої ідентифікації) зазвичай говорять, коли ототожнення усвідомлюється самим суб'єктом та іншими довкола нього, а також породжує певну лояльність щодо об'єкта ототожнення. А запропоновані моделі культурного простору включають аксіоматичне припущення, що ідентичність, не конче національну й не конче лише одну, має будь-який елемент цього простору — тобто

не лише особи, а й тексти культури, осередки-генератори публічних сфер, і навіть самі публічні сфери.

У сучасній науці вже здавна й активно розроблялася проблематика ідентичності особи, в обох її головних різновидах — як унікальної «самості» індивіда та як продукту типізації, приналежності до більшої групи чи якоїсь іншої цілості, чи навіть до якогось ідеалу. Науковим осмисленням ідентичності ми завдячуємо доробку таких соціопсихологів, культурологів і медіа-дослідників, як Ерік Еріксон [149], Стюарт Голл [165], Кваме Е. Аппія [141], Роджерс Брубейкер [146], Чарльз Райкрофт [182], Джон Фіск [152], а також українських науковців — Зенона Когута [58], Мирослава Поповича [89, 460–463], Володмира Кулика [63], Тараса Лютого [73], Олени Бетлій і Катерини Дисси [9] та інших.

Можна стверджувати, із певними застереженнями, про які — далі, що в гуманітаристиці більш-менш утвердилося уявлення про групову ідентичність як соціально й культурно обумовлену конструкцію, як наслідок (само)типізації суб'єкта (особи, групи) з іншими групами, або інституціями, або світоглядними чи політичними ідеалами (конфесіями, доктринами), що стає можливим завдяки існуванню в даному суспільстві вже напрацьованих моделей такої типізації. Та все ж теоретизування ідентичності ще далеко від концептуальної єдності. Зокрема, багатозначність самого терміну обумовили тривалі суперечки навколо правомірності його наукового використання. Стюарт Голл та інші науковці бірмінгемської школи культурних досліджень воліли використовувати поняття ідентифікації, застерігаючи проти есенціалістичного трактування ідентичності як якоїсь «колективної, істинної самості, що її поділяє народ як група людей зі спільною історією, й котра буцімто живе десь у глибині, під іншими, поверховими чи штучно нав'язаними тотожностями, а тому здатна стабілізувати, оберігати, гарантувати цілісність та культурну приналежність до спільноти, долаючи поверхові відмінності» [165, 4].

Стюарт Голл пропонує інше бачення ідентичності:

«Воно виходить із того, що ідентичності не є єдиними, монолітними, а в сучасну добу стають дедалі фрагментованішими; що вони множинні й сконструйовані у полі різних, часто переплетених і навзаєм антагоністичних дискурсів, практик та позицій. Ідентичності є об'єктом радикальної історизації, постійно перебуваючи в процесі змін і трансформації» [165, 4].

Далі він додає ще й уточнення культурологічного характеру:

«Саме тому, що ідентичності конструюються в рамках, а не поза рамками дискурсу, нам слід розуміти їх як такі, що постали в конкретних історичних та інституційних обставинах, у межах специфічних

дискурсивних формацій та практик, завдяки конкретним стратегіям оприявнення» [165, 5].

Як відомо, Мішель Фуко розумів *дискурсивну формацію* як «загальний принцип оприявнення» (*enunciative principle*), що керує певною сукупністю «вербальних перформансів». Фуко вважав, що дискурсивні формації діють більш-менш автономно від не-дискурсивних (інституцій, господарчих або політичних процесів) [155].

Цей термін інколи застосовують також до конкретних дискурсів, що керуються таким єдиним принципом, завдяки чому різні висловлювання в рамках дискурсу використовують ті самі уявлення, поняття, образи — наприклад, у дискурсах економіки чи медицини.

Хоча «сконструйована» таким чином ідентичність є продуктом чи радше плодом процесу ідентифікації, та сам цей процес, за Стюартом Голлом, не обов'язково мусить приносити плоди, а навіть принісши їх, не мусить закінчуватися:

«На противагу “натуралізму”, дискурсивний підхід трактує ідентифікацію як конструювання — процес, що ніколи не завершується, Він не є детермінованим у тому сенсі, що має неодмінно закінчитися успіхом або невдачею, чи що його можна підтримувати або занехаяти» [165, 2–3].

Одначе таке «розширене й пом'якшене» бачення ідентичності викликало критику американських політологів Роджерса Брубейкера і Фредеріка Купера, позаяк, на їхній погляд, це «пом'якшення» робить його аналітично зайвим. Замість «ідентичності» краще вживати три строгіші поняття, котрі означають три різних процеси — само-окреслення особистості, типізацію та групову ідентифікацію. Р. Брубейкер і Ф. Купер вважали, що така нечіткість, амбівалентність терміну «ідентичність», укупі з намаганнями теоретиків компенсувати їх констатацією сконструйованості, плинності й множинності групових ідентичностей, призвели до того, що плідне використання цього терміну в науковому аналізі стало майже неможливим:

«...панівне конструктивістське бачення ідентичності, намагання “пом'якшити” цей термін, аби уникнути звинувачень в есенціалізмі, наголошуючи, що ідентичності є сконструйовані, плинні та множинні, позбавило нас і раціональної підстави для вживання слова “ідентичність”, і інструментарію для аналізу “жорсткої” динаміки подій у сучасній політиці ідентичності та есенціалістичних тверджень щодо неї. “Пом'якшений” конструктивізм лише множить вигадані “ідентичності”, а поки вони розмножуються, сам термін втрачає аналітичний потенціал. Бо якщо ідентичність плинна, як можна з'ясувати шляхи формування й кристалізації самоусвідомлення особистості? Якщо вона сконструйована, як зрозуміти силу, часто дуже значну, ідентифікації

ізовні? Якщо ідентичності множинні, як зрозуміти ту потужну унікальність, що її прагнуть добитися, й нерідко таки добиваються політики, перетворюючи суто формальну категорію (*національності, раси etc — О. Гр.*) на ексклюзивний груповий маркер?» [146, 1–3].

Схоже, що закиди цитованих авторів до поняття ідентичності продиктовані дуже вузьким розумінням її плинності, сконструйованості та множинності. Адже як плинність річки не заважає їй тисячоліттями текти в тому самому річищі, а сконструйованість єгипетських пірамід не завадила їм перетривати численні імперії та природні лиха, так і порівняна плинність, нетривкість деяких групових ідентичностей не заважає іншим витримувати століття намагань їх знищити. Та й множинність ідентичностей не заперечує певної їх ієрархії, хай і нестрогої, котра вибудовується і в свідомості індивіда, і в спільноті чи культурі. Зрештою, ще багатозначніші й менш чіткі поняття «культура», «структура», «дискурс» тощо, вже не одне десятиліття широко використовуються в гуманітаристиці, попри, а можливо, саме завдяки їхній нечіткості й амбівалентності.

З іншого боку, застереження Р. Брубейкера й Ф. Купера проти сучасного «каскаду ідентитарних претензій» (*cascading identitarian claims* [146, 28]) варто враховувати в тому сенсі, що не всяку хвилину приналежність до певної групи, не всяке почуття солідарності з нею в окремій справі варто тут-таки оголошувати ідентичністю. Але ця термінологічна проблема порівняно легко вирішується в науковому дискурсі запровадженням формального критерію розмежування понять, кількісного чи якісного — за зразком розрізнення між погодою та кліматом, котрі хоч обоє й «плинні», але дуже по-різному.

Доволі переконливим прикладом урахування закидів Брубейкера і Купера та інших критиків неперебірливого вживання поняття ідентичності, без відмови від конструктивістської концепції групових ідентичностей, стала книжка американського філософа англійсько-африканського походження Кваме Е. Аппія з контроверсійною назвою «Брехні, що нас єднають» [141] — ерудована й дотепна реконструкція чотирьох найпоширеніших типів групових ідентичностей нашого часу — релігійної, расової, національної та культурної (а власне, критика чотирьох ідеологічних концепцій і течій — релігійного фундаменталізму, расової теорії, європейського націоналізму й так званої «західної цивілізації»).

К. Е. Аппія показує, що ґрунтом для всіх цих ідентичностей і концепцій часто слугують цілком хибні уявлення, але не заперечує поширеності, глибокої закоріненості й важливості самих ідентичностей.

Слід також пам'ятати про двоїстість ідентичності — її породжує,

з одного боку, самотипізація суб'єкта ідентифікації, а з іншого — його типізація, «шухлядкування», здійснюване іншими. При цьому модель чи сукупність ознак, що за ними особа сама себе ідентифікує як представника більшої групи, й ті якості, що вона собі їх приписує, рідко збігаються з моделлю, що нею керуються інші, ідентифікуючи ту саму групу чи особу.

У цій праці, однак, не буде задіяний увесь спектр значень терміну «ідентичність», позаяк моделювання культурного простору може обійтися без урахування, зокрема, «самості» індивіда (тобто ідентичності у філософському та психологічному сенсі), чи інших групових ідентичностей, позбавлених культурного складника. Зате модерна національна ідентичність, її наявність чи брак у різних елементів культурного простору, є ключовим моментом у його полісферичній моделі, а до неї додаються ще й такі різновиди ідентичності, що ними не займалися соціологи та психологи — ідентичність тексту культури, ідентичність інституції та публічної сфери як цілого.

Двома останніми різновидами (часом без уживання терміну «ідентичність») чимало займалися літературознавці й мистецтвознавці (намагаючись довести приналежність того чи іншого твору до певної національної традиції, чи стилю, чи культурної епохи), а також фахівці таких сфер діяльності, як брендинг і маркетинг (досліджуючи або практикуючи формування товарних і фірмових брендів, «корпоративної ідентичності» тощо).

Тож ці «позаособистісні» різновиди ідентичності досліджені слабше й фрагментарніше, ніж групові ідентичності людей, хоча дискусії навколо приналежності певних важливих текстів/творів та їхніх авторів (наприклад, творів Миколи Гоголя, Джеймса Джойса, Владіміра Набокова, Пабло Пікассо, Фридерика Шопена й багатьох інших діячів) до тієї чи іншої національної культури тривають здавна, хоча нині вони вже мають маргінальний характер.

Стосовно національної ідентичності осіб — учасників культурної комунікації — нескладно передбачити запитання: про яку ідентичність ідеться, громадянську чи, може, етнічну, скоріше вже моделюється культурний, а не політичний простір?

На переконання автора, в сучасному світі обидва ці варіанти національної ідентичності набувають суто формального, номінального характеру, якщо не супроводжуються свідомим долученням особи до національної культури, хоча б у запропонованому Вілом Кімлічкою варіанті «тонкої соціетальної культури» [173]. Якщо громадянин національної держави (хоч би якого він був походження) не бажає знати національної мови й культури, то він, скоріш за все, став громадянином із

прагматичних міркувань, його громадянський патріотизм — фікція та мімікрія. Натомість етнічних культур, які б не модернізувалися, втративши при цьому свій традиційний моноетнічний характер, сьогодні практично не залишилося. Тому етнічна ідентичність, відмінна від громадянської та культурної, нині стає лише номанільним етнічним походженням, цілком чи почасти позбавленим культурного змісту.

Отже, у представленій моделі пропонується замість громадянської (політичної) та етнічної національних ідентичностей використовувати поняття ідентичностей *номінальної* та *дискурсивної*. Перша означає громадянство та/або етнічне чи національне (в сенсі країни народження) походження, на кшталт «п'ятої графи» в радянському паспорті, котре може супроводжуватися відповідною свідомою національно-культурною самоідентифікацією, або ні.

Дискурсивна ідентичність натомість є наслідком ідентифікації, не конче усвідомленої, із тими цивілізаційними/світоглядними настановами, системою вартостей, історичними, етичними й естетичними уявленнями, що сформувалися як домінантні (мейнстрімові) в певній культурі. Ця ідентичність проявляється не лише в експліцитних твердженнях, оціночних судженнях, але й у мові, у вживаній особою чи групою термінології. Чи не найвідомішим прикладом прояву дискурсивних ідентичностей є так звані *U-language* («мова вищих верств») та *non-U-language*, описані Ненсі Мітфорд [178], але можна вказати й на їхні місцеві аналоги: колись — навчання «правильних проізоношень», висміяне Миколою Кулішем у п'єсі «Мина Мазайло», а тепер — послідовне вживання слів «Білорусія, Молдавія, Прибалтика» (байдуже, в російському чи українському варіантах) замість коректніших «Білорусь, Молдова, Балтія». Це слововживання можна розглядати як імпліцитну декларацію не української, а пострадянської дискурсивної ідентичності.

Національна ідентичність тексту культури, навіть створеного в модерну «добу націоналізмів» — річ не така очевидна, як може здаватися. Адже далеко не всі твори мають однозначні ознаки приналежності до однієї конкретної культури, особливо, якщо вони вже давно увійшли до світового культурного надбання. Та навіть на ті твори, що такі явні маркери мають (часто — поставлені самими авторами), може небезпідставно претендувати, як на «свої», більш ніж одна національна культура (наприклад, іранська й таджицька — на творчість Фірдоусі, а українська й російська — на твори етнічних українців Миколи Гоголя, з чиєї «Шинелі» буцімто пошили всю наступну російську літературу, та Іллі Рєпіна, без чиїх іконічних «Запорожців» важко уявити українську національну міфологію й популярну культуру).

Намагаючись прояснити проблему національної приналежності/

ідентичності (чи то української, чи російської) багатьох творів мистецтва, Мирослав Попович наголошував не на походженні авторів, а на їхньому самоусвідомленні й тематиці творів:

«...в кінці століття формується свідоме прагнення створити український національний живопис — національний за тематикою зображуваного, пейзажем, історичними реаліями. Але не бракувало ані українського пейзажу, ані козацької тематики й “общероссийским” реалістам і українського, й неукраїнського походження. Згадаймо, що Крамської і Рєпін залишили нам портрети Т. Шевченка; Рєпін, крім усього іншого — знаменитих запорожців, що пишуть листа турецькому султанові і багато українських за сюжетами творів» [89, 461].

Вихід автор бачив у тому, щоб окреслити таку собі «маргінальну сферу» (його власне визначення), спільну для обох національних культур — автори і твори, що потрапили до цієї сфери, за М. Поповичем, мають як українську, так і російську ідентичності. Та якщо взяти до уваги, що в процесах культурної комунікації беруть участь не лише митці й літератори, а й читачі, слухачі, перекладачі, видавці та інші поширювачі й споживачі різноманітного контенту, то нескладно дійти висновку, що в культурному просторі сучасного світу вже мало що залишилося поза окресленою М. Поповичем «маргінальною сферою». Адже дедалі менше є людей, котрі читають лише «своїх» авторів «своєю» мовою, дивляться лише «свої» фільми, слухають лише «свою» музику (байдуже, чи під «своїм» розуміти національне, чи, наприклад, авангардне або феміністичне).

Філософ Тарас Лютий у своїй праці про вплив мас-медіа та масової культури на національні ідентичності також констатував, що двоїстість ідентичності українських діячів культури ХІХ століття була доволі поширеним явищем, але пояснювалася вона не «спільною тематикою», а специфічним становищем «малоросів» та їхньої культури в Російській імперії:

«Деякі українські письменники розглядали Україну та Росію як спільноти в двокультурній державі, що мусила забезпечувати спільність ідентичностей. Так, М. Драгоманов вважав, що Російська імперія є державою, де українська і російська мови творять крім національних літератур ще й “всеросійську”. Прикладом останньої були “Мертві душі” Гоголя. ...М. Маркевич говорив про вірність Україні як “рідній землі” та Росії як “вітчизні”; І. Новицький протиставляв народну й національну ідентичності; М. Костомаров узагалі помишляв, що українська література має розвиватися для “хатнього вжитку”, а висока література прийде згодом. Однак він твердив, що українці й росіяни є культурно відмінними, хоч і приречені жити разом як “дві руські народності”» [73, 400].

Зауважу, що всі згадані діячі активно працювали як у російських, так і в «малоросійських» публічних сферах, маючи для цього достатню культурну компетентність, натомість української політичної ідентичності, по суті, не мав жоден із них, адже не прагнув до національної незалежності.

Далеко не всі національні культури коли-небудь опинялися в ситуації подібної «приреченості», та в кожному разі очевидними виглядають два моменти. По-перше, ідентичність тексту культури також буває множинною — у тому сенсі, що він може бути водночас прозовим, модерністським і українським (або віршованим, бароковим, латиномовним, але теж українським) — і в тому сенсі, що, наприклад, поруч із англійським Шекспіром існують інші — американський, німецький, український, російський тощо. Походження і в цьому випадку не тотожне ідентичності.

По-друге, аби здобути ще одну ідентичність, відмінну від «оригінальної», твір (чи культурна практика) має пройти через процес, подібний до описаної Еріком Еріксоном та Жаком Лаканом самоідентифікації молодого людини — йдеться про міжкультурний обмін або культурну апропріацію. Наприклад, щоб в українській культурі заіснував «свій» Шекспір, його п'єси мали перекласти Михайло Старицький, Пантелеймон Куліш, Максим Рильський, Освальд Бургардт, Микола Бажан, Григорій Кочур, Ігор Костецький, Юрій Андрухович та інші; їх мали поставити провідні українські режисери: від Леся Курбаса до Станіслава Мойсеєва; врешті, мав з'явитися такий питомо український мистецький твір, як «Гамлет» Леся Подерв'янського.

Культурну апропріацію не слід плутати з виробничим процесом. Надрукована на території України неперекладена книжка англійського або російського автора, чи відштампований в Україні іноземний музичний альбом не набувають від того української культурної ідентичності, навіть якщо вони не «піратські», хоча податкове законодавство може вважати інакше.

Сказане не означає, що, коли б усього цього не було, то українці нічого б не знали про творчість Шекспіра (тим більше, що чимало зі згаданих вище перекладів в УРСР не видавалося, або ж перебувало у «спецсховах»). Хтось володів англійською й міг читати барда в оригіналі, натомість більшість читала російські переклади, дивилася численні російські кіно-екранізації, дехто побував на шекспірівських виставах московських театрів, а комусь навіть поталанило подивитися постановки Роберта Стуруа в тбіліському Театрі ім. Ш. Руставелі. Після розпаду СРСР на наших телеекранах з'явилися британські телефільми за виставами Королівського Шекспірівського театру, а для замож-

ніших співгромадян — можливість самим побувати на цих виставах. Іншими словами, не маючи відповідного національного контенту, можна скористатися доступом до публічних сфер, що належать до інших національних культур, спожити культурний продукт іншої ідентичності, не втрачаючи при цьому ідентичності власної, або ж поволі втрачаючи її — це вже як у кого складеться.

Хоча тексти культури, що утворюють потік контенту в публічній сфері, зазвичай мають власні ідентичності, але, опинившись у специфічному дискурсивному контексті даної публічної сфери, як частина послань від її генератора, вони можуть сприйматися інакше і сприяти формуванню ідентичності, відмінної від їхньої власної.

Наприклад, у 1960-х та 1970-х роках часопис «Всесвіт», публікуючи лише перекладні твори іноземних авторів, усе ж сприяв формуванню у своїх читачів модерної української ідентичності. А радянські, згодом і українські політики різних таборів нерідко використовували цитати з Шевченка або Франка (і ширше — символічний капітал цих канонічних постатей) для посилення власних, інколи протилежних за змістом послань. Іншими словами, ідентичність контенту публічної сфери залежить від ідентичності її генератора, але не визначається останньою. Тому шляхом зовнішнього регулювання контенту (наприклад, мовним режимом ЗМІ, ефірними квотами на національний продукт, вимогами «декомунізації» тощо) можна впливати на ідентичність публічної сфери та її аудиторії, хоча без зміни ідентичності генератора цей вплив — доволі обмежений.

За Мішелем Фуко, «вербальні перформанси», що належать до сукупності, керованої певною дискурсивною формацією, поділяють притаманні їй уявлення, ідеї, образи, стилістичні риси. Тож коли існує, наприклад, дискурсивна формація української популярної музики, навіть якщо публічні сфери, котрі цю формацію живлять, не надто потужні й масштабні, вона все одно діє доволі автономно, а створений у рамках цієї дискурсивної формації контент здебільшого зберігає характерні дискурсивні риси (а отже, й ідентичність), навіть якщо його поширюють інші публічні сфери — ті, що мають інші ідентичності.

Ідентичність інституції/корпорації/організації, або ж, у термінах вітчизняного законодавства, юридичної особи (заради спрощення далі називатимемо її *корпоративною ідентичністю*), теж має як спільні риси з ідентичністю особи фізичної, так і важливі особливості. Хоча фахівці з формування корпоративних ідентичностей (брендів) схильні стверджувати, що саме вони проєктують (визначаючи «місію», «візію», «позицію» тощо) і творять корпоративні ідентичності на замовлення власників чи засновників, насправді цей процес має не менше

ледве контрольованих і погано прогнозованих соціальних, культурних, психологічних параметрів, аніж ідентифікація особи.

Корпоративна ідентичність теж, як правило, є множинною. По-перше, будь-яка юридична особа, аби заіснувати, мусить пройти формальну категоризацію, «шухлядкування», ставши чи творчою спілкою, чи державним або комунальним закладом культури, чи засобом масової інформації, чи комерційним товариством з обмеженою відповідальністю абощо. Навіть «неформальні» мистецькі об'єднання мають схожі ритуали публічної валідації — наприклад, проголошують свої мистецькі маніфести.

Формальна ідентифікація, з одного боку, має серйозні наслідки, бо визначає правові, фінансові, податкові умови, що в них інституція вестиме діяльність (наприклад, якщо заклад культури формально є національним, це означає, що він фінансується з державного бюджету, а статус видавничої організації дає право на податкові пільги), але з іншого — професійного, творчого боку — здебільшого виявляється лише формальністю.

Наприклад, у сучасній Україні чимало національних мистецьких закладів зовсім не є лідерами у своєму виді мистецтва. Ще яскравіші приклади дає радянське минуле. Зокрема, літературне об'єднання «ВАПЛІТЕ», всупереч назві, не було ані вільним, ані академічним, ані пролетарським, та й літературний характер його діяльності одразу став заперечуватися тодішньою владою, що призвело невдовзі до вимушеного саморозпуску «вільної академії» й наступних репресій.

Приклад «ВАПЛІТЕ» також ілюструє відмінність між ідентичністю номінальною — «вивіскою», та тією ідентичністю, що її зазвичай намагається сформувати сама організація у свідомості суспільства. Назвавшись пролетарською академією, «ваплітяни», однак, намагалися створити елітарне літературно-мистецьке угруповання, зорієнтоване не на «пролетарську культуру», *whatever this means*, і не на «ідеологічну Москву», а на кращі зразки модерної західноєвропейської літератури й драматургії. Із їхніх намірів мало що вдалося втілити, але самі наміри, вочевидь, були щирі, бо підтверджені трагічною долею багатьох «ваплітян».

Можливо, щирими були й наміри творців деяких відомих українських культурних і медійних інституцій, але з часом ідентичності цих інституцій зазнали цікавої трансформації. Наприклад, газета «Дзеркало тижня», створена колись, як якісний тижневик для інтелектуалів (і тому мабуть, попервах лише російськомовна), поволі перетворилася на генератор політичних пліток; часопис «Критика», задуманий колись як місцевий аналог престижного *New York Times Review of Books*, із

часом перетворився на періодичну збірку езотеричних есеїв, а створена Георгієм Гонгадзе опозиційна «Українська правда» з часом перетворила трагічну постать свого засновника на комерційний логотип, сама ставши майданчиком для зливання компромату, ледь заgrimованого під журналістські розслідування.

Приклади протилежного характеру — зміни номінальної ідентичності без зміни реальної — дала декомунізація, через яку мусили міняти назви «Комсомольская правда в Украине» або газета «Советская новь» на Одещині.

Специфічний різновид ідентифікації приватних медіа-організацій, і не лише в Україні — їх ототожнення з персонами власників (наприклад, «1+1» знають як «канал Коломойського», телеканал «Україна» — як «ахметовський», «5-й канал» — як «президентський» тощо). По суті, така пере-ідентифікація (що їй самі об'єкти, ясна річ, опираються) переводить мовлення про них із дискурсу «незалежних ЗМІ» в дискурс «всевладдя олігархів», де чимало подій і висловлювань набувають інакших значень. Та найцікавіший, з погляду цієї книжки, різновид корпоративної ідентичності дає ідентифікація інституції з більшим цілим — країною, нацією, національною культурою. Таку експліцитну ідентичність мають далеко не всі елементи-генератори публічних сфер. Зокрема, вона часто відсутня на макро-рівні (тобто глобальному) та на мікро-рівні (місцевому або партикулярному). У глобалізованому світі дедалі більшу роль у задоволенні інформаційних, освітніх, культурних, розважальних потреб людей відіграють транснаціональні медіа-корпорації та структури культурних індустрій, котрі воліють уникати однозначної національної «прописки». Так само поводяться деякі творці культурного продукту — як масового, так і елітарного — сподіваючись цим розширити на нього попит.

Можна вказати принаймні три різновиди корпоративної національної ідентичності, до того ж деякі інституції мають більше, ніж одну. По-перше, це згадана вище номінальна національна «прописка» медійної чи культурної організації. По-друге, це ідентичність створеного нею контенту, котра не є автоматично тотожною номінальній ідентичності виробника. Якщо, наприклад, українська кіностудія виробляє здебільшого телесеріали на замовлення російських телеканалів, де персонажі — поліцейські, одягнуті в російську уніформу, а автомобілям причеплено російські номери, «аби не дратувати замовника», то розглядати її продукцію як органічну частину контенту українського національного культурного простору важко.

Нарешті, прикладом відмінності між реальною (дискурсивною) та номінальною ідентичністю медіа-установи є ситуація, коли вона,

попри українську реєстрацію, практично не поширює створеного в Україні контенту, ретранслюючи вироблену за кордоном музичну чи екранну продукцію, або передруковуючи матеріали з «материнської» московської газети.

У **Таблиці 1** зроблено спробу узагальнити ці та інші випадки, поширені в культурному просторі сучасної України, запропонувавши комплекси з кількох критеріїв, за якими можна віднести певну публічну сферу до одного з поширених типів дискурсивної ідентичності.

Таблиця 1

Характеристики, що визначають поширені дискурсивні ідентичності в суспільстві та культурному просторі України

Вид дискурсивної ідентичності	Комплекс характеристик публічної сфери, що свідчить про наявність ідентичності
Українська культурна ідентичність	Український культурний чи інтелектуальний продукт складає більшість контенту, поширюваного в даній публічній сфері; Українська мова домінує як мова комунікації; Українська тематика переважає у новинах, дискусіях.
Ностальгійно-радянська	Культурний /інтелектуальний продукт, створений в часи СРСР (у т. ч. радянський репертуар) складає значну частину (понад третину) контенту в даній публічній сфері; Події, діячі, історико-культурна спадщина рад. періоду висвітлюються з тими ж оцінками, що й у часи СРСР.
«Загальноруська»	Російський та радянський культ. продукт складає більшість контенту, поширюваного у цій публічній сфері; Увесь контент понад передбачені законом квоти на українську мову, є російськомовним. Події та діячі російської історії трактуються як «наші».
Російська	Російськомовне населення складає цільову аудиторію; Російський культурний продукт складає не менше половини контенту, поширюваного в публічній сфері; Увесь контент понад передбачені законом квоти на українську мову, є російськомовним. Події та діячі історії Росії, вся рос. культурна спад-

2.3. Ідентичності елементів культурного простору

	щина (не лише створена в Україні) трактуються як «наші».
Регіональна, місцева	Регіональна (місцева) тематика переважає в новинах, дискусіях, дослідженнях; Культурний продукт регіонального (місцевого) виробництва, твори авторів-земляків складають значну частину (понад третину) контенту.
Меншинна (етнічна, релігійна, гендерна)	Представники меншини складають цільову аудиторію; Тематика, пов'язана з меншиною, переважає в контенті; Якщо меншина має свою мову, то вона переважає у публічній сфері.
Європейська, космополітична	Іноземний (але не російський) культурний продукт складає переважну більшість контенту в рамках публічної сфери; Зарубіжна тематика переважає в новинах, дискусіях.
Нішева культурна ідентичність	Представники нішевої групи переважають серед творців контенту і складають цільову аудиторію; Тематика, пов'язана з даною групою та її інтересами, переважає в контенті; є ознаки дистанціювання від усіх інших груп у суспільстві, мист. напрямків тощо.

Важливим моментом для полісферичної моделі культурного простору є з'ясування ідентичності публічної сфери як цілого. До пропонуваної моделі включене аксіоматичне (й цілком вірогідне з погляду життєвого досвіду) припущення, що будь-яка публічна сфера має власну дискурсивну ідентичність, обумовлену передусім ідентичністю генератора, хоча не конче національну і не обов'язково єдину і тривку. Але якщо ідентичність публічної сфери не детермінується ідентичністю генератора, то яким чином вона формується з різноманіття ідентичностей окремих елементів? Чи можна її/їх цілеспрямовано змінити із-зовні, якими засобами?

Наразі чіткі відповіді на ці запитання дають хіба що політтехнологи, а не поважні науковці. Згадаймо, що Стюарт Голл навіть на значно простіше запитання щодо формування ідентичності особи відповідав доволі туманно — в тому сенсі, що на ідентифікацію багато що впливає, але ніщо окремо взяте її не детермінує, і процес цей ніколи не можна вважати завершеним [165]. У випадку публічної сфери справа ускладнюється тим, що її осередок-генератор може не лише змінювати номінальну ідентичність, а й мати множинну дискурсивну

ідентичність, комунікувати дискурсивно неоднорідний контент, а різні сегменти аудиторії також зазвичай мають різні ідентичності, тож об'єднує їх хіба що культурна сумісність із даною публічною сферою, тобто здатність сприймати й розуміти хоча б частину її контенту.

Чарльз Райкрофт вважав, що ідентифікація особи з іншою, більшою і потужнішою групою може відбуватися одним із трьох способів: а) індивід додає свою власну ідентичність до ідентичності більшої групи (тим самим хоча б трохи її змінюючи); б) він цілком запозичує ідентичність більшої групи; в) його ідентичність сплутують із ідентичністю більшої групи (хоча насправді вона лишається від неї відмінною [182]).

У випадку, коли особа належить до аудиторії публічної сфери, її ідентифікація з цією публічною сферою може відбуватися за будь-яким із описаних Райкрофтом способів. У випадку третього способу — самоідентифікація, по суті, не відбувається: людина зрідка дивиться якийсь телеканал, доступний за мовою, не ототожнюєчись із ним істотною мірою — або ж (у термінах запропонованої Стюартом Голлом [164] теорії рецепції як *negotiated meaning*, тобто сенсу послання як продукту «домовленості»), завжди обирає «опозиційну» інтерпретацію його контенту.

Усе різноманіття комбінацій ідентичностей окремих елементів у межах публічної сфери можна звести до кількох варіантів, що їм відповідають різні типи впливу генератора на ідентичність публічної сфери, як цілого, та ідентичності членів її аудиторії.

Перший, найпростіший: коли номінальна й дискурсивна ідентичності осередку-генератора збігаються, й такою ж є ідентичність більшості поширюваного ним контенту. Логічно припустити, що такою самою буде й дискурсивна ідентичність аудиторії чи принаймні її переважної більшості. Долучення до такої публічної сфери формує або ж афірмує дискурсивну ідентичність особи. Якщо частина аудиторії такої ідентичності не має, а має лише культурну сумісність із контентом публічної сфери, то з великою імовірністю й ця аудиторія з часом набуватиме відповідної дискурсивної ідентичності, навіть живучи в іншій країні, або ж вибуватиме з даної публічної сфери.

Другий варіант: дискурсивна ідентичність генератора та твореного ним контенту відрізняється від номінальної національної ідентичності, «прописки», зате збігається з національним самоототожненням частини аудиторії, натомість з ідентичністю іншої частини суспільства — не збігається. Якщо при цьому дискурсивна ідентичність генератора поширюється на увесь трансльований у даній публічній сфері контент, то такою ж логічно вважати й ідентичність публічної сфери як цілого.

Чи можна вважати її саму приналежною до національного куль-

турного простору тієї країни, де вона розташована? Якщо має місце її культурна сумісність із більшістю суспільства (що слушно для російськомовних публічних сфер, присутніх в Україні), то, вочевидь, можна, але слід розуміти, що така публічна сфера своєю діяльністю живить і сприяє збереженню дискурсивної ідентичності цільової аудиторії, відмінної від національної ідентичності решти суспільства.

Третій варіант відрізняється від другого тим, що значна частина потоку контенту певної публічної сфери має ідентичність, відмінну від дискурсивної ідентичності генератора. Так буває, коли в силу комерційних чи політичних причин, або через вимоги національного законодавства, відповідна медійна інституція транслює культурний контент, що вона його сама не виробляє і себе з ним не ототожнює.

Наприклад, комерційний кінопрокат малих або постколоніальних країн часто демонструє переважно іноземні фільми, інколи навіть не адаптовані мовно, бо жителі вчорашньої колонії розуміють мову метрополії. Або ж у країні діють квоти на національний культурний продукт, тому його демонструють чи транслюють навіть тоді, коли дешевше або вигідніше було б купити й транслювати продукт іноземний. У таких випадках відбувається розшарування аудиторії за культурною та/або ідентичною ознакою. Маючи вибір, частина аудиторії даної публічної сфери може споживати лише інонаціональний контент (афірмуючи тим свою інонаціональність чи постколоніальну ідентичність), або ж лише національний, або і той, і другий.

В обох останніх випадках ця публічна сфера, принаймні почасти, сприяє формуванню чи зміцненню національної ідентичності частини аудиторії, відмінної від її власної дискурсивної ідентичності. З огляду на це, таку «полікультурну» публічну сферу можна віднести до національного культурного простору, попри її дискурсивну відмінність.

Отже, визначальними чинниками для ідентичності публічної сфери виступають не номінальна, а дискурсивна ідентичність її генератора, а також структура ідентичностей її контенту.

Генератор як активна медійна чи культурна інституція із власною місією може докладати цілеспрямованих зусиль, аби його дискурсивну ідентичність поділяла (або зберігала надалі) й уся публічна сфера, кожен її член, а може й не докладати, дбаючи лише про зиск — усе одно він, «годуючи» аудиторію тим чи іншим контентом, виступає як *significant other* («значущий Інший») для її членів, спонукає їх чи то самоототожнюватися з ним, чи то відчужуватися, навіть якщо споживання контенту триває (як у випадку впливу російського телебачення на українського глядача: близько 10 % (на Сході — до 18 %) його й далі час від часу дивляться, але довіряють йому менше 2 % українців [106]).

У питанні впливу медійних послань (текстів культури) на аудиторію, її уявлення та ідентичності, автор схильний притримуватися згаданої вище теорії рецепції як *negotiated meaning*, згідно з якою існує принаймні три варіанти прочитання (декодування) будь-якого послання чи тексту культури: «домінантне», «опозиційне» та «негоційоване» [164, 128–138] (у пізніших працях Стюарт Голл додав ще й четвертий тип прочитання — «професійний»).

Варто пам'ятати, що під «домінантним» прочитанням прибічники згаданої теорії мали на увазі прочитання, продиктоване панівною «капіталістичною, споживацькою» ідеологією, натомість у реальності «домінантним» часто виступає те тлумачення, що його пропонує сам генератор даної публічної сфери (котрий може мати ідентичність, відмінну від доміантної національної ідентичності даної країни).

Та частина аудиторії, чиї ідентичності збігаються з дискурсивною ідентичністю генератора, схильні це прочитання приймати, натомість частина споживачів контенту, яка має інакші ідентичності, воліє обирати «опозиційне» прочитання, або ж «негоціювати» для себе якесь компромісне тлумачення. Самі ж ідентичності різних сегментів аудиторії при цьому змінюються мало, бо сформувалися вони, особливо у людей старших, уже давно, й потрібно якогось інформаційного чи культурного шоку, або тривалого й потужного впливу, аби їх змінити.

Надзвичайно важливим чинником, що впливає на культурні ідентичності усіх елементів публічних сфер, виступає державна медійна та культурна політика. Аналізові цього чинника на сучасному українському матеріалі буде присвячений розділ 4 цієї книжки.

2.4. Алгоритм побудови полісферичної моделі національного культурного простору

На підставі міркувань, викладених у цьому розділі, використовуючи полісферичну модель і зібравши достатню кількість даних, можна здійснити «мапування» культурного простору країни. Така «полісферична мапа» дозволить аналізувати, наскільки цей простір є єдиним та цілісним, які ідентичності в ньому існують і в якому напрямку змінюються.

Спробуємо накреслити алгоритм побудови полісферичної моделі — «мапи» культурного простору країни. Основні етапи цього процесу такі:

1. З'ясування, які основні публічні сфери діють у фізичному просторі країни чи охоплюють істотну частину її населення своєю дією. До головних різновидів таких публічних сфер можемо віднести:

а) ПС глобального рівня (що охоплюють Україну також):

- сформовані транснаціональними медіа (CNN, BBC etc);
- сформовані транснаціональними корпораціями;
- сформовані глобальними соцмережами (facebook, you-tube);
- міжнародні професійні (мистецькі, наукові) спільноти, мережі;

б) ПС національного рівня:

- сформовані загальнонаціональними медіа (ТБ, преса, радіо);
- сформовані популярними інтенет-порталами, зорієнтованими на загальну аудиторію (ukr.net, укр. правда тощо);
- загальноукраїнські ринки культурних індустрій;
- всеукраїнські культурно-мистецькі асоціації, спілки тощо.

в) ПС регіонального рівня:

- сформовані регіональними медіа (телеканалами, пресою, радіо);
- регіональні ринки культурних індустрій;
- регіональні культурно-мистецькі об'єднання та ін.

г) ПС локального рівня:

- сформовані міськими телеканалами, радіостанціями;
 - утворені міськими закладами культури та ін.
- д) ПС галузевого та нішевого рівня:
- професійні (мистецькі, наукові) спільноти;
 - фахові часописи, портали, з утвореними на їх базі середовищами;
 - незалежні творчі угруповання та створені ними майданчики для спілкування й творчості;
 - молодіжні та інші угруповання й рухи зі своїми субкультурами.

2. Визначення основних параметрів згаданих публічних сфер, зокрема — номінальних та дискурсивних ідентичностей осередків-генераторів, обсягів і змісту твореного й трансльованого ними контенту, розмірів, структури й соціокультурних характеристик їхніх аудиторій.

3. З'ясування найпоширеніших дискурсивних ідентичностей цих публічних сфер як цілого, їхньої сумісності з національною ідентичністю та іншими поширеними в сучасному українському суспільстві груповими ідентичностями (див. **Таблицю 1**); оцінка масштабів їхнього впливу на різні сегменти суспільства.

4. «Мапування» культурного простору країни, з вичленуванням у ньому національного культурного простору, а також — простору, що є частиною простору інших національних культур.

5. Оцінювання єдності та цілісності національного культурного простору, а в разі їх браку — визначення можливих шляхів їх забезпечення (зокрема, заходів культурної, освітньої, медійної політики).

Описана вище загальна схема може служити основою для проведення масштабного культурологічного дослідження.

Однак, перш ніж детально аналізувати культурний простір сучасної України, доцільно спробувати зробити щось подібне стосовно раніших епох — тобто оглянути, застосовуючи полісферичну модель, ті тривалі й складні процеси, що відбувалися у культурному просторі України в минулому.

Примітки:

¹⁰ Простір Вороного, відомий також як «діаграми Вороного», нагадує стільники, бо ділиться на окремі клітини, кожна утворена навколо точки-генератора. Усі точки в клітині мають ту властивість, що точка-генератор є для них найближчою з-поміж усіх генераторів у цьому просторі. Поняття такого n -вимірного простору запропонував на поч. ХХ ст. професор Варшавського університету, математик Георгій Вороний — див.: [181].

РОЗДІЛ 3

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ



Якщо розглядати формування культурного простору України як сукупність процесів народження та розвитку, часто — наступного занепаду, або й загибелі публічних сфер з українською культурною ідентичністю чи культурно сумісних із нею, то можна побачити: з одного боку, чимало явищ і тенденцій суспільного й культурного життя України у XIX–XX століттях (період, що вважається добою завершення формування модерних європейських націй) стають виразнішими, ніж у традиційному для історії української культури викладі; з іншого боку, деякі поширені твердження про формування української національної культури стають проблематичними.

Зокрема, крізь призму полісферичної моделі культурного простору зовсім не очевидними видаються відповіді на такі запитання.

Чи можна вважати єдиним культурним простором те, що називають українською етнічною територією (тобто терени, де буцімто споконвіку жили й становили більшість українці, хай під іншими етнонімами) для часів, коли модерної національної ідентичності ще не існувало — наприклад, доби Київської Русі або Великого князівства Литовського? Чи можна застосовувати термін «національний культурний простір» стосовно домодерної доби — наприклад, так званої Української козацької держави XVII–XVIII століть? Як інтерпретувати співіснування великих мезо-публічних сфер із відмінними ідентичностями (національними чи етноконфесійними) у фізичному просторі України в різні епохи — за Речі Посполитої, за Російської імперії чи СРСР: як відсутність цілісного українського культурного простору, чи як паралельне, немирне співіснування кількох культурних просторів, поєднаних лише відносинами панування/підлеглості між ними, чи як функціонування поліетнічного, полікультурного, та все ж єдиного культурного простору України, до якого належали також публічні сфери з неукраїнськими ідентичностями?

У цьому розділі спробуємо якщо не дати однозначні відповіді на ці й подібні запитання, то принаймні запропонувати альтернативні підходи до їх інтерпретації, ґрунтовані на полісферичній моделі культурного простору.

3.1. Культурний простір Київської Русі

Питання про те, чи можна розглядати як єдиний культурний простір Київську Русь із її евентуальною давньоруською «народністю» та культурою, чи лише вищезгадану українську етнічну територію, має зовсім не схоластичний сенс, адже з нього випливає таке чи інакше уявлення про «звичайну» та/або «правильну» схему національної історії, про самобутність і самостійність української нації та національної культури.

У наведеному формулюванні питання науковці донедавна не ставили, однак деякі авторитети вітчизняної історичної науки вирішували схожі питання. Зокрема, «батько національної історії» Михайло Грушевський ґрунтував свою «Історію України-Русі», як окрему від історії російської, на трьох китах-заасадах: по-перше, вона описує не перебіг князювань-царювань, а «історичне життя українського народу» як цілком окремого, що йому здавна притаманні «спільні фізичні й культурні риси»; по-друге, це життя розвивалося на єдиній етнічній території, де «українська людність сидить збитою масою, без значніших чужорідних островів серед неї»; по-третє, політична історія України почалася зі створення українським народом Київської держави [34, 1–7].

У світлі цих трьох аксіом логічно припустити, що «збита маса» мовно й культурно однорідного народу, живучи у власній державі на цілісній етнічній території, сформувала також єдиний культурний простір. Хоча та держава проіснувала недовго, але «збита маса» українського народу й далі «сиділа» на тій-таки етнічній території, навіть розширивши її згодом колонізацією Дикого поля. Тож, мабуть, і культурний простір зберігався, а разом із ним — єдина ідентичність?

Власне, щось подібне доводили свого часу радянські історики, але стосовно не самої лише України та її етносу, а всієї Давньої Русі, від Ладоги до Тьмутаракані, заселеної буцімто мовно й культурно єдиною «давньоруською народністю», котра потім, з вини монголо-татар, литовців, поляків та австрійців, на якийсь час розпалася на «три братні народи», але згодом потяг до возз'єднання братів переміг. Один із провідних і досі активних представників тодішньої історіографії академік Петро Толочко в недавній публікації подає модернізовану версію цієї теорії, називаючи її «концепцією давньоруської етнокультурної спільності» (Д. е. с.). На його думку, така спільність впливає, зокрема, з літописних даних, що свідчать:

«по-перше, сх.-слов'янські племена мали назви, що були похідними від місць їхнього розселення; ...по-друге — усі вони усвідомлювали свою етнічну спільність насамперед через єдину мову, яка відрізняла їх від ін. етнічних спільностей; по-третє — кожна група сх. слов'ян мала етногр. особливості» [126, 273].

Далі він збагачує свою аргументацію твердженнями про зростання частоти вживання слів «Русь» і «руський» у давньоруських та іноземних джерелах, зокрема, в угодах київських князів з Візантією (що буцімто «незаперечно вказує на процес формування Д.е.с.» [126, 278]), про використання київськими князями вихідців із різних земель для заселення нових «городів» у середньому Придніпров'ї, про колонізацію Новгородщини «значною мірою вихідцями з півд. земель», про етнічно змішане (слов'янсько-скандинавсько-фінське) населення північних руських міст та змішане, але слов'янсько-тюркське населення міст південних. А далі замість обережного «процесу формування спільності» вже бачимо її «консолідацію»:

«Консолідація Д.е.с. супроводжувалась і стимулювалася державною єдністю, спільністю екон. розвитку, централізацією церк. управління, єдиною мовою богослужіння (церковнослов'ян.) та єдиною сх.-слов'ян. церк. обрядовістю, спільними для всієї Русі духовними святинами...» [126, 274].

Та коли уважно пригледітися до цих аргументів, то побачимо: вони не менш переконливо можуть свідчити про брак «Д.е.с.» Адже реальна державна єдність була лише коротким епізодом в історії хронічно розсварених давньоруських князівств, а наявність в одних регіонах неозорої держави прийшлого населення з інших регіонів у ту добу зовсім не означала етнокультурного зближення, «спільності» тих регіонів, адже, позбавлені сталих контактів зі «старою батьківщиною», мігранти швидко асимілювалися, якщо тільки не становили окремих за статусом і релігією громад (як-от євреї або вірменські, генуезькі чи ганзейські купці у багатьох торговельних містах Європи, спроможні підтримувати регулярні контакти з одноплемінниками де-інде, зберігаючи свою ідентичність).

«Спільність екон. розвитку» давньоруських земель полягала хіба що в їх економічній слабкості й орієнтації на експорт напівсировини (хутро, мед, віск), а також рабів. Але північні землі Русі експортували все це на північноєвропейські ринки, а південні — на ринки Східного Середземномор'я. Усе, розташоване між цими двома ринками, одержало назву «шляху з Варяг у Греки», що варто розуміти так, що окремого єдиного «руського» ринку не існувало, а господарчий чинник працював радше проти етнокультурної консолідації «руських земель», аніж

на неї. Недаремно князь Святослав, якщо вірити літописцям, збирався перенести столицю своєї держави з Києва на Дунай, бо там буцімто був осередок, куди з усіх підкорених ним земель стікалися вищезгадані товари.

Нарешті, єдина церковна мова та православна ієрархія справді могли б свідчити про загальноруську спільність і окремішність від сусідів, коли б вони (і створені ними публічні сфери) не охоплювали інших, «неруських» земель (церковна мова — Балкани й Волощину, ієрархія — також Візантію, а обрядовість і «духовні святині» — ще й християн Сирії та Палестини, або ж «Святої Землі»), де їхнє культурне коріння було значно глибшим. Київська митрополія, особливо доки ще існувала Візантійська держава, становила не самостійну публічну сферу, що продукувала власні смисли й оригінальні тексти, а радше периферію Вселенського православ'я. Ідентичність, що її формувала ця публічна сфера, була спільною не лише з іншими східними слов'янами, а й з волохами, болгарами, сербами — всі вони слухали церковну службу й проказували «Отченаш» тією самою мовою.

Та не варто забувати, що простолюду у переважній більшості аж до XIX століття читати жодною мовою не вмів, а церковну слов'янщину розумів, мабуть, не більше, аніж пізніше — польщизну своїх панів. Тому чимало рації в питанні самоусвідомлення українського простолюду мав О. Вишня, описуючи ідентичність «чухраїнців» у 1920-х роках:

«Як запитають було їх:

— Якої ви, лорди, нації?

Вони, почухавшись, відповідають:

— Та хто й зна... Живемо в Шенгеріївці. Православні...» [16, 632].

Не дивно, що один із сучасних авторитетів з історії домодерної доби, Наталя Яковенко, має доволі скептичну думку щодо існування «давньоруської етнокультурної спільності», зокрема — єдиної «руської» мови (як розмовної, а не спеціально створеної для релігійних текстів і літописів) та самосвідомості:

«Твердження радянських істориків, нібито всі мешканці Русі відчували “спільність походження” й усвідомлювали “територіальну цілісність і єдність мови, культури та віри”, є з погляду тогочасних реалій абсурдним. Адже відсутність єдиного інформаційного поля (ба простіше — шляхів сполучення) на такій величезній, розчленованій непрохідними лісами й болотами території, якою була княжа Русь, виключає можливість формування свідомості такого типу. ...Навряд чи взагалі основна маса населення (не князі, їхнє оточення та жменька освічених книжників) мала бодай приблизне уявлення про розміри Русі. ...Однакове писане слово, одна Церква та духовна традиція, зви-

чайно ж, породжували *відчуття взаємної спорідненості* — але тільки в тонкому шарі освіченої еліти» [137, 83–84].

У зацитованій аргументації обох сучасних науковців бачимо кілька важливих моментів, що перегукуються із запропонованою в цій праці концепцією культурного простору як сукупності публічних сфер із близькими ідентичностями. Це: визначна роль засобів/каналів комунікації у формуванні культурного простору; наявність спільної мови для наповнення такої комунікації культурно однорідним контентом; нарешті, наявність або відсутність спільної ідентичності (групової самосвідомості) у населення унаслідок (не)охоплення такою комунікацією.

Водночас наведених ними аргументів, а також історичних свідчень, що їх підкріплюють, недостатньо, на мою думку, для однозначної відповіді, ствердної або негативної, на питання про те, чи був культурний простір давньоруських земель єдиним і цілісним. Цей культурний простір нагадував такий собі архіпелаг із дрібних острівців княжих дворів, купецьких торговищ та монастирів у неозорому морі лісів, боліт і різних східнослов'янських та угро-фінських племен, подрібнених на традиційні сільські громади. Між острівцями жевріла комунікація у кількох формах — від купецьких валок та обміну писаними штучною мовою текстами — до озброєних груп збирачів податі та міжособних воєнних виправ.

З одного боку, можна стверджувати, що існували публічні сфери, котрі охоплювали своєї дією мало не всі «руські землі» чи принаймні терени удільних князівств, а з іншого — їхній вплив на повсякденне життя й культуру (в антропологічному сенсі) згаданих традиційних громад (отже, на понад 90 % суспільства) був слабким і непостійним. А з фактичним поділом усіх «руських земель» між Золотою Ордою, Великим князівством Литовським та Королівством Польським, після припинення існування Візантійської імперії таких єдиних інституцій-генераторів та сформованих ними публічних сфер, по суті, не залишилося. Єдиним, радше потенційним чинником формування спільного культурного простору хоча б частини «руських земель» залишилася мовно-культурна близькість згаданих традиційних громад (або ж комунікативна сумісність створених ними мікро-публічних сфер).

Цим чинником не слід нехтувати. Погляд, буцімто групове самоусвідомлення українських селян аж до ХХ століття не виходило поза межі «шенгеріївок», є великим спрощенням. Сучасні антропологи й історики культури не поділяють уявлень про споконвічну інсулярність селянських громад, традиційну незмінність їхніх культур та ідентичностей. Пітер Берк, підсумовуючи багато праць цієї тематики,

зауважував: «Ані окреме селянське родинне господарство, ані окреме село не були культурно автономними» [8, 95].

Створені традиційними громадами публічні сфери та ідентичності були не лише культурно сумісними, взаємно-проникними в рамках більшого етнічного ареалу, але також безперервно, хай і повільно, змінювалися під постійними вертикальними та горизонтальними взаємовпливами. Слідуючи Пітеру Берку, вкажемо принаймні на кілька публічних сфер, що охоплювали своєю дією етнічно-український простолюд і далеко виходили поза межі традиційних сільських громад:

- ярмарки та великі базари — кожен із них втягував у зону свого впливу не лише десятки навколишніх сіл, але й місцевих і дальніх ремісників, торговців, чумаків, і всі вони прибували на торг не лише з товарами, а й зі своїми способами життя, уявленнями про світ, а це, зокрема, трансформувало уявлення селян про «таких, як ми» та «інших»;

- «гастрольні траси» мандрівних розважальників — кобзарів, бандуристів та лірників, завдяки яким формувався й відтворювався якщо не всеукраїнський, то принаймні всенаддніпрянський репертуар пісень і дум, а з ним — і щось на кшталт ембріональної національної міфології «козацької минувшини», і уявлення про свою приналежність до «козацького роду»;

- прощі до Києво-Печерських «святих місць», котрі не лише формували регіональну православну «уявлену спільноту», але — пізніше — стали ще й засобом поширення лаврської друкованої продукції (принаймні її найдешевшого сегменту).

Тож відповідь на питання про існування єдиного культурного простору Русі (чи принаймні України-Русі) залежить від того, як ми визначимо умовний критерій-поріг інтенсивності культурної комунікації між численними й різномірними мезо- та мікропублічними сферами, що існували на неозорих «руських» теренах у домодерну добу.

Якщо зробити цей умовний поріг достатньо високим, то вийде, що поза рамками єдиного культурного простору опиняться увесь сільський простолюд, незалежно від етнічного походження. Натомість у самому ніби єдиному, але розсіяному «руському просторі» вся культурна комунікація зведеться до воєнних виправ, званих князівських бенкетів та церковного адміністрування. Якщо ж зробити згаданий поріг достатньо низьким, то в «єдиному просторі» опиняться не лише землі сучасної України (окрім степового південного сходу), а й усі східноєвропейські православні терени, а може, навіть і степове пограниччя, де кочували тюркські сусіди.

3.2. Культурні простори Речі Посполитої й Козаччини

Із певними застереженнями, культурний простір козацької (тобто, в сучасних термінах, Центральної) України, можна назвати ранньомодерним національним культурним простором. Тут принаймні протягом якихось періодів діяла «своя» козацька адміністрація та «своя», не інтегрована ані до московського патріархату, ані до папської влади церква; врешті, тутешній простолюди за кожної зручної політичної нагоди намагався масово «показатися», тобто урівнятися в правах і суспільному статусі з козацтвом. А коли додати до цього ще й благоденські публічні сфери «високої» культури, генерованої Києво-Могилянською академією, Лаврською друкарнею та амбітними хроністами й канцеляристами з адміністративних установ Гетьманщини, то висновок про існування культурного простору ранньомодерної нації стає ще переконливішим. Власне, схожого висновку, хіба що стосовно національної самосвідомості еліти, а не культурного простору всього суспільства, дійшов Зенон Когут:

«Поява історичних знань, висловлення політичної лояльності до Малої Русі, її конституційних і державних привілеїв, а також ототожнення народу і його території із назвою “Малої Русі” — все це свідчило, що до середини XVIII ст. серед української еліти відбулися певні зміни, характерні для модерного національного будівництва. Нехай малоросійська нація ще не була цілком розвинена, але еліта виказувала стійку малоросійську самосвідомість, що могла бути ядром, навколо якого поставала би модерна “малоросійська нація”» [58, 93].

Утім, ідентичності цієї еліти та її «високої» культури, а також тих публічних сфер, що їх існування уможливили згадані інституції-генератори (релігійні й освітні осередки, створені в Києві в середині XVII ст. унаслідок реформаторської діяльності митрополита Петра Могили, а пізніше — освітні й адміністративні осередки Гетьманщини), викликають певні сумніви.

Зокрема, «могилянські реформи» доречніше розглядати не як прото-національний проект, а як місцеву відповідь на Контрреформацію та церковну унію; вони мали на меті збереження й зміцнення православної церкви в усьому регіоні, що охоплював не тільки українські землі, а й інші, вживаючи сучасний термін, «канонічні території» східноєвропейського православ'я, включно з рідною Петрові Могили Молдовою, де мовою церкви, як і в Україні, була церковнослов'янська.

Схоже, митрополитові київському йшлося про збереження не мовної чи етнічної, тим паче не національної ідентичності й спільноти майбутніх українців, а православної сакральної спільноти того типу, що його Бенедикт Андерсон вважав попередником модерних націй¹¹, хоча спільноти цього типу й досі існують і процвітають, зокрема, на Близькому Сході, а також — у керованій Віктором Орбаном Угорщині, котра позиціонується сьогодні як рятівник усієї «християнської Європи» та її культури від навали мусульман-біженців.

Тож і в реформованій освіті, і в богословській літературі Петро Могила явно віддавав перевагу сакральній церковнослов'янщині перед руською мовою, втілюючи у своїй Академії концепцію тримовної освіти (слов'яно-греко-латинської). Якщо ж могилянське просвітництво прислужилося головню православним українським землям (а згодом — і московському цареві в його церковній реформі), то це, вочевидь, тому, що на підвладних Османам Балканах його послідовникам не дали розгорнутися.

До сакралізованого культурного простору річпосполитської «Русі», з огляду на його войовничу православність, не входили ні Галичина, вже уніатська, ні Причорномор'я, котре лишалося частиною османського простору. Доволі обмеженим був обшир впливу ключових публічних сфер цього простору також у вертикальному (соціальному, станомому) вимірі, позаяк вони майже не задовольняли світських культурних та інформаційних потреб, навіть маючи до того технічні й інституційні можливості (як-от Лаврську друкарню). З цього приводу Михайло Грушевський констатував, що в тодішній Україні-Русі:

«Книжність була майже виключно церковна. З рукописного матеріалу бачимо, що люде дуже інтересувалися історією, списували старі літописи, складали хроніки... Але нічого з того не було надруковано... Хотілося людям чогось живішого, свіжішого, близького до біжучого життя... а сього книга не давала. На перешкоді ставала та обставина, що всі тодішні українські друкарні були в церковних руках, та ще більше те, що московська влада своїми заборонами просто-таки загородила українській літературі дорогу до тем живіших і сучасних» [33, 392].

Зенон Когут схильний схожим чином пояснювати й ту обставину, що авторами «козацьких хронік» початку XVII століття стали не клірики (як це традиційно було в середньовічній Європі), а канцеляристи Гетьманщини:

«Іскрою, що фактично дала життя цьому новому жанру, було небажання духовництва зображати козаків і гетьманів у своїх історичних творах. 1718 року писар Лубенського полку Стефан Савицький нарікав, що жоден із його співвідчизників, “а надто духовні особи, серед

яких, від часу звільнення від Польщі, не було ані браку людей здатних до того, ані нестачі друкарських засобів”, не написав і слова про історію Гетьманщини» [58, 92].

З іншого боку, канцеляристи, котрі таки створили «козацькі» літописи (Самійло Величко, Григорій Грабянка), одержали киево-могилянську освіту. Сам факт наявності в тодішній Малоросії «професійних кадрів» та друкарень теж є значущим, як і наявність різних «руських» ідентичностей — православної та «малоросійської» патріотичної (утім, і першу можна вважати по-своєму «патріотичною» — в сенсі її антикатолицькості).

Поруч із тоді ще автономною київською православною церквою, слід вказати кілька інших важливих мезо-публічних сфер, що функціонували в домодерній Україні-Малоросії, мало торкаючись життя її простолюду, та все ж справляючи на нього певний суспільно-культурний вплив. Передусім — це публічна сфера, створена юрисдикцією Литовського Статуту. Вона охоплювала не лише «українську етнічну територію» (її шляхту, козаків, селян та міщан), а й Велике князівство Литовське (тобто Білорусь і Литву), пізніше — «державу Війська Запорозького», або ж Малоросію, й діяла аж до 1843 року.

Юрій Волошин у своїй книжці про козацьку Полтаву останніх літ Гетьманщини констатує, що полтавський гродський суд застосовував переважно Литовський Статут («малороссийское право»), але часом — імператорські укази, залежно від характеру злочину й суворості покарання, передбаченого за таке правопорушення кожним із згаданих законодавств [18, 261–265].

Хоча на той час на заміну Литовському Статуту спеціальною комісією, створеною ще гетьманом Данилом Апостолом, був підготовлений і поданий на розгляд Сенату звід «Права, по которым судится малороссийский народ», але він не дочекався височайшого затвердження, лишившись історико-правовим документом, що засвідчував існування ранньомодерної «малоросійської» національної свідомості (з її вартостями «прав і вольностей»), принаймні в еліти Гетьманату.

Отож законодавство, створене не в Україні й не українцями, стало для них «своїм», своєрідним маркером ідентичності, що відрізняв їх спершу від «коронних земель» Речі Посполитої (зокрема, Галичини), а потім — від «Великоросії». Тривкість цього законодавчого поля визначила й тривкість писемної мови, що її сьогодні зазвичай називають у нас «староукраїнською», а в наших сусідів — «старобілоруською». Наталя Яковенко так пояснює цю тривкість та її наслідки:

«...в Україні остаточне витіснення штучного суржика з церковно-слов'янських та законсервованих давньоруських елементів мож-

на датувати аж кінцем XVIII ст. ...Таке довге побутування цієї, власне, штучної мови можна пояснити тим, що з XIV–XV ст. саме вона — під назвою “руської” — запанувала в канцеляріях та публічному обігу Великого князівства Литовського, а з кінця XVII ст. на її основі почав формуватися струмінь так званої “староукраїнської” книжності, з виразними вкрапленнями живого мовлення» [137, 82].

Ще одна важлива публічна сфера ранньомодерних часів на українських землях — це світ (сфера світського життя) річпосполитської шляхти й магнатурії, від старих князівських гнізд і пишних маєтків з палацами та парками — до скромних дрібношляхетських «застянків». Сотні осередків цього недоступного для простолюду культурного простору, водночас ненависного й привабливого, вкривали східні креси Речі Посполитої, як «золотом цвяхована блакить» у вірші Зерова — лаврську баню. До цього світу долучилася й шляхта руська, тоді ще православна, поволі в нього інтегруючись не лише соціально й політично, але також мовно й культурно, стаючи при цьому людьми двох «паралельних світів» (за Н. Яковенко), або й зовсім переходячи до польського культурного простору, змінюючи віру й ідентичність.

Безперечним є політичний та культурний вплив цього світу на козацтво, але зазнавали його й міщанство та простолюди — за механізмом, відомим, як *sinking theory*¹², або ж опосередковано, наслідуючи козацтво, яке (принаймні верхівка) наслідувало шляхту, а часом і походило з неї¹³.

Іще одним архіпелагом локальних публічних сфер, переважно чужих для етнічно українського селянства й козацтва, та все ж культурно сумісним із ними принаймні почасти, були міста з їхнім змішаним польсько-єврейсько-русько-німецько-вірменським (у різних пропорціях) населенням та маґдебурзьким самоврядуванням (а у єврейських громад — ще й кагальним самоуправлінням). Лише в деяких містах, зокрема в Києві, пізніше — в нечисленних самоврядних містах лівобережної Гетьманщини домінував руський, він же православний сегмент міських громад, а в таких важливих осередках міської культури, як Львів чи Кам'янець, він існував на правах етноконфесійного гетто.

Співіснування на українських теренах різних за етнічними, соціальними, релігійними ідентичностями публічних сфер означало їхню неунікнну взаємодію і взаємні впливи, але не обов'язково — взаємну толерантність, а тим паче — рівноправність. Після Берестейської унії, замість сподіваного її ініціаторами поєднання двох конфесійних світів у Речі Посполитій, сформувалися такі політично й соціально нерівні, конкурентні, навіть ворожі взаємини між різними культурними й конфесійними просторами, що про їх стабільне мирне співіснування

говорити важко (що не виключало, ясна річ, мирного співіснування окремих уніатів з окремими православними). Не дивно, що в часи збройних конфліктів, як-от козацьких, пізніше — гайдамацьких повстань, захоплення повсталими міст чи замків часто супроводжувалося погромами або різаниною, а придушення повстань — масовими жорстокими пацифікаціями іновірного селянства та принизливим обрізанням козацьких прав. Попри культурну сумісність, принаймні часткову, більшості публічних сфер, що існували тоді на українських землях Речі Посполитої, вирішальним став взаємний антагонізм їхніх ідентичностей, соціальних і професійних.

Уявити, що в такому суспільно-культурному просторі пізніша модернізація могла б ненасильницьким шляхом утворити єдину поліетнічну громадянську націю, дуже важко. Адже для цього потрібно, аби різноманітні й різномасштабні публічні сфери, що діяли в тому самому географічному просторі, були якщо не спорідненими за ідентичностями й контентом, то принаймні не «різнополюсними» за ключовими параметрами — а саме такими були світи україномовних православних селян, з одного боку, й польськомовної католицької шляхти, з іншого.

Тож єдиної «річпосполитської» поліетнічної, поліконфесійної громадянської нації не створено ніколи й ніде на теренах колишньої Речі Посполитої (хоча деякі великі громади, як-от асимільоване міське єврейство, охоче брали участь у творенні модерної польської національної культури, й хоча саме такого «федералістського» національного ідеалу тримався, принаймні публічно й попервах, Юзеф Пілсудський). Виникли натомість кілька майже моноетнічних національних держав, а інструментами для їх формування стали не лише патріотичне виховання та «розбудова державності», але й війни між колишніми співгромадянами, етнічні чистки, депортації та еміграції.

Не різнилося принципово від польського й модерне націєтворення ХХ століття в Україні. Йому передували складні для українських земель часи, коли саме наявність на цих землях окремої великої спільноти зі своєю власною культурою, історією, ідентичністю довго була під сумнівом.

3.3. Конкурентні культурні простори України «довгого» XIX ст.

Наприкінці XVIII століття, після ліквідації Гетьманщини, а невдовзі й Речі Посполитої, почався період намагань влад тих держав, що контролювали різні частини території сучасної України, цілеспрямовано, часто силоміць, змінити конфесійний, мовно-культурний, а почасти й етнічний характер цих земель. Це робилося кількома способами:

інтегрування місцевих (регіональних) публічних сфер до більших, імперських, із поширенням на перші лояльних ідентичностей других;

ліквідація місцевих інституцій та публічних сфер із загрозливими для імперій прото-національними ідентичностями;

створення на українських землях нових публічних сфер з імперськими ідентичностями, чи принаймні цілком лояльних до імперії, зокрема — шляхом зміни етнічного складу населення, а відтак — і ідентичностей окремих територій («Таврія», «Нова Сербія», «Слов'яно-Сербія», «Новоросія»);

створення умов (законодавчі заборони, інституції контролю), за яких ставав неможливим розвиток нових публічних сфер, що в них міг би поширюватися безпечний для імперії контент або формувалися б небажані антиімперські ідентичності.

Прикладом заходів першого типу стало поетапне інтегрування (інституційне, кадрове, мовне, освітнє, навіть архітектурне й іконописне) Київської православної митрополії до Московської патріархії (ще й посилене після заміни останньої Синодом)¹⁴. По суті, це була політика ліквідації окремішньої ідентичності Київської церкви, руйнування більш-менш незалежної матеріальної бази її існування, зокрема, через секуляризацію монастирських земель Катериною II, а також — «перекриття кисню» її літературній традиції, котра доти забезпечувала існування і вплив окремої дискурсивної формації.

Інший приклад процесів цього ж типу — трансформація ідентичності малоросійської козацько-шляхетської еліти, котра, повільно інтегруючись до політичного й культурного простору Російської імперії, й навіть почасти перемістившись поза територіальний простір України, до імперських столиць, усе ж довго, принаймні до середини XIX століття, зберігала власну політичну, станову, культурну ідентичності, й намагалася формувати свої «малоросійські» мікро-публічні сфери поза Україною, але пов'язані з нею культурно та комунікаційно. Це явище свого часу спробував проаналізувати Мирослав Попович:

«Вихідці з України утворили в імперській столиці та інших містах особливий культурний світ — світ маргінальний, який неможливо однозначно віднести ні до української, ні до російської культури. Як правило, вони тримаються земляцтва, приїжджають додому в свої садиби, де також складаються певні культурні осередки. Загальноімперська культура твориться значною мірою вихідцями з України і, хоч непростими шляхами, та все ж повертається на батьківщину» [89, 260].

Попович, схоже, не помітив важливої суперечності в своєму описі: творена вихідцями з України «загальноімперська культура» вже не була українською за ідентичністю, а тому «повернутися» в Україну не могла — вона приходила туди як продукт «вищої» імперської цивілізації до загумінкових тубільців, аби їх культурно колонізувати, зробити малоросів «теж росіянами» — такими, як Прокопович, Гоголь, Данилевський, Горенко-Ахматова та інші.

Приклади заходів другого типу — знищення Запорозької Січі та поетапна ліквідація автономних інституцій Гетьманщини (водночас козацьку верхівку Гетьманщини, на відміну від січової, інтегровано до російського дворянства, що підірвало її волю до спротиву демонтажу «Малоросійської Отчизни»), скасування церковної унії на землях колишньої Речі Посполитої, анексованих Росією наприкінці XVIII ст., а також ліквідація магідебурзького міського самоврядування у 1830-х роках, що прискорило русифікацію таких міст, як Київ і Полтава.

Прикладів третього типу теж можна назвати чимало: запровадження стандартного для всієї імперії губернського адміністративного устрою (для чого на українські землі прилинули тисячі російських чиновників), уваровська освітня реформа — створення уніфікованої, російської за мовою й ідеологією системи шкільництва, зокрема вищого та елітного — Ніжинського ліцею, Київського, Харківського й Новоросійського (в Одесі) університетів.

Утім, місцева еліта — «малоросійське дворянство» — вдавалася до спроб апропріації цих імперських осередків. Зокрема, за підрахунками Омеляна Прицака, серед студентів Харківського університету до 1830-х років (тобто до відкриття університету в Києві) «практично всі українські студенти були або шляхтичами з Гетьманщини (студентів зі Слобожанщини було на диво мало), або синами священиків, переважно з Правобережної України» [58, 44].

До цього ж типу заходів ми віднесли спроби переформатування етнополітичного й символічного простору приєднаних до імперії теренів колишнього Дикого поля й Кримського Ханату — від захоочення масового переселення на ці землі росіян, сербів, німців, болгар та інших — до

надання давнім і новим містам псевдо-грецьких назв Одеса, Херсон, Мелітополь, Євпаторія, Севастополь, Симферополь тощо. Однак на практиці серед новопоселенців більшість становили українці та євреї, тож задумана імперією «Новоросія» стала етнокультурним і господарчим продовженням України.

Заходи четвертого типу також добре відомі: це передусім Валуєвський циркуляр (1863), що обмежив сферу публічного функціонування української мови, дозволивши тільки оригінальну художню літературу, і так званий Емський указ (1876), котрий, окрім персональних репресій проти низки «українофілів» (зокрема, заслання Михайла Драгоманова та Павла Чубинського), передбачав репресії інституційні [19].

Указ ліквідував Київський відділ Імператорського географічного товариства (створений у 1873 р.), бо його культурницька діяльність (власне, діяльність членів Старої Громади, що належали до ІГТ) набула надто українофільського характеру [86]; заборонив гвзету «Киевский телеграф» та всі тоді ще легальні «Громади»; всі суто-українські театральні трупи й вистави, зокрема й постановки світової драматургії в українському перекладі (дозволено показувати «малоруську» п'єсу «з народного життя» лише після «великоруської»), а також — імпорт україномовних книжок із-за кордону, тобто передусім — з Галичини. Останньою забороною мимоволі констатовано не лише наявність, а й небезпечність для імперії каналу «міжукраїнської» культурної комунікації — між Галичиною та Наддніпрянщиною (хоча тиражований у Львові контент нерідко був створений «східняцькими» авторами). Іще одвертіше про ставлення російської влади до публічних сфер з українською та з анти-українською ідентичностями, хоч би де розташованими географічно, свідчив інший, «конструктивний» пункт указу:

«Поддержатъ издающуюся в Галиции, в направлении, враждебном украинофильскому, газету “Слово”, назначив ей хотя бы небольшую, но постоянную субсидию, без которой она не может продолжать существование... (украинофильский орган в Галиции, газета “Правда”, враждебная вообще русским интересам, издается при значительном пособии от поляков)» [19].

Ці заборони, ясна річ, значно обмежити сфери публічного функціонування літературної української мови, українського театру, придушили розвиток україномовної преси. Через них так званий «український театр корифеїв» кінця XIX ст. мусив бути «руско-малорусским» за мовою та репертуаром, а часом і за складом трупи. З огляду на смаки своєї публіки, тодішній «малоросійський» театр був також почасти музично-хореографічним за жанром вистав. По суті, це виявилось невдалим народженням місцевого варіанту жанру мюзикла. Аналогія із

мюзиклом стає особливо наочною, коли згадаємо такі класичні мюзикли «про народне життя», як «Поргі і Бес» чи «Оклахома!».

Не вкладався той театр у рамки українського культурного простору також за аудиторією й територією, адже маршрутами гастролей він охоплював великі російські міста, де мав чималий касовий успіх, зокрема через музично-танцювальний (або, за зневажливим виразом пізніших модерністів, «гопачно-шароварний») складник своїх вистав [121, 11–82].

Можна сказати, що «театр корифеїв», подібно до творчості Гоголя, Квітки чи Репіна, мав двоїсту ідентичність і функціонував одночасно у двох національних культурних просторах — потужному російському й ледь живому українському. Інша річ, що у випадку театру така двоїстість була вимушеною, а не наслідком свідомого вибору.

Власне, в цьому й полягала імперська стратегія щодо «малоруської» культури: окремим проявам цієї культури, передусім «простонародної», дозволялося існувати, але окремого культурного простору, тим більше — спільного з невідконтрольною царатові «руською» культурою Галичини, окремої культурної/національної української ідентичності існувати не могло.

Варто нагадати, що паралельно здійснювалася схожа політика інтегрування в імперську систему, але частіше — все-таки знищення осередків, інституцій та публічних сфер, котрі ще зберігали рештки «польськості» Правобережної України та Волині: ліквідація шляхетських станових, політичних, освітніх інституцій, зокрема Кременецького ліцею, перетворення шляхетських «сеймиків» на загальноімперського типу «дворянські зібрання», позбавлення значної частини дрібної шляхти її упривілейованого статусу через ненадання прав російського дворянства тим, хто не мав маєтностей і «не вів шляхетного способу життя», чи просто не подав вчасно відповідних паперів¹⁵.

Усе це, ясна річ, підірвало потужність польського культурного простору в Правобережній Україні, але не знищило його цілком (на думку Данієля Бовуа [10], наслідком цього «суспільно-культурного терору» стало зубожіння, а потім українізація декласованої шляхти, яка фактично розчинилася серед селянства).

Після другого поділу Польщі мав місце порівняно недовгий (до Листопадового повстання 1830 року) період «культурної колонізації» Києва, котрий перед тим уже понад століття перебував під російською владою [12, 64–75]. Навіть на початку ХХ століття в цьому, вже дуже пошарпаному культурному просторі зросли такі провідні діячі польської національної культури, як Ярослав Івашкевич та Кароль Шимановський.

На мою думку, «секрет» живучості цього національного культур-

ного простору (як, утім, і тодішнього «малоросійського») перед лицем імперських обмежень, репресій і «цивілізаторських» заходів — у тій специфічній для неурбанізованої, неіндустріальної Центрально-Східної Європи сфері суспільно-культурного життя, що її важко назвати цілком публічною, адже науковці — від істориків до літературознавців — зазвичай називали її «побутом» (зем'янським, шляхетським, поміщицьким, дворянським).

Сотні, або й тисячі мікро-публічних сфер цього штибу, як уже констатувалося, утворювали таку собі шляхетську «Мікронезію» в океані селянства, здобуваючи з цього океану матеріальні засоби для свого способу життя, й водночас відмежовуючись від хлопа соціально та культурно, плекаючи свої упривілейовані ідентичності, свої окремі культури. Для цього життєво важливими були інтенсивні комунікаційні контакти між більшими й меншими «острівцями». Різноманітні товариські й культурні практики, від регулярних сусідських гостин, балів і бенкетів — до збирання давніх актів та артефактів, розвинені в цьому територіально розпорошеному світі, були спрямовані саме на афірмацію власної родової та станової ідентичності й на підтримання мережі зв'язків у ширшому колі «своїх». Ці практики були тодішнім аналогом сьгоднішніх соціальних мереж в епоху ще без залізниць, масової преси й телеграфу, не кажучи вже про радіо, телефон і телебачення. Тож у тодішніх суспільствах саме шляхетсько-старшинсько-дворянські верстви бездержавних націй, з огляду на їхні значні майнові, культурні й символічні ресурси, виявилися спроможними зберегти власний життєздатний культурний простір усупереч зусиллям імперій.

На закриття або русифікацію навчальних закладів вони відповідали, запрошуючи для своїх дітей приватних учителів, або посилаючи їх на навчання за кордон; на жорстоку цензуру друку — розвитком тодішнього самвидаву (поширення непідцензурних творів у списках¹⁶) і передплатою закордонних часописів та книжок; на відсталість, штучну провінціалізацію культурно-мистецького життя свого краю — створенням приватних збірок старожитностей і мистецьких творів, запрошенням до своїх маєтків знаменитих літераторів, музикантів, поетів, від Міцкевича й Шевченка — до Бальзака й Ліста. «Пан Тадеуш» і «Пан Халявський», Мартин Боруля й Лупа Грабуздів, «Історія Русів» і музей Тарнавського, Качанівський палац і парк «Софіївка», хутір Надія й хутір Мотронівка — то все плоди функціонування цих «недомінантних» культурних просторів.

Іншим плодом було збереження мовно-культурної ідентичності, часто паралельне до культурної інтеграції в «общерусское» середови-

ще. Про це свідчили, зокрема, дані Всеросійського перепису населення 1897 року, за якими серед «потомствених дворян» Полтавщини 68 % визнали рідною мовою українську; серед дворян Чернігівщини таких виявилось 41 %; в інших губерніях «етнічної території» — значно менше [58, 29], адже серед тамтешнього дворянства домінували етнічні поляки або росіяни.

Використовувалися, ясна річ, також інші способи розбудови бездержавної національної культури:

- «інфільтрація» до офіційних публічних сфер та інституцій, аби через них продукувати й поширювати «свій» контент (прикладі — фольклористична й видавнича діяльність Ізмаїла Срезневського як професора кафедри слов'янських мов Харківського університету в 1830-х роках, що вилилась у шість томів «Запорожской старини», діяльність Південно-Західного відділу Імператорського географічного товариства та інші);

- використання транскордонних каналів (тут і для поляків, і для українців ішлося головно про півдавстрійську Галіцію, трактовану обома як «національний П'ємонт»);

- культурницькі зусилля, спрямовані на «пробудження Народу», тобто налагодження культурних контактів із етнічно українським (чи польським) простолюдом та актуалізація його традиційної культури, трактованої як фундамент культури національної.

Діяльність на другому із цих напрямів Мирослав Попович характеризував і оцінював у майже-епічному ключі:

«Галицькі часописи і видавництва, галицькі культурна та політичні організації ставали базою для діяльності східноукраїнських учених, письменників, театральних і музичних діячів. У свою чергу, присутність східних українців у культурному житті Галичини була потужним стимулом для подолання “рутенства”, розвитку культури в цьому краї в загальноукраїнському річищі. Цим не вичерпується взаємодія українського Сходу і Заходу. Без самовідданості галичан, їх безмежної захопленості українською ідеєю, їх дисциплінованості не було б загальноукраїнського культурного процесу» [89, 448].

Натомість до третього зі згаданих напрямів розбудови окремого українського культурного простору слід віднести творення в ХІХ столітті світської літератури «народною» українською мовою. На думку Григорія Грабовича, у перших творців цієї літератури вже на рубежі ХVІІІ–ХІХ ст. існувала навіть своєрідна націєтворча програма, хай сформульована неявно:

«Схоже, що ця рудиментарна програма мала дві основоположні риси. Перша — більш-менш свідоме окреслення окремішньої україн-

ської спільноти, яка б долала класові бар'єри між паном та хлопом. Це є лейтмотивом у Гулака-Артемівського, у Г. Квітки, Є. Гребінки, й сягає кульмінації в Шевченковому «І мертвим, і живим...» [...] Що це була літературна фікція, зрозуміло. Власне, в цьому й суть... Друга риса, котра мала доповнювати відчуття спільності — то усвідомлена потреба в консенсусі, спільному знаменнику, який забезпечувався в постаті чи ідеї «народу», в селянському етосі. Хоча це був, сказати б, найменший спільний знаменник, та наголос — не на його рівні, а на спільності, адже селянство було культурно ближчим до таких дворян, як Гулак-Артемівський чи Квітка, аніж етос соціально «рівних», але культурно відмінних «москалів». Іншими словами, культурна ідентифікація розглядалась як така, що долає класові відмінності» [160, 56].

Тут Грабович, схоже, не розрізняє культурної та етнічної «близкості», а також не надає ваги тому, що якраз Шевченкові, на відміну від Квітки та Гребінки, не потрібно було «долати класові відмінності» між собою та селянами. Утім, його особисте кріпацьке походження не усувало комунікаційного бар'єру між його друкованими творами та неписьменною більшістю земляків-селян¹⁷. Тож аби добитися не фікційної, а скільки-небудь реальної культурної ідентифікації з простолюдом, аби той простолюду прочитав і оцінив писану нібито для нього літературу, годі було обійтися без «рідномовної» школи, преси, врешті, без популярної літератури та інших видів популярної культури, як-от уже згаданий «шароварно-гопачний» театр корифеїв та ще не згадані грамофонні платівки з «малорусскими песнями» (зокрема, й на слова Шевченка), що з'явилися на музичному ринку Росії на початку XX ст. [112, 530].

Однак у XIX й на початку XX століття чимало національних будителів і культурників розуміли «зближення з народом» трохи інакше — як збирання й культивування фольклору та кобзарського епосу задля нагадування народові про його «давню славу», або як раціоналістично-просвітницьке поширення серед простолюду наукових і суспільних знань. Красномовні зразки таких культуртрегерських настанов — це ніби-викривальні вірші Пантелеймона Куліша про історичні поезії Тараса Шевченка як «п'яницьку бреходурнопею про людожерів козаків» або публічні наскоки Михайла Грушевського на «Історію України-Русі» Миколи Аркаса як шкідливу «єрусланівщину» [53, 237–241].

Варто зауважити, що небезпеку об'єднання «малоруських» верхів і низів у єдиному культурному просторі, відмінному від російського за мовою й спільною ідентичністю, російська «передова інтелігенція» зауважила чи не раніше за російську владу. У журнальних дискусіях навколо перших помітних публікацій творів «народною» українською

мовою (Шевченків «Кобзар», «Чорна рада» Куліша) такі авторитети, як «неістовий» Вісаріон Белінський, визнаючи літературну вартість окремих творів, заперечували засадничу потребу в літературі «на малорусском наречии», бо вона, мовляв, не може мати іншої аудиторії, окрім тупого мужицтва, позаяк освічені малороси вже користуються російською: «Хороша же литература, которая дышит одной лишь простоватостью крестьянского языка да дубоватостью мужицкого ума!» [116, 252].

А оскільки мужик, тим паче малоруський, книжок не читає, то російські рецензенти радили талановитим малоросам облишити спроби творення окремої літератури й далі писати по-російськи, як зробив, наприклад, великий малоросіянин Гоголь.

Свого часу Ярослав Грицак дійшов висновку, що та дискусія про доцільність творення літератури українською мовою засвідчувала певну закономірність розвитку двох близьких національних культур:

«Чим динамічніше розвивалися обидві культури, тим неможливішим ставало їхнє нерозчленоване існування» [25, 36].

Слушність цього спостереження залежить від того, як ми розуміємо «розчленованість» (окремішність?) існування поруч різних культур та національних ідентичностей. Адже множинність ідентичності є хоч і не загальним правилом, але й не перверсією. Скажімо, своєрідний симбіоз англійської, ірландської та шотландської літератур триває вже понад два століття, й триватиме надалі, якщо лондонські інтелектуали чи політики раптом не почнуть вважати Джеймса Джойса, Вільяма Батлера Єйтса чи Шеймуса Хіні «теж англійськими авторами», заперечуючи окрему ідентичність сусідніх літератур. А саме це й відбувалося у Росії протягом XIX століття (у XX столітті вигадано хитрішу формулу — «культура національна за формою, соціалістична за змістом», про що йтиметься далі).

Характерні й важливі для всієї України особливості мав процес формування національного культурного простору (точніше, трьох паралельних культурних просторів — імперського австрійського, польського й «руського») в австрійській Галичині наприкінці XVIII й у XIX століттях.

Парадоксальним чином формуванню цих «паралельних світів» посприяла цивілізаторська політика Габсбурзької влади (що її, як і уваровські реформи в Росії, дехто за інтелектуальною інерцією називає «модернізацією»), спрямована на інтеграцію новонабутих східних земель до єдиного імперського простору. Йдеться, зокрема, про так звані йосифінські реформи кінця XVIII ст., що охопили державну адміністрацію, шкільну освіту, церкви — зокрема, греко-католицьку в Га-

личині, котра опинилася під імперським контролем, зате одержала істотну підтримку держави, ставши офіційною «церквою для рутенців». Для забезпечення цієї церкви освіченим клером спершу у Відні в 1774 році заснували *Barbareum* — греко-католицьку семінарію Св. Варвари, але пізніше замість неї створили кілька греко-католицьких семінарій у різних регіонах імперії (адже греко-католики жили також у Трансільванії і Воєводині). Набуттю греко-католицькою церквою виразної, майже-національної «руської» ідентичності посприяло й те, що був заборонений перехід цісарських підданих з однієї релігії на іншу, навіть римо-католицьку.

У 1777 році по всій імперії Габсбургів запроваджено обов'язкову шкільну освіту: створювалися п'ять типів шкіл, зокрема — початкові школи рідними мовами народів імперії. Таким чином, етнічні українці (власне, галицькі русини) вперше в історії отримали можливість навчати дітей «руською» мовою, тобто майже своєю рідною. Разом зі скасуванням особистої кріпацької залежності селян це справді створювало в Галичині правову й культурну базу для суспільної модернізації в глибшому розумінні поняття (не лише урбанізації та індустріалізації, а й формування громадянського суспільства із відповідною системою світських вартостей).

Утім, «руський» культурний простір і далі зберігав, принаймні в першій половині XIX століття, ознаки такого собі етнокультурного гетто. Коли в 1784 році у Львові засновано університет, то при ньому для русинів спершу відкрито окремий Руський інститут у складі філософського та богословського факультетів, але у 1809 році його ліквідовано — нібито на прохання самих студентів, котрі забажали одержувати освіту разом з усіма іншими студентами, тобто по-німецьки.

Справді, хоча розвиток «руської» культури в Галичині не стримували урядові заборони, зате стримували ті обставини, що русини, кількісно складаючи більшість населення у східній частині «Королівства Галиції й Лодомерії», не мали реального доступу ані до політичної влади, ані до найвищих суспільних верств, та й серед міщанства складали явну меншість. Тож для формування власних, незалежних від державної підтримки і при цьому життєздатних мезо-публічних сфер (таких, що виходили б поза мікро-рівень і охоплювали б своїм впливом значну частину галицького суспільства) їм ще довго бракувало інтелектуальних, організаційних, фінансових ресурсів. Не дивно, що в таких обставинах культурно активні галицькі русини робили спроби ідентифікуватися з більшими, потужнішими спільнотами — «Великою Україною», або й «Великоросією». Історію видання газети «Зоря Галицька» (1848–1857), котра по трьох роках перейшла на ніби

російське «язиціє» й русофільські позиції, а по кількох роках втратила читачів і припинила існування (пізніше майже таку саму історію мало видання москвофільського часопису «Слово»), можна вважати ілюстрацією цих складних ідентифікаційних процесів.

В останній третині XIX ст. становище «руського» культурного простору Галичини почало активно змінюватися. Події, що їх можемо трактувати як утворення впливових публічних сфер із «руською», пізніше — українською національною ідентичністю, пішли одна по одній: у 1867 році засновано товариство «Січ», у 1868-му — товариство «Просвіта», у 1870-му — співоче товариство «Торбан», у 1873-му — Товариство імені Т. Шевченка (пізніше — Наукове не лише за родом занять, а й за офіційною назвою, тобто НТШ); у 1880 році на противагу згаданому в Емському указі москвофільському «Слову» почала виходити газета «Діло» народовського (націонал-демократичного) спрямування. Останні дві інституції виникли завдяки пожертвам приватних осіб: діяльність НТШ фондувала графиня Єлизавета Милорадович (тітка майбутнього гетьмана Павла Скоропадського), а газету «Діло» — отець Степан Качала.

Загальну зміну панівної національно-політичної ідентифікації освічених кіл галицького русинства з австрофільської чи москвофільської на українську, Ярослав Грицак прокоментував так:

«Загалом досить легко зрозуміти, чому українці в Російській імперії не стали росіянами, а русини в Австро-Угорській імперії не перетворилися на поляків, австрійців чи угорців. Значно важче пояснити, чому українці обабіч російсько-українського (*треба «австрійського» — О. Гр.*) кордону вирішили, що вони становитимуть одну націю. Одного тільки посилення на спільність етнічної основи недосить... Вирішальне значення мала згода обох еліт — наддніпрянської й галицької — творити спільну націю. Це був цілком свідомий вибір...» [25, 81].

Свою тезу Грицак ілюструє прикладом «міжукраїнської» дискусії кінця XIX — початку XX ст. про те, якою має бути літературна українська мова. Дискусія врешті привела до компромісу (київсько-полтавська говірка як основа, до якої додали багато галицької сучасної термінології), ніхто не пропонував створювати паралельно дві окремі мови для Галичини й для Наддніпрянщини.

Пояснення національно-ідентифікаційного повороту в Галичині лише свідомим рішенням «руських» еліт видається великим спрощенням. Адже згаданий «свідомий вибір обох еліт» був не першим і не останнім такого роду. «Свідомий вибір еліт» — це той план, що його, за приписуваням Майку Тайсону афоризмом, «має кожен, поки йому не

дали в зуби». Він не завадив багатьом тисячам галицьких русинів таки стати поляками¹⁸, а сотням тисяч «малоросів» — ставати росіянами упродовж XIX і XX століть.

Ідентифікаційних вибір робить, у кінцевому рахунку, сам індивід, дехто — навіть не раз, але така ідентифікація з великою групою чи іншою цілістю (наприклад, із Батьківщиною, з національною культурою), як уже зазначалося в попередньому розділі, відбувається згідно з уже сформованими в культурі моделями типізації.

У середині XIX століття і русинам, і малоросам було зрозуміло: аби стати поляком, слід перейти на польську мову й католицтво, аби стати росіянином, слід стати православним, російськомовним і лояльним до царя-батюшки. І перший, і другий шлях для багатьох означав втрату, принаймні часткову, раніше набутої регіональної ідентичності. Відповіддю попередніх еліт було формування двоїстих ідентичностей, як у Станіслава Оріховського чи Миколи Гоголя.

А як стати українцем — членом окремої нації, — тоді ще ніхто не знав. Конструктивна роль «обох еліт» у другій половині XIX ст. полягала в тому, що вони наполегливими творчими зусиллями сформуvalи потрібну модель культурної, а відтак і національної ідентифікації, після чого мільйони русинів і малоросів могли нею скористатися. Національні будителі пояснювали їм: щоб стали українцями, вам не треба нічого робити, бо ви й так уже українці, треба лишень міцно триматися своєї мови й віри, не перетворюватися на ляха чи на москаля (а що ляхи та москалі — «чужі люде», було давно відомо), а також — пам'ятати свою давню князівську й козацьку історію, своїх героїв і поетів. Фокус був у тому, щоб переконати і себе самих, і всіх земляків: попри регіональні відмінності, це таки одна мова й література, одна історія. Для цього культурним елітам довелося єдину мову, літературу й історію створити, а також донести їх до мільйонів майбутніх українців шляхом активної культурної комунікації у національних публічних сферах, котрі теж треба було створити.

Пояснюючи причини того, чому українська національна орієнтація наприкінці XIX ст. у Галичині здомінувала москвофільство, а в Наддніпрянщині доволі успішно протистояла безпечному «малоросійству», слід нагадати й тодішні впливові європейські взірці, передусім — утворену незадовго перед тим єдину італійську національну державу. Популярність виразу «Галицький П'ємонт» є свідченням того, яку політичну модель самоідентифікації брали за зразок «свідомі українці».

Забігаючи трохи наперед, можна констатувати чималі успіхи, здобуті на цьому шляху за кілька десятиліть культурницької праці: у

1917-1918 роках сотні тисяч свідомих українців по обидва боки Збруча вже знали, що Шевченко і Франко — то наші великі національні поети, що Грушевський і Аркас написали «нашу справжню історію», а на багатотисячних патріотичних мітингах хором співали Шевченків «Заповіт» і Франкове «Не пора, не пора...»

Але спершу — про початки цього процесу.

Помітне прискорення в національному суспільно-культурному русі відбулося не тому, що галицькі русини враз прокинулися від культурної сплячки, а через комплекс причин економічних, технологічних і суспільно-політичних, котрі у другій половині XIX століття поєдналися, сказати б, у *perfect storm*, спричинивши трансформацію всіх згаданих культурних просторів — австрійського, російського, польського й українського.

Технологічні причини — то передусім бурхливий розвиток залізниць та пароплавного транспорту, що уможливило перетворення українських земель Російської імперії на великого виробника й експортера зерна, цукру, пізніше — чавуну й сталі, а провінційну Галичину теж зробило ближчою до Центральної та Західної Європи. Освоєння бориславських нафтових родовищ могло б дати і їй поштовх до бурхливого господарчого розвитку, якби морський і залізничний транспорт перейшов із вугілля на нафтопродукти на пару десятиліть раніше.

Економічні — швидкий розвиток тих галузей економіки, що забезпечували згаданий експорт (цукроварна промисловість, товарне зернове виробництво [11, 233–252]), із відповідною прискореною урбанізацією та новим припливом населення до міст України, особливо на Сході й Півдні.

Нарешті, суспільно-політичні причини — це скасування кріпацтва в Російській імперії (1861) та перетворення імперії Габсбургів на Австро-Угорщину (1867), наслідками чого стали більший соціальний динамізм у Росії та автономія Галичини і деякі, доволі обмежені, громадянські свободи.

Усі ці зміни прискорили господарчий та суспільний розвиток, створили нові ресурси для функціонування громадських, освітніх і культурницьких інституцій, новий масовий попит на їхній контент. Це, ясна річ, стосувалося не самих лише українців — точніше сказати, українців навіть меншою мірою, аніж їхніх потужніших конкурентів.

Попри обмеженість сил, нові культурні осередки й мережі розвивалися й охоплювали небачені раніше аудиторії для української національної культури. Зокрема, товариство «Просвіта», розбудовуючи свою мережу, перед Першою світовою війною вже нараховувало 73

філії, котрі мали 2944 читалень, розташованих у 75 % населених пунктах Східної Галичини [41, 426].

Від 1869 року «Просвіта» отримувала фінансування з крайового бюджету Галичини на видання українських книжок, завдяки чому друкувала шкільні підручники, кілька популярних (просвітницьких) серій, а також кілька культурницьких часописів («Читальня», «Аматорський театр», «Бібліотечний порадник», «Життя і знання»).

Філії «Просвіти» ставали також базою для інших видів громадянської активності — зокрема, для створення селянських кооперативів, котрі теж набували виразної української ідентичності (часом аж надмірної — до організації кампаній «свій до свого по своє», що практично означало — не купувати нічого у поляків та євреїв).

Після російської революції 1905 року й наступної тимчасової лібералізації самодержавної влади, «Просвіти» поширили свою діяльність і на Наддніпрянщину, де виникли десятки філій і сотні читалень. У великих містах (зокрема, Львові та Києві) «Просвіти» будували «Народні доми», в яких розташовувалися українські театральні трупи, бібліотеки, музеї.

Наприкінці XIX ст. утворилася ще одна ключова для українського націєтворення публічна сфера, котра охоплювала, принаймні потенційно, всю національну наукову та літературну еліту, галицьку й наддніпрянську. Її інституційною базою (елементом-генератором) стало Наукове товариство ім. Т.Шевченка у Львові, що почало регулярно видавати збірки наукових праць «Записки НТШ» (за 1895–1914 роки опубліковано понад сто томів) та «Літературно-науковий вістник». Цей часопис перетворився на головну платформу українського літературного життя (чи не всі класики національного письменства того періоду вперше друкували свої твори в «ЛНВ»). Провідну роль у розгортанні діяльності НТШ та згаданих часописів відігравав, як відомо, запрошений із Києва професор Михайло Грушевський, який від 1890 року очолював кафедру історії Східної Європи у Львівському університеті. Після 1905 року він необережно переніс видання «ЛНВ» до Києва, що його новоутворювана «уявлена спільнота» розглядала як центр, принаймні символічний, усього національного культурного життя, й намагалася перетворити цю символічну центральність на реальну. Про поширення на схід України мережі «Просвіт» уже говорилося раніше.

Однак, це відбулось уже на початку XX століття, натомість для адекватності опису розвитку національної культури в підросійській Україні наприкінці XIX століття у термінах полісферичної моделі варто запровадити оксиморонний термін «підпільна публічна сфера» —

адже саме в такому режимі діяли недобиті «громади», поширювалися видані за кордоном українські книжки часописи. Було, втім, трохи й легальних міні-публічних сфер, що їхню ідентичність можемо визначити як коли не українську, то «українофільську». Ідеться, зокрема, про земства тих регіонів, що колись належали до Гетьманщини — тобто Чернігівщини й Полтавщини. У земських установах Полтавщини працювали майбутні урядовці УНР Борис Мартос та Михайло Туган-Барановський; у Чернігові — майбутній академік ВУАН Микола Василенко, літератори Микола Вороний, Володимир Самійленко, Борис Грінченко, Михайло Коцюбинський. Полтавське земство багато років очолював майбутній прем'єр гетьманського уряду Федір Лизогуб. Завдяки його підтримці та коштам на початку ХХ ст. в «українському» архітектурному стилі (проект Василя Кричевського) споруджено будинок Полтавського земства з музеєм у ньому.

Із «українофільськими» земствами пов'язані й перші приклади національної політики пам'яті. У 1903 році в Полтаві за підтримки земства встановлено пам'ятник Іванові Котляревському. Його відкриття стало всеукраїнською подією — на цю урочистість до Полтави приїхали не лише письменники з Києва, Чернігова, Харкова, а й низка діячів української культури з Галичини. Внески земств склали також більшість коштів, зібраних у 1910–1914 роках на спорудження пам'ятника Шевченкові у Києві (до 100-річчя великого поета), якого імперська влада так і не дозволила встановити, попри всеросійську кампанію підтримки.

Протягом плідного, хоча й нестабільного пореволюційного дев'ятиріччя (1905–1914 рр.) стрімко розвинулися українська преса, українське книговидання, театр, мережа «Просвіт» на Наддніпрянщині, заснувалися українські політичні партії. Унаслідок налагодження стабільних зв'язків і каналів культурної комунікації між українськими культурними, науковими та ембріональними політичними елітами Наддніпрянської України й Галичини, не надто численні на той час свідомо-національні публічні сфери якщо й не злилися в єдиний (тим паче домінуючий) національний культурний простір, то принаймні утворили реальну комунікаційну мережу, що охопила чимало міст і регіонів України.

Однак пагони національної культури залишалися не надто масовими й міцними: газети були малотиражні й неприбуткові, а громадські організації — малочисельні й слабкі. Більшість із заснованих тоді українських газет проіснували недовго — їх чи то закривала влада, чи то душив брак коштів та передплатників. Лише заснована в Києві 1906 року «Рада» зуміла протриматися аж до нової хвилі антиукраїнських

репресій восени 1914 року, ставши фактичним «органом» українського руху. Цим вона завдячувала не лише політичній поміркованості, а й потужній фінансовій підтримці Євгена Чикаленка [119, 370–371]. Але її читацька аудиторія та соціальна база штучно обмежувалися російською владою, тож наклад газети не перевищував чотирьох тисяч примірників. Євген Чикаленко пригадував:

«Досить було показати начальству бандероль, по якій одержував урядовець українську газету, щоб той позбувся посади. Піп на селі боявся передплачувати, щоб на нього не доніс дяк, учитель народний боявся попа... а в селянина просто з рук виривали її, щоб не смів читати таких газет. Тільки незалежні від уряду люди вільних професій, як адвокати, лікарі, комерсанти, і то у великому місті, могли безборонно передплачувати українську пресу» [132, 425].

Тож у 1908 році, по закінченні ліберального пореволюційного періоду, вся легальна українська преса в Російській імперії складала 9 часописів сумарним накладом близько 20 тисяч примірників. Для порівняння: тоді сама лише львівська українська газета «Слово» мала наклади до 12 тисяч [134, 30].

Це можна було б вважати хворобою зростання українського культурного простору, коли б не те, що поруч із нечисленними, малотиражними українськими часописами значно швидше розвивалися й множилися часописи російські, а в Галичині — польські. Наприклад, перед Першою світовою війною в Одесі виходило двадцять російських газет, у Києві — тринадцять, у Харкові — вісім, і деякі з них (як-от «Киевская мысль») мали наклади від 25 до 80 тисяч примірників [120, 67–69]. І це лише місцеві часописи, а багато хто з «освіченої верстви» передплачував ще й столичні — з Петербурга та Москви. До цього можна додати десятки російських театрів та публічних музеїв, що діяли тоді в Україні, понад тисячу публічних бібліотек, у яких не було українських книжок, а також цілком русифіковану систему шкільної та вищої освіти. Про непроті умови діяльності української театральної трупи Миколи Садовського в Києві навіть у ці «ліберальні» роки режисер Василь Василько згодом згадував так:

«Нашому молодому театрові треба було витримати капіталістичну конкуренцію з чотирма солідними київськими російськими трупами — оперною, двома драматичними — Соловцова та Бергонье — і театром мініатюр, не кажучи вже про естради кафешантанів» [108, 104].

У Галичині ситуація української культури й освіти була, як ми знаємо, значно кращою, та все одно — польська преса й театр домінували, а двом українським університетським кафедрам відповідали два польські університети (Львівський і Ягелонський).

Однак ця картина багаторазової переваги культур-конкурентів вимагає деяких уточнень. Український, російський і польський культурні простори співіснували у фізичному просторі України в дуже несиметричний спосіб. Асиметрія була соціальна (вертикальна й горизонтальна) і територіальна.

Російська та польська національні культури, принаймні до середини XIX століття, залишалися переважно культурами соціальних еліт (шляхти, дворянства, чиновництва) й творилися та поширювалися в публічних сферах, цими елітами створених. Осіб із виразною українською (чи малоросійською, чи русинською) ідентичністю серед вищих суспільних верств була жалюгідна жменька, на яку творці національної культури й ідеології вирішили засадничо не зважати, зорієнтованих на вищі верстви публічних сфер та культурного контенту — не створювати, натомість наголошували демократизм і «народність» нової національної культури.

Це стратегування, як ми далі побачимо, не обдурило більшовицьку владу в 1920-х роках, але надовго закріпило імідж української культури як «сільської» — тобто такої, що в ній людині з елітарними настановами, з високими естетичними запитами шукати нічого. Такі важливі елітистські мікро-публічні сфери початку XX століття, як «Молода муза» чи ВАПЛІТЕ, доволі стримано, а то й вороже сприймалися не лише «чужою» владою, а й своїм-таки, українським культурним «мейнстрімом».

Культурна асиметричність зберігалася також на рівні середніх класів, та й усіх городян, від «буржуїв» до «пролетарів», але в цьому випадку мала інший, складніший характер. Хоча інтелігенція й студентство складали чи не більшість активних учасників українського руху (а також більшість «свідомих українців», тобто тих, хто мав виразну національну ідентичність), однак серед городян українці (не лише «свідомі», а навіть усі етнічні) на кінець XIX століття складали явну меншість — і в містах Галичини, й на Наддніпрянщині (можливо, за винятком деяких міст на теренах колишньої Гетьманщини). Поєднання високого рівня освіченості з меншинним станом мало наслідком те, що в попередніх розділах отримало назву асиметричної культурної сумісності: практично всі освічені українці належали, принаймні пасивно (як аудиторія) до публічних сфер домінантної культури (у Галичині — польської, на схід від Збруча — російської), натомість дуже мало етнічних неукраїнців комунікували в рамках якоїсь із українських публічних сфер (можливо, поза принагідною пасивною дотичністю до повсякденної культури українських селян). Це формувало у міській російській (у Львові — польській) більшості оманливе враження

свого цілковитого цивілізаційного домінування не лише у «рідному місті», а й у всьому краї. Оманливе — тому, що городяни тоді складали лише кільканадцять відсотків населення українських земель, а на селі їхнє культурне домінування детермінувалося пануванням соціальним і могло зберігатися лише за силової підтримки влади.

Для українців такі асиметричні взаємини мали двоїсті наслідки: з одного боку, дозволяли задовольняти ті зі своїх «високих» культурних потреб, що їх на той момент не задовольняв «рідний» контент (компенсувати те, що пізніше Іван Дзюба назвав неповноструктурністю української культури), а з іншого — обмежували потенціал і перспективи національних публічних сфер «високої» культури, коли вони утворювалися (негативні наслідки такого явища згодом відчули на собі Лесь Курбас і Михайло Бойчук, Микола Хвильовий і Михайль Семенко).

У випадку селянства культурна асиметрія мала дещо інакший характер. Хоча селяни, на відміну від української інтелігенції, переважно не мали виразної національної свідомості (ідентичності), але рівень сумісності між їхньою традиційною культурою та народницькою «високою» культурою, що її творила українська інтелігенція, був вищим, ніж для культури російської або польської. Головним бар'єром виступала неписьменність більшості селян. Запровадження хоча б початкової освіти рідною мовою (та, ясна річ, ліквідація заборон і обмежень для неї) мала б швидко усунути цей бар'єр і привести до формування єдиного національного культурного простору на всій «етнічній території».

Усуненню згаданого бар'єру сприяла навіть російськомовна шкільна освіта. На підтвердження цього Мирослав Попович наводить приклад зростання під кінець XIX століття попиту на ще не надто численні видання української літератури, зокрема — Тараса Шевченка:

«1861 року вийшло видання “Кобзаря” накладом у 3 тис. примірників. Увесь наклад був розкуплений аж за... 10 років. У кінці XIX ст. вийшло нове видання, 10 тис. примірників розійшлися вже за три роки. Санкт-Петербурзьке повне видання творів Шевченка 1907 р. (наклад 10 тис.) розійшлося вже за півроку. ...А дешеві популярні видання Петербурзької Громади мали вже накладу по 25 тис. примірників» [89, 427].

З іншого боку, хоча по-російськи селянських дітей (щоправда, не всіх) таки вчили, й адміністративних заборон для російської культури не створювали (окрім загальної для всіх ідеологічної цензури, ясна річ), але невисока сумісність «малоросів» із «великоруським» культурним контентом була цілком реальною річчю, не раз констатованою у пізній літературі («За каляскою бежала і лаялася собачка із панської

породи» у Остапа Вишні, «бить писком прилуцьким в кару полтавську» в Микитенкових «Вуркаганах» тощо).

Офіційна русифікація «малоруського» селянства працювала не ефективно, інша річ — урбанізація вкупі з припливом росіян з-поза України. Коли учорашній селянин прибував на заробітки до міста (чи шахтарського «посьолка»), то потрапляв у цілком інший світ, перетворювався на члена соціально й культурно упослідженої меншини. Аби уникнути хоча б частини цього упослідження, він намагався стати «таким, як усі». Відповідно, урбанізація та індустріалізація європейської частини Російської імперії кінця XIX — початку XX століть не усували, а навіть посилювали асиметрію між культурними просторами міста й села на етнічно-українських землях. Цей культурний бар'єр став одним із парадоксів «модернізації без модерності»¹⁹ в її російському варіанті.

Не створювала та «модернізація» культурної гомогенності навіть у новопосталих промислових містах Сходу й Півдня України. Американський історик Теодор Фрідгут у двотомній праці [156] описав дореволюційну Юзівку як не модерне, а радше «трайбалізоване» суспільство, розколоте за етнічною, релігійною, становою, навіть професійною ознаками: найняті Г'юзом іноземці зневажали «росіян», інженери — робітників, металурги — «брудних» шахтарів, усі робітники — селяків-хохлів, а всі вищезгадані групи — євреїв.

Тож на підставі архівних документів Теодор Фрідгут, по суті, розвінчує радянську історичну міфологію про значну підтримку більшовиків серед «пролетаріату Донбасу», а також — про активну участь цього пролетаріату в революції та громадянській війні. Насправді «трайбалізоване» населення Юзівки було доволі аполітичним і пасивним, на відміну від, скажімо, «не модернізованого» селянства сусідньої Гуляйпільщини.

Отже, при уважному розгляді виявляється, що позірне домінування публічних сфер з російською/імперською ідентичністю на теренах України мало доволі поверховий, соціально й територіально обмежений, політично обумовлений характер.

3.4. Культурний «фронт» Української революції 1917–1921 років

Після Лютневої революції 1917 року в Петрограді революційні події розгорнулись, як відомо, й в Україні. Головним подієвим рядом того процесу, що його сьогодні називають Українською національною революцією, зазвичай вважають формування або ж відродження української державності (від утворення Центральної Ради навесні 1917 року до проголошення її IV Універсалом незалежності УНР у січні 1918 року), а також наступні кількарічні не надто успішні зусилля, аби цю державність захистити від зовнішніх агресій та місцевих ворожих до незалежності сил²⁰. Однак Українська революція від початку мала потужний культурний складник, що в ньому домінувало, принаймні до осені 1918 року, інституювання національної освіти й культури.

Уже влітку 1917 року дехто з тодішніх лідерів українського руху, розчарованих безуспішними (на той час) намаганнями добитися політичної автономії, і взагалі — ворожістю російської «революційної демократії» до всього українського, навіть закликав облишити політичні сподівання, й зосередитися на звичному просвітництві та культурництві. Зокрема, головний редактор відродженої «Нової Ради», майбутній генсекретар (тобто міністр) УНР у справах національностей Сергій Єфремов, втомлений і, мабуть, трохи наляканий складністю націєтворення, у редакторській колонці від 6 червня 1917 року описав правильний, на його думку, шлях розбудови нації та її культури:

«Отже, насамперед треба злізти з кону високої політики, занехати і химерну гонитву за властю, і фантастичні мрії про захватні спроби (тобто захоплення влади — *О. Гр.*), і всякі дипломатичні комбінації (тобто переговори з Тимчасовим урядом про автономію України — *О. Гр.*) та обернутись до органічної й організаційної праці серед народних мас. Наприклад, добре оборудована і поставлена українська школа далеко, безмірно більше може дати для справи політичної автономії, ніж сотні найкращих демагогічних трактатів. Кілька поколінь, переведені через рідну школу, дадуть таку міцну й непохитну відпору до наших політичних демагогів, якої не створити всякими гострими заходами. Автономія свідомого національно й освіченого народу сама прийде — так само натурально, як падає з дерева достиглий плід» [46, 219–220].

У цитованому тексті вражає поєднання тяжко нажитої прагматичної поміркованості адепта «органічної праці для народу» з просвітницькими стереотипами (освіта як гарантія від політичної демагогії; переконаність, що освіченому народові політична автономія неминуче сама впаде до рук) та надзвичайною політичною наївністю (віра, що створити «добре оборудовану і поставлену українську школу» не в окремо взятому селі, а по всій Україні можна, не мавши хоча б автономної політичної влади).

Сама по собі порада не полишати просвітництва й виховання національної свідомості у народної маси, захопившись «державотворенням», була слухна. Але ж просвітництва й не полишали. Насправді процес «органічної й організаційної роботи», завдяки зусиллям національно свідомої громадськості, нерідко випереджав «державотворення», а його результати в кінцевому рахунку виявилися навіть тривкішими за здобутки політичні.

Зокрема, вже на початку березня 1917 року виникло Українське товариство шкільної освіти, а 18 березня в Києві урочисто відкрито Першу українську гімназію імені Т. Шевченка. Наступного місяця російський Тимчасовий уряд врешті видав розпорядження щодо шкіл в Україні, за яким у початкових школах дозволялося навчання українською мовою, але російська залишалася обов'язковою з другого класу. До кінця 1917 року в підросійській Україні з 800 чинних гімназій 53 вже були «українізовані»; в російськомовних гімназіях запроваджено викладання української мови й літератури, а також історії й географії України. В університетах створювались українознавчі кафедри [134, 91]. Отже, протягом 1917 року «націоналізація» освіти в Україні відбувалася без зміни номінальних ідентичностей навчальних закладів, шляхом зміни контенту, тобто навчальних програм. У 1918 році, вже за гетьмана Павла Скоропадського, в Українській державі діяли понад 5 тисяч україномовних початкових шкіл, близько ста українських гімназій, технічних та агрономічних шкіл. Відкрито українські університети в Києві та Кам'янці-Подільському [1, 32].

В умовах свободи друку кількість україномовних газет сягнула 106 назв у 1917 році та 212 назв — у 1918-му. Зокрема, в Києві виходило шість щоденних українських газет: «Нова рада» (очолена Сергієм Єфремовим), соціал-демократична «Робітнича газета», есерівська «Народна воля», ліво-есерівська «Боротьба» (редагована Василем Елланом, база для пробільшовицької фракції «боротьбистів», майбутньої УКП), «Громадське слово» та «Промінь» [134, 94].

Попри зубожіння й нестабільність воєнного часу (адже Перша світова війна ще тривала, її фронт проходив і через Україну), розгорнули

діяльність близько сотні українських видавництв; небаченими раніше тиражами виходили позбавлені цензурних купюр твори українських класиків (Тараса Шевченка, Михайла Коцюбинського, Івана Франка, Володимира Винниченка та інших), а також книжки таких популярних авторів, як Адріан Кашченко. На 1918 рік у Києві вже діяли чотири стаціонарні українські театри (трупі Миколи Садовського, Панаса Саксаганського, Б. Кривенького та «Молодий театр» Леся Курбаса [1, 33]). Засновано Академію мистецтв, Національну бібліотеку України, Українську Академію наук.

Усі ці факти, цифри й назви справляють велике враження, якщо порівнювати їх зі становищем до 1905 року. Та коли аналізувати їх у ширшому контексті вже констатованої асиметрії тодішнього культурного простору України, то загальна картина не виглядає надто оптимістичною. У рамках такого аналізу варто поставити три запитання: якою була дискурсивна ідентичність новостворюваних, номінально українських інституцій? Чи ці інституції спромоглися перетворитися на впливові публічні сфери? Як вони співіснували і взаємодіяли з російськими інституціями та публічними сферами — конкурентами?

Мабуть, найпростіше відповісти на третє запитання. Із наведених вище фактів загалом зрозуміло, що навіть у Києві, де український рух був доволі впливовим, російські навчальні заклади, російські газети, журнали, театри залишалися численнішими й впливовішими за українські. А в інших великих містах, особливо на Сході й Півдні, російське культурне домінування було ще помітнішим. І далі можна було жити в містах України, практично не перетинаючись із українським культурним простором — одержувати освіту й задовольняти інформаційні та культурні потреби, не знаючи української мови, стикаючись із нею хіба що на базарі та на «українізованих» вивісках. Натомість українці, зокрема й свідомі, не мали шансів існувати поза російським культурним простором. Вони читали не лише «свої», а й російські газети (бо «своїх» було замало), відвідували російські театри, а комунікуючи з «коренними ківлянами», переходили на російську.

Проблему дискурсивної ідентичності нових національних інституцій можна унаочнити прикладом Української Академії наук, організованої за Гетьманату кількома відомими науковцями — етнічними українцями, котрі, однак, перед тим не були активні в національному русі (Микола Василенко, Володимир Вернадський, Богдан Кістяківський). Зокрема, Володимир Вернадський намагався залучити до організації УАН видатного історика Михайла Грушевського (учорашнього президента поваленої гетьманом Павлом Скоропадським УНР), але той

відмовився через незгоду з концепцією майбутньої Академії, що її дотримувався Вернадський.

У спогадах, опублікованих лише незадовго до розвалу СРСР, Володимир Вернадський згадував:

«Ми стояли з ним на протилежних точках зору. М. С. виходив зі структури західноєвропейських академій та прекрасно поставленого ним НТШ у Львові, у якому в зв'язку з його університетською семінарією прекрасно було поставлено українознавство. Але, що я вважав не менш важливим, НТШ зовсім не було пристосоване до роботи в галузі інших дисциплін — математики, природознавства і прикладних наук. М. С. поставив питання прямо: "Ви знаєте, що у нас немає зараз достатньо вчених фахівців українців поза межами українознавства. Отже, ми повинні звертатись до росіян. Мине ще багато часу, поки вони в нас будуть — ці фахівці"» [14, 54].

Як бачимо, Михайло Грушевський фактично ототожнював ідентичність Академії з національними пріоритетами досліджень та з національною ідентичністю провідних академіків (або її браком), натомість Володимир Вернадський, здається, взагалі не бачив проблеми ідентичності головної національної наукової інституції.

Як показали наступні кільканадцять років існування УАН (потім — ВУАН, пізніше — АН УРСР як регіональний підрозділ АН СРСР), радянський режим виявився хитрішим за обох академіків. У перші кілька років свого існування ВУАН, силою радше політичних та фінансових обставин, аніж стратегічних рішень, розвивалася не за первісним «космополітичним» проектом Вернадського, а радше за моделлю, яку обстоював Грушевський. Очолювана «свідомими українцями» — мовознавцем Агатангелом Кримським та літературознавцем Сергієм Єфремовим (згодом до них долучився той-таки Грушевський, котрий повернувся з еміграції, «визнавши радянську владу»), вона залишалася автономною і здебільшого гуманітарною, «українознавчою», тобто зберігала не лише номінальну, а й дискурсивну українську ідентичність та автономію. Уряд УСРР фінансував ВУАН, але паралельно з нею створював інституції «держнауки» та «марксистської історії».

Наприкінці 1920-х радянська політика щодо ВУАН і взагалі — щодо автономної академічної науки різко змінилася. «Націоналістичне» керівництво ВУАН (Єфремов, Грушевський, Василенко, Кримський) піддано цькуванню й репресіям, до керівництва Академії поставлено слухняних природничиків, закрито «за націоналізм» кілька академічних і державних наукових установ, а потім і всю Академію перетворено на «республіканський» підрозділ Всесоюзної Академії наук (нею була, ясна річ, учорашня Російська АН [133, 263–310]).

Іншими словами, зберігши номінальну українську «вивіску», Академія наук втратила українську ідентичність та й незалежну академічну ідентичність також, набувши натомість стереотипної радянської інституційної ідентичності — такої ж, як в інших радянських установ, від Ради Міністрів УРСР до ЖЕКУ.

Не надто склалося тоді й із формуванням українських за ідентичністю публічних сфер. Перетворенню заснованих у 1917–1918 роках національних інституцій на впливові публічні сфери заважали не тільки конкуренція з російськими аналогами, а й брак ресурсів, загальне зубожіння та політична нестабільність у роки Визвольних змагань, а також — культурні настанови тодішніх «освічених верств», котрі навряд чи можна інтерпретувати без застосування постколоніальної методології. Прикладом може послужити коротка історія провідного українського «театрального революціонера» Леся Курбаса та створених ним мистецьких колективів, котрі намагалися сформуванати навколо себе загальноукраїнську публічну сферу модерного «революційного» театру, але зуміли створити хіба що мікро-публічну сферу проєвропейськи налаштованої столичної літературно-мистецької еліти, та й ту в 1930-х рр. знищили сталінські репресії.

У 1916 році галичанин Лесь Курбас приїздить до Києва, запрошений до театру Миколи Садовського, як актор. У перші місяці Української революції він створює «Молодий театр» із «європейською», тобто модерною мистецькою програмою. Однак цей театр існував менше двох років: у квітні 1919 року більшовицька влада приєднала його до «Першого театру УСРР імені Шевченка». Через кілька місяців Курбас створює новий модерний театр — «Кийдрамте», але й він припинив існування менш ніж через два роки — не за рішенням влади, а через брак заробітку. У 1922 році, вже за умов стабілізації радянського режиму в Україні, Курбас створив Мистецьке об'єднання «Березіль», естетично «ліве» й політично прорадянське (першою його прем'єрою стала вистава «Жовтень», показана 7 листопада 1922 року). Над театром «Березіль» встановлює своє «шефство» 45 Червонопрапорна стрілецька дивізія Червоної армії, що дає акторам цінну можливість користуватися червоноармійським пайком, бо касових зборів і на харчі не вистачало. У 1923–1926 роках театр «Березіль» працює в Києві, лише тричі виїздить на короткі гастролі (до Харкова, Полтави, Одеси). Водночас ведеться, сказати б, лихоманкова інституційна творчість: засновано музейну та видавничу комісії, кілька окремих театральних майстерень «Березоля» (у Білій Церкві, Одесі, навіть у селі Мокра Калигірка на Київщині), власну газету «Барикади театру» (вийшло три номери). З цього бачимо, що «Березіль» і його лідер докладали чима-

лих зусиль як для промоції своїх мистецьких ідей, так і для розбудови глядацької аудиторії.

Ці зусилля попервах знаходили визнання як офіційне, так і серед української культурної еліти. Знаками офіційного визнання стали «обрання» Леся Курбаса до Київської міської ради «робітничо-селянських депутатів» (1924), нагородження його званням народного артиста республіки (1925) [68, 419–425]. Було й визнання з боку культурної еліти російської. Зокрема, Осип Мандельштам улітку 1926 року оцінював діяльність «Березоля» метафорично й проникливо, демонструючи чималу обізнаність із його ранішим доробком:

«Березіль» за четыре года своей работы застроил многообразными и временными постройками дикое поле старого украинского театра. Эта застройка производилась с лихорадочной поспешностью. С такой быстротой строятся верфи перед войной (*sic!*), воздвигаются баррикады и строятся окопы. В работе «Березоля» есть нечто общее с работой всякого основоположника — он стремился в кратчайший срок дать образцы разнообразнейших жанров, наметить все возможности, закрепить все формы. Театр «Жакерии», «Коммуны в степях», «Гайдамаков» и «Шпаны» — это не один театр, а несколько борющихся направлений. «Березолю» предстоит почетный и благотворный распад, из него выйдут основные типы будущего украинского театра и, работая отдельно, продолжат его дело» [75, 227–228].

Пророцтво Мандельштама справдилося принаймні в частині передчуття близької війни проти українського національного мистецтва. Адже через кілька років виявилось, що жоден зі шляхів розвитку українського театру, що їх прокладав «Березіль», не влаштував радянський режим. Але у 1926 році симпатикам «Березоля» ще здавалося, що «воювати» йому доведеться лише зі старим, рутинним і провінційним театром, українським і російським. Ознакою офіційного визнання й підтримки театру «Березіль» здавалося його переведення влітку 1926 року до столиці УСРР — Харкова, де він мав стати «Центральним театром республіки». Причинами переведення були, вочевидь, не лише констатований театральним середовищем високий мистецький рівень «Березоля» та переконаність влади в лояльності Курбаса (на відміну від інших українських театральних «корифеїв»), але й те, що в столичному Харкові тоді не було жодного українського театру, а тільки провінційний російський театр Синельникова та московські гастролери. У контексті політики «українізації» це виглядало трохи дивно. Харків'янин за походженням Юрій Шевельов згадував на схилі віку:

«Повалення цієї системи (*рутинного, вторинного за естетикою театру* — *О. Гр.*) стало частиною театральної революції, зробленої на

Україні Курбасом, а в Росії — В. Мейерхольдом і О. Таїровим... Проте в Харкові ми раніше побачили це в виставах театру Мейерхольда, який літом привозив їх до Харкова “на гастролі”, гравши “Великодушного рогоносця” Кроммелінка, “Здблену землю” Мартіне і перевернений догори дном “Ліс” Островського... Курбасова театральна революція відбувалася спершу в Києві, і Харків познайомився з нею пізніше, ніж з бунтом Мейерхольда і Таїрова. Це не перешкодило силі враження від вистав, привезених Курбасом» [135, 68].

У термінах полісферичної моделі культурного простору цей перебіг подій можна інтерпретувати так: харківська театральна публіка 1920-х років практично цілком належала до публічної сфери російського театру, здавна споживала пропонований ним контент і загалом поділяла його дискурсивну ідентичність. Принаймні істотна частина цієї публіки могла сприймати також український театральний контент, навіть не поділяючи його ідентичності, але культурна сумісність цієї публіки з модерним контентом «Березоля» виявилася доволі обмеженою.

У своїх спогадах Юрій Шевельов наголошує на ще одній характерній ідентифікаційній рисі харківського російського театру та його публіки — сформованій багатолітньою традицією настанові провінційності, причому провінційності власне щодо російського культурного простору, що його культурні смисли генерувалися в Москві:

«...провиною харківської російської драми перед культурою тієї країни, на території якої театр виріс, було те, що він був за своїм вихованням і хотів бути тільки відгомонам Москви, актори його тільки й мріяли про перехід до Москви» [135, 71].

За гіркою іронією долі, виїздити до Москви й поневірятися там кілька місяців перед арештом довелося самому Курбасу після розгрому владою театру «Березіль» у 1933 році. Але й початок діяльності «Березоля» у формально столичному Харкові був невдалим з погляду ставлення до нього публіки:

«...це було тим тлом, на якому творилася дальша доля “Березоля”, коли його 1925 року перевели до Харкова. Не тільки пояснюється цим поразка в глядача перших вистав “Березоля”, ...цілковито збойкотованих глядачем, а до певної міри й сама ліквідація цього театру і його творця. Продиктована насамперед, звичайно, політичними маневрами влади, вона [ліквідація], мабуть, не пройшла б так легко, або набрала б м’якших форм, якби не коренилася в настанові глядача, вихованого довгими десятиріччями синельниковської традиції» [135, 71].

Формально театр «Березіль» не ліквідували, а лише зняли Леся Курбаса з посади його керівника (й наступного року репресували як

«ворога народу»), розгромили творчий колектив (кількох провідних акторів перевели до Києва, що став столицею, кількох відправили до ГУЛАГу); сам «Березіль» реорганізували в театр-зомбі «імені Т. Г. Шевченка», котрий продовжив номінальне інституційне існування, але перестав бути елементом-генератором публічної сфери модерного національного театру.

Отже, практично всі створені в роки Української революції культурні та освітні інституції після утвердження в Україні радянського режиму були почасти знищені, почасти советизовані. Їм змінено і номінальну, й дискурсивну ідентичність, а створюваний ними контент піддавався постійному ідеологічному та естетичному контролю й цензурі. Однак з відстані часу бачимо: «українська радянська» ідентичність, що її культивовано протягом усього радянського періоду більш чи менш жорсткими методами, виявилася не окремим, відмінним від просто українського різновидом ідентичності, а двоїстою (українською й радянською) соціокультурною конструкцією, тож за певних обставин, для певного суб'єкта той чи інший складник його двоїстої ідентичності міг відпасти, зникнути, і таки нерідко зникав, поступаючись місцем іншому (у когось — українському, а в когось — русифіковано-радянському).

3.5. Українізація плюс советизація

Прийнято вважати, що друга половина 1920-х років, відома також як період «українізації», або як «Розстріляне Відродження», стала надзвичайно плідним часом для розвитку української культури. Такий висновок зазвичай підкріплюється двома рядами фактів. Перший — це численні імена справді талановитих українських літераторів і митців, котрі вийшли на авансцену культурного життя в цей період, або ж створили й опублікували свої ключові твори саме тоді. Немає потреби вкотре повторювати тут імена літераторів і митців «Розстріляного Відродження» [67] та назви їхніх уже хрестоматійних творів, адже ця праця не літературознавчого чи мистецтвознавчого характеру.

Друга традиційна група аргументів — то цифри величезного зростання в цей період кількості українських (за мовою навчання) шкіл, охоплених ними учнів, кількості й тиражів україномовних газет, журналів, книжок тощо. Ці факти не зайве й нагадати, бо вони

дають уявлення про розміри українського радянського культурного простору, що тоді формувався. Зокрема, безперечними були досягнення в розбудові мережі державних шкіл з українською мовою навчання — на кінець 1927 року в них навчалися 77 % учнів (частка, що майже дорівнювала частці етнічних українців у населенні УСРР). Натомість викладання у вищих навчальних закладах до кінця 1920-х років було «українізоване» десь на 30 %. Показник мовної українізації газет в УСРР на 1932 рік сягнув 87,5 % [134, 136–146], але слід пам'ятати, що передплачувалася й поширювалася в Україні також російськомовна «центральна» преса, тож насправді в медійному просторі УСРР домінувала російська радянська преса.

На здобутки радянської українізації варто глянути й з іншого боку: чи україномовні школи та газети були українськими за національною (дискурсивною) ідентичністю? Чи був таким пропонований ними контент? Іншими словами, чи існувала якась українська радянська дискурсивна формація, відмінна від загальнорадянської? Своєрідною підказкою в цьому питанні може бути той факт, що в школах УРСР, незалежно від мови навчання, історія України (чи хоча б УРСР) як предмет не викладалася до кінця 1980-х років.

А констатацію творчих здобутків українських літераторів і митців 1920-х років варто доповнити з'ясуванням: чи означали вони нормальне функціонування публічних сфер національної літератури й мистецтва, зокрема — завдяки сприятливій політиці тодішньої влади, чи, може, з'явилися всупереч цій політиці? Відповіддю на останнє запитання є доля численних літературних і мистецьких угруповань, що утворилися в середині 1920-х років і були загалом лояльними до радянської влади, або й активно її підтримували, натомість обстоювали кожне свій мистецький напрямок («Гарт», «Плуг», «ВАПЛІТЕ», «Нова генерація», «Ланка», група «неокласиків», у мистецтві — АРМУ, ОСМУ, група «бойчуків» та інші).

Деякі з них влада оголосила націоналістичними, почала цькувати й нищити ще у 1920-ті роки, а в 1934 році їх ліквідовано всі, утворивши натомість цілком підконтрольну режимові Спілку радянських письменників та Спілку радянських художників України — вже як філії всесоюзних спілок. Разом із літературними та мистецькими організаціями ліквідовували також їхні журнали, паралельно закривали кооперативні видавництва (трохи самостійніші за державні).

Дехто від початку здогадувався про такий подальший розвиток подій. Наприклад, персонаж Кулішевого «Мини Мазайла» дядько Тарас (карикатурний націоналіст) заявляв зі сцени те, що, мабуть, непублічно говорив багато хто в тодішньому Харкові:

«Їхня українізація — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було» [64, 141].

Разом із централізацією організаційною запроваджено ідеологічну й навіть естетичну уніфікацію літератури й мистецтва у формі «єдиного творчого методу соціалістичного реалізму». По суті справи, протягом 1930-х років у культурі радянської України ліквідовано десятки міні-публічних сфер, які раніше генерували різноманітний український контент, а натомість створено єдину мезо-публічну сферу «радянської літератури і мистецтва», з єдиним елементом-генератором ідеологічних смислів, розташованим поза Україною.

Аби ця «чистка» культурного простору була повною, заборонено та вилучено з обігу твори сотень «ворожих до радвлади» авторів (чия провина інколи, як-от у Максима Рильського та Володимира Сосюри в 1947 році, полягала лише у виразній національній ідентичності, українському патріотизмі). Багатьох при цьому знищено фізично (адже вони могли б колись знову об'єднатися в якесь угруповання, творити й ширити шкідливий контент). Деякі сміливі або ж наївні літератори й далі час від часу створювали щось оригінальне, що не вкладалося в ідеологічний чи естетичний шаблон, але воно практично не мало шансів опинитися в публічній комунікації — іншими словами, в культурному просторі ці «нерадянські» твори не існували. Так утворилася офіційна українська радянська культура, що відповідала формулі «національна за формою, соціалістична за змістом». Тож не риторичним є вже раз поставлене запитання: якою була національна ідентичність цієї несuverенної культури? Чи «українська радянська» — це щось водночас і українське, й радянське, чи щось відмінне від «просто українського», хоча й україномовне?

Схоже, що сьогодні на це немає однозначної відповіді. Історики культури інколи застосовують територіально-хронологічні критерії (все, створене в Українській РСР, автоматично є «українським радянським»), інколи — критерій ідеологічний (радянським слід вважати лише ті твори, що явно відповідають тодішній офіційній ідеології — наприклад, «Партія веде» Павла Тичини, але не «Собор» Олеса Гончара), інколи — уникають вживання слова «радянський» стосовно творів літератури і мистецтва. А дехто заперечує політично-пропагандистську спрямованість навіть таких творів радянської монументальної пропаганди, як соцреалістичні барельєфи на будівлі колишнього музею Леніна в Києві, демонтовані у ході декомунізації в 2016 році.

Можливий інший підхід до національної ідентифікації тексту культури, обґрунтований Бенедиктом Андерсоном [140] — щоправда, для осіб, а не текстів: з якою «уявленою спільнотою» вони себе ототожню-

ють — з Україною чи з усім «радянським народом»? Та в цьому випадку спадщина української радянської літератури дає ще менше однозначності, бо більшість провідних (офіційно визнаних) письменників, як правило, намагалися одночасно ідентифікуватися і з тим, і з іншим. Іншими словами, українські література й мистецтво радянської доби таки мали двоїсту ідентичність — афірмували як українську, так і радянську «уявлені спільноти» (елемент дискурсивної радянськості був більшим чи меншим, залежно від автора й політичної погоди). Але оскільки радянську ідентичність значно активніше формували російський радянський культурний контент, широкодоступний в УРСР, то набагато важливішим з погляду національної ідентифікації автора й аудиторії виявлявся саме український елемент українського радянського контенту.

Схожий висновок можна сформулювати й щодо радянської українізації преси та шкільної освіти (бо у вищій освіті українізації майже не було).

Навіть у 1920-ті роки формування мережі державних шкіл з українською мовою навчання, масові тиражі українських радянських газет та переведення в деяких державних установах діловодства на українську мову супроводжувалося нищенням інших, нерадянських інституцій та публічних сфер із виразною українською ідентичністю — спершу мережі «Просвіт», потім кооперації (зокрема, кооперативних видавництв), а також УАПЦ.

Стратегічною (і не прихованою) метою тієї українізації було зовсім не «перетворення селян на українців» за західноєвропейською моделлю, а *коренізація* радянської влади, тобто розбудова її соціальної бази серед неросійського населення без його русифікації. Влада мала на увазі, що українська (білоруська, грузинська, вірменська тощо) мова шкільної світи, місцевих газет і виконкомів буде лише медіумом, котрий доноситиме до «інородців» радянські меседжі.

Таке розуміння механізму «цивілізування» є сумнівним, адже вже тоді російські літературознавці-формалісти писали, що в тексті культури форма невіддільна від змісту, пізніше Маршал Маклюген доводив, що *медіум — це і є меседж* [177], а культурологи бірмінгемської школи обґрунтували теорію рецепції як *negotiated meaning*, згідно з якою сенс послання є продуктом «негоціацій» між його автором і адресатом. Усі ці теорії підказують висновок: українська за мовою навчання школа сприяла формуванню української національної ідентичності навіть тоді, коли годувала дітей радянською ідеологічною жуйкою (а були ж у її програмі також Тарас Шевченко, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Максим Рильський). Сприяла, але не забезпечувала, адже згадана жуйка водночас формувала ідентичність радянську.

Незалежно від ідеологічної спрямованості шкільного навчання та газетного контенту, українська школа й преса в УРСР об'єктивно підвищували рівень мовно-культурної компетентності значної частини суспільства, забезпечували її сумісність, принаймні потенційну, з українськими за ідентичністю публічними сферами.

Іншими словами, якщо радянська українізація 1920-х — початку 1930-х років і не розбудовувала національного за дискурсивною ідентичністю культурного простору, то розширювала для нього соціально-культурну базу.

3.6. Український культурний простір поза УРСР

Територією Української РСР та її культурними осередками національний культурний простір не обмежувався. Попри значно складніші умови, аніж за часів Австро-Угорщини, українські публічні сфери розвивалися в анексованій Польщею Західній Україні. Хоча польська ніби-демократична влада ліквідувала українські кафедри у Львівському університеті, полонізувала чимало українських гімназій, фізично зруйнувала сотні православних церков на Волині, ба навіть Галичину офіційно перейменувала на «Малопольську Вихідню», та все ж чимало українських шкіл збереглося, виходили лояльні до влади українські газети й журнали, діяли й розвивалися УГКЦ, «Просвіта», кооперативні спілки, помірковані українські політичні партії (ті, хто визнав легітимність польської влади на західноукраїнських теренах).

Меншою за масштабами, але також важливою для функціонування українського національного культурного простору була сукупність осередків та мікро-публічних сфер, створених у 1920-х роках на еміграції після поразки національної революції. Цьому посприяла істотна матеріальна підтримка чехословацького уряду Томаша Масарика, який у 1921 році ініціював «російську допомогову акцію» (програму підтримки російських емігрантських культурних та освітніх інституцій), до якої невдовзі додано й окрему підтримку організацій українських — іншими словами, на ділі визнано їхню окрему від «білої» Росії ідентичність. Коштом чехословацького бюджету й інтелектуальними

та організаційними силами емігрантів створено — Український Вільний Університет, Український педагогічний інститут ім. Драгоманова, Українську господарчу академію, Український архів, Музей визвольної боротьби України. Діяли також кілька наукових товариств, часописи й видавництва. Ключовою їх відмінністю від радянських аналогів була політична й інтелектуальна свобода.

Попри зрозумілу політичну ворожнечу між тодішніми «двома Українами» — радянською та нерадянською — культурна й наукова комунікація між ними у 1920-х роках не обривалася, хоча й була небезпечною для її учасників, як виявилось пізніше. У закордонних літературних часописах друкувалися твори Валеріана Підмогильного, Тодося Осьмачки, Миколи Хвильового (без його дозволу), в радянській Україні — твори Володимира Винниченка, а в театрах зрідка ставили його п'єси. До ВУАН прийняли кількох галицьких науковців. Дехто з відомих політичних емігрантів (зокрема, Михайло Грушевський, Андрій Ніковський, Павло Христюк, Надія Суровцева), заявивши про свою лояльність до радянської влади, навіть повернулися до УСРР, але на волі вони провели лише кілька років. Така ж доля спіткала більшість «лівих» галицьких українських діячів, які на початку 1930-х, гноблені «санаційним» режимом Польщі й повіривши розповідям радянської пропаганди про успіхи українізації, переїхали зі Львова до Харкова.

У 1930-і роки нерадянський сегмент українського культурного простору зазнав низки відчутних ударів. Спершу внаслідок світової депресії уряд Чехословаччини різко скоротив фінансову підтримку українських установ. А у вересні 1939 року, втілюючи в життя пакт Молотова — Ріббентропа, Червона армія окупувала Західну Україну, й там розгорнулася така ж советизація усіх сфер суспільного життя, як перед тим в УСРР. Але, як показали наступні десятиліття, міцної національної ідентичності західних українців та пов'язаних із нею дискурсивних формацій советизація зруйнувати не змогла.

Під час Другої світової війни в окупованій нацистами Україні деякі діячі культури, як екс-радянські (наприклад, Аркадій Любченко, Олександр Оглоблин), так і еміграційні (Олена Теліга, Олег Ольжич та інші) намагалися відродити пригноблене радянським режимом українське культурне життя, та новий окупаційний режим швидко поклав край таким спробам.

У травні 1945 року Червона армія увійшла до Праги, де радянські спецслужби одразу ж почали давно заплановане виявлення та знищення емігрантських організацій, серед них і українських. Зокрема, були захоплені й вивезені до СРСР архіви УВУ, фонди Музею визволь-

ної боротьби, а ті українські діячі, хто не зміг утекти на Захід, були арештовані й загинули в ГУЛАГу.

Натомість тисячі нових емігрантів-утікачів із Західної та Східної України (серед них — чимало письменників, науковців, інших діячів культури), опинившись по війні на Заході, невдовзі зуміли створити низку нових культурних та наукових організацій. Деякі з них, як-от відновлений УВУ, залишились у Мюнхені, але більшість згодом перебралася за океан, де помітно розвинулася, скориставшись ресурсами американської та канадської української діаспор, а також можливостями роботи у північноамериканських університетах. Зокрема, створено НТШ та Український музей у Нью-Йорку, журнал та видавництво «Сучасність», Гарвардський інститут українських досліджень, Канадський інститут українських студій Університету Альберта — осередки, які пізніше справили великий вплив на процеси культурного відродження в пострадянській Україні.

З огляду на існування «залізної завіси», в ту до-інтернетну добу величезну роль у донесенні створеного поза СРСР українського контенту до «підрадянських» українців відігравали українські редакції «Радіо Свобода» та «Голосу Америки». Саме на їхніх хвилях уперше дійшли до української аудиторії «Інтернаціоналізм чи русифікація» Івана Дзюби, заборонені поезії Василя Стуса, Василя Симоненка та багато іншого.

Діяльність розташованих поза радянською Україною культурних, наукових, медійних осередків мала кілька важливих наслідків для всієї української культури. Вона уможливила збереження тієї частини культурного надбання, що її радянський режим намагався знищити, а відтак — і формування нерадянського канону національної культури, а також альтернативних версій історії України.

3.7. Русифікація та «модернізація без модерності»

Наприкінці 1920-х радянські вожді, вочевидь, зрозуміли, що офіційна українізація не розвіяла примари «українського буржуазного націоналізму», й почали ту примару активно поборювати — советизуючи ВУАН, фабрикуючи «справу СВУ», борючись із «шумськізмом»

та «хвильовізм». А на початку 1930-х і всю політику українізації згорнуто, і майже всіх її «архітекторів» та активних виконавців репресовано. Колективізація та Голодомор 1932–1933 років, боротьба з релігією і церквою завдали страшних ударів українському селу з його традиційною культурою та системою цінностей.

Політика, що її проводив радянський режим стосовно української мови й культури від початку 1930-х років, і що дотривала, з періодичними послабленнями, аж до часів горбачовської «перебудови», завдяки відомій праці Івана Дзюби [38] отримала назву русифікації. Сам Дзюба, схоже, вдався до такого терміну через те, що процеси, критиковані ним у згаданій праці, мали два ключові складники:

по-перше, витіснення української мови з багатьох сфер діяльності із заміною її на російську;

по-друге, культивування фактично російського імперського патріотизму під вивіскою інтернаціоналізму або ж радянського патріотизму.

Однак цими двома складниками радянська мовна й культурна політика 1930-х — 1970-х років не обмежувалася. Її стратегічними напрямками, принаймні в радянській Україні, були:

- поступове й поетапне витіснення української мови, як «неперспективної», з багатьох ключових публічних сфер (економіки, науки, вищої освіти, охорони здоров'я, телебачення й радіо, кінематографії, популярної музики та ін.);

- зміна реальних, дискурсивних ідентичностей (при збереженні номінальних) українських культурних, освітніх, наукових інституцій, аж до позбавлення деяких із них «республіканської» інституційної ідентичності шляхом прямого підпорядкування всесоюзним відомствам (наприклад, Дніпропетровський державний університет імені 300-річчя возз'єднання України з Росією був підпорядкований Мінвузу СРСР);

- створення нових культурних і медійних інституцій та публічних сфер із російською ідентичністю (газети, театри, музеї) чи принаймні з переважно російським (тобто створеним у Росії) контентом;

- боротьба з «націоналістичним» (тобто виразно українським за дискурсивною ідентичністю, а не лише за мовою) контентом у культурному просторі, а також переслідування його творців.

У 1970-х роках, що отримали згодом назву застійного періоду, а в Україні — додатково ще й «маланчуківщини» (за прізвиськом секретаря ЦК КПУ з ідеології В. Маланчука — запеклого борця з «буржуазним націоналізмом»), ніби-науковим підґрунтям для такої політики стала концепція «нової історичної спільноти — радянського народу», згідно з якою замість «застарілих» етнонаціональних ідентичностей мала формуватися ідентичність радянська, єдина для всіх громадян СРСР

і ґрунтована на спільній ідеології, нібито спільній історії та єдиній «мові міжнаціонального спілкування» — російській.

Описана політика не була незмінною; на різних часових відтинках цього довгого періоду пріоритетним міг ставати той або інший із названих напрямків; часом окремі жертви раніших переслідувань та їхні твори ставали предметом реабілітації й поверталися в культурний простір, але повернення до політики українізації не відбулося аж до кінця 1980-х років, коли тиск громадськості змусив Верховну Раду УРСР проголосити українську мову державною й прийняти «Закон про мови в Українській РСР».

Ось кілька прикладів того, як здійснювалася згадана політика русифікації/советизації культурного простору України.

Уже в 1930-х роках розгорнулася русифікація промислових підприємства та установ, що здійснювалася через перепідпорядкування багатьох із них загальносоюзним відомствам із відповідною зміною мови діловодства на російську. Це підважувало їхні комунікаційні зв'язки з культурним простором України, натомість включало до централізованого й російськомовного загальнорадянського простору, майже позбавляючи шансів на окрему ідентичність. Пізніше активізувалася русифікація преси, науки й навіть «галузі культури», що відбувалася переважно шляхом створення нових, російськомовних газет, театрів, наукових і популярних журналів. Зокрема, з 1938 року почали виходити російськомовна республіканська газета «Советская Украина», обласні газети: «Красное знамя» (Харків), «Днепровская правда» (Дніпропетровськ), «Большевистское знамя» (Одеса), «Южная правда» (Миколаїв) та інші [128, 337]. Тоді ж у багатьох великих містах відкрилися обласні російські драматичні театри.

Уже в «ліберальні» 1960-ті роки стали спершу двомовними, а пізніше — практично російськомовними більшість обласних музично-драматичних театрів, оперні театри й оперета. Переведено на російську мову майже всі наукові часописи АН УРСР; майже не публікувалися наукові монографії українською мовою (окрім хіба що філологічних [122, 412–414]). Та й чи могло бути інакше, коли за впровадженнями у 1970-х роках правилами дисертації по всьому СРСР мусили писатися й публічно захищатися лише російською мовою, а присудження наукових ступенів — затверджуватися в московському ВАКУ. Аналогічні процеси, але прикриті машкарою «бажання батьків», відбувалися у шкільній освіті. Всесоюзне законодавство про шкільну освіту, прийняте 1959 року, дозволяло батькам обирати мову навчання для дітей. На ситуацію зі школами в сільській місцевості та в Західній Україні це майже не вплинуло, але в русифікованих містах Східної й навіть

Центральної України загальна соціокультурна й ідеологічна атмосфера була така, що не лише росіяни чи приїжджі з інших республік, а й батьки-українці часто обирали для дитини російську школу, аби вона в майбутньому не виділялася своєю «інакшістю» з російськомовного загалу городян.

Отож питома частка школярів, які навчалися українською мовою, від 68,7 % у 1960 році знизилася до 57,8 % у 1976-му й до 47,4 % у 1988-му. Та й то більшість збережених українських шкіл розташовувалися в Західній Україні, у селах і малих містах Центральної України. А в містах Донецьк, Луганськ, Миколаїв, Запоріжжя, Суми, Чернігів, Сімферополь, Севастополь (загалом — майже третина обласних центрів УРСР) не було жодної української школи [122, 414].

Практично цілком русифіковано (і за мовою, й за контентом) таку важливу публічну сферу, як кінематографія й кінопрокат, хоча в офіційній статистиці фігурувати десятки номінально українських фільмів, продюгованих щороку на кіностудіях Києва, Одеси та Ялти. Більшість цих фільмів вироблялися лише в російськомовній версії, меншість — озвучувалися в двох мовних версіях, російській та українській. Однак українська версія випускалася в дуже малій кількості фільмокопій і в прокаті її побачити було практично неможливо.

Неукраїнськими в «українських» фільмах часто були не лише мова, а й зміст. Характерними прикладами є такі відомі ніби-українські (бо вироблені на студіях УРСР) фільми, як детективний телесеріал «Место встречи изменить нельзя» (Одеська кіностудія, сценарій — російських авторів, у головних ролях — московські актори, дія відбувається в Москві) або «артхаусний» фільм «Польоти уві сні і наяву» (кіностудія імені О. Довженка, режисер — Роман Балаян, сценарій та виконавці — знову з Росії, а дія відбувається в якомусь «среднерусском» місті). Траплялися, ясна річ, і стрічки українські не лише номінально (як-от фільми Юлія Ілленка, Леоніда Осики, Івана Миколайчука, Миколи Мащенка), але їм у кінопрокаті відводилася така невеличка ніша, що їй більше пасувала б назва культурного гетто. А зарубіжні стрічки «прогресивних майстрів кіно» (на кшталт Федеріко Фелліні чи Луї де Фінеса), котрі зрідка потрапляли в радянський кінопрокат, дублювалися винятково по-російськи.

У схожому статусі провінційного гетто перебувало аж до кінця 1980-х років і українське телебачення — власне, його єдиний телеканал УТ. Його провінційність і другосортність, що прямо відбивалася на глядацькій популярності, була наслідком не стільки невмілості київських телевізійників, скільки продуктом свідомої політики. Українське телебачення мало на порядок менше фінансування, аніж ЦТ

(Центральний, тобто московський телеканал), значно гірше технічне обладнання, й не мало кореспондентської мережі (поза обласними центрами УРСР). Отже, воно не могло ані виробляти технічно якісний продукт, ані налагодити скільки-небудь якісної служби новин. Та в цьому, з погляду влади, не було й потреби, адже диктори УТ, як правило, повторювали повідомлення раніше переказані глядачам московськими дикторами.

Кінознавець Людмила Новікова зробила такий невтішний присуд українському телебаченню радянських часів:

«Київська телестудія виглядала бідним родичем потужного, обладнаного найповнішим устаткуванням [*московського*] комплексу “Останкіно”. Всі корпункти за кордоном належали “старшому братові”, й міжнародні новини формувалися в Москві, тоді як республіканські телекомпанії мали послуговуватися вторинними матеріалами. Хоча у 60–80-і роки УТ мало власний телеканал, воно фактично калькувало російські взірці й часто послуговувалося російською мовою, не маючи ані власного обличчя, ані стилю. Та навіть копіювання було часто-густо блідим через брак сучасної техніки, коштів і сильних фахівців, яких ЦТ перебирало до свого штату» [81, 667–668].

Отож із розважальним контентом УТ було не краще, аніж із новинним. «Український» ефір заповнювався переважно повторними трансляціями телефільмів і передач московського виробництва — ясна річ, російськомовних. Чи не єдиними винятками були «Вечірня казка» для малят у виконанні легендарного Дідуса Панаса та прями трансляції футбольних матчів київського «Динамо», тоді дуже популярного по всій Центральній та Західній Україні (але менше — в Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Донецьку, де були власні сильні клуби).

Отже, радянське УТ, по суті, не мало ані стабільної власної аудиторії, ані власної дискурсивної ідентичності.

Трохи ліпшим у плані ідентичності, аудиторії та культурного (але не інформаційного) контенту було тодішнє Українське радіо. Воно також було вторинним і провінційним за змістом новин (їх слухали заради прикінцевого прогнозу погоди, що його не міг замінити московський прогноз), зате майже цілком україномовним і наповненим власним контентом — зокрема, аудіо-записами постановок київських театрів і концертів, студійними записами українських виконавців академічної, народної й естрадної музики. Утім, нічого ідеологічно сумнівного чи стилістично «сміливого» (на кшталт музики Валентина Сильвестрова чи віршів Григорія Чубая) до тодішнього радіоефіру потрапити не могло. Вочевидь, такий пуританський контент не був привабливим ані для «робітничої» аудиторії русифікованих великих міст

Сходу й Півдня України, ані для «просунутої» міської молоді. Та все ж Українське радіо мало свою багатомільйонну аудиторію, стабільну не в останню чергу завдяки наявності неодмінної дротової «радіоточки» на кожній радянській кухні і тому залишалося, мабуть, найбільшою і найвпливовішою публічною сферою з українською ідентичністю.

У 1960-х роках в Україні, як і в інших частинах «соцтабору», почали активно формуватися альтернативні публічні сфери, різного масштабу й ідеологічного спрямування, від неформальних літературно-мистецьких осередків — до так званих «ворожих радіоголосів» (зарубіжних радіостанцій антикомуністичного спрямування з мовленням мовами народів СРСР та Східної Європи). Попри намагання влади технічно заглушувати ці «голоси», вони набули значної популярності по всій європейській частині СРСР і служили для багатьох основним вартом довіри джерелом новин, а також нерадянського культурного контенту, зокрема й українського (на Радіо «Свобода» читалися уривки з «Інтернаціоналізму чи русифікації» Івана Дзюби, есеї В'ячеслава Чорновола, неопубліковані вірші Василя Симоненка, Василя Стуса та інших).

Набули поширення також альтернативні місцеві канали розповсюдження неофіційного культурного контенту — «самвидав» та домашні магнітофони. Більшість цього контенту не мала політичного, опозиційного до режиму характеру, й відображала незадоволення молоді тим культурним продуктом, що його пропонувала офіційна радянська культура, а тому влада практично з ним не боролася, зосередившись на переслідуваннях лише тих, хто продукував і розповсюджував контент політичний або ж «націоналістичний» (наприклад, тих, хто читав або поширював роман «Собор» Олеса Гончара, або молодих львівських літераторів на чолі з Григорієм Чубаєм, які в середині 1970-х створили самвидавний журнал «Скриня» [7, 246–255]).

Огляд того, як змінювався й функціонував культурний простір України в останні десятиліття існування СРСР, спонукає до висновку, що в період «перебудови» вже існувало суспільство, дуже відмінне від того, яке ставало об'єктом українізації та советизації в 1920–1930-ті роки. Передовсім йдеться про важливі кількісні зміни: унаслідок прискорення урбанізації та звільнення колгоспників від «паспортної кріпаччини» сталінських часів міське населення УРСР на 1966 рік перевищило 50 % і далі продовжувало зростати, сягнувши на початок 1980-х майже двох третин населення республіки [61, 229–231]. При цьому етнічні українці вже складали більшість міського населення, хоча ця більшість була дуже різною, залежно від регіону та розміру міст: у малих містах (до 50 тис. мешканців українці складали в середньому

понад дві третини мешканців, натомість у великих (понад півмільйона мешканців) — близько 52 %, що в умовах мовно-культурної русифікації означало меншість городян з українською мовно-культурною ідентичністю. Домінування росіян та російськомовних городян із радянською ідентичністю було значно вищим у містах Сходу та Півдня, більше того — воно там зміцнилося за повоєнні десятиліття. Наприклад, частка етнічних росіян у населенні Донбасу зросла від 25 % у 1926 році до 41 % у 1970 році, а серед міського населення — перевищила половину [61, 227].

Важливі зміни відбулися й у «класовій структурі» суспільства, хоч би яким умовним було значення цього терміну для одержавленого радянського соціуму, поділеного на робітників, службовців та колгоспників не за стосунком до засобів виробництва (як учив Маркс), а фактично за посадами. Отож, на 1970 рік етнічні українці склали вже більшість серед усіх трьох згаданих груп (73.6 % робітників, 60 % службовців, 93 % колгоспників), а селяни склали вже меншість (37 %) серед етнічних українців [61, 262–264].

Змінилися й освітні характеристики суспільства. Як відомо, після війни була запроваджена плата за навчання у 9–10 класах, що фактично відрізало більшість дітей із незаможних родин, особливо сільських, від перспективи здобуття вищої освіти. Після смерті Сталіна цю дискримінаційну освітню політику скасовано, й на кінець 1960-х років уже понад 82 % школярів одержували повну середню освіту, але лише 22 % з них вступали до вищих навчальних закладів (через обмеженість місць [61, 281–282]). Із цього можна зробити висновок, що у 1980-х роках більшість дорослого населення України вже мала повну середню освіту, причому приблизно половина з них були випускниками українських шкіл, а інші — «проходили» уроки української мови й літератури в школі. Виняток становили ті, хто в дорослому віці приїхав до України з інших радянських республік та їхні діти, котрих на прохання батьків звільняли у школі від обтяжливої й непотрібної їм української мови. Особливо багато таких було у промислових містах Сходу та Півдня України, а в школах Кримської області УРСР української мови до середини 1980-х не вчили.

Побічним наслідком урбанізації та індустріалізації України стала стагнація, а потім і занепад розбудованої головно протягом 1950–1960-х років мережі комунальних закладів культури. Причини цього — скорочення сільського населення, занепад багатьох «неперспективних сіл», а також економічний застій брежнєвських часів. Отже, за період 1970–1990 рр. в УРСР, за умов зростання населення, зменшилася кількість клубів і будинків культури (з 25.7 тис. до 25 тис.), бібліо-

тек (з 27.6 тис. до 25.6 тис.), так званих кіноустановок, тобто кінотеатрів та кінозалів у клубах (з 28 до 26.8 тисяч).

Водночас кількість театрів та музеїв зростала (у 1970 році діяло 66 театрів та 147 музеїв, у 1985-му — 89 театрів та 174 музеї, а після кількох років «перебудови», в 1991-му — вже 130 театрів та 225 музеїв [66]). Усе це було проявами переорієнтації культурної діяльності та, відповідно, культурної політики в Україні на великі міста, значно меншу вагу українського села в культурному просторі, а також інерційну русифікацію: серед новозаснованих театрів домінували російські. Наприклад, на початку 1980-х у Києві розпочали діяти Молодіжний театр, «Театр на Подолі», «Театр драми і комедії» (на Лівому березі), «Театр Естради» і театр «Сузір'я». Серед них лише перший був номінально українським; «Театр Естради» — музичним і формально двомовним, інші — російськими, а очолений Едуардом Митницьким «Театр драми і комедії» навіть у назві намагався копіювати московський «Театр драми и комедии на Таганке».

Деякі сучасні історики вважають, що ці та інші подібні процеси соціальних і економічних змін становили модернізацію суспільства, що її забезпечила радянська влада, хай і не надто гуманними методами:

«Україна стала сучасним, модерним суспільством у 20 столітті, модернізація відбулася в радянські часи: майже 100% грамотність, потужна індустрія, космічні програми, потужна освітня система, сучасні кордони. Подобається це комусь чи ні, але історія у нас така: модерною нацією українці стали за радянських часів. Це не оціночне судження, це констатація очевидного факту» [80].

Називати згадані автором цих тверджень «радянські досягнення» очевидним фактом нашої модерності можна лише, якщо вважати модернізацію чимось на кшталт феномена природи, даного нам у таких зовнішніх проявах, як загальна шкільна освіта, чорна металургія і ракетна індустрія, а не придуманою соціологами та істориками сто років тому теоретичною концепцією (тобто оціночним судженням, покликаним ніби об'єктивно оцінити стан суспільства, позиціонуючи його на уявній осі між двома ідеалізованими типами суспільств — «традиційним» і «модерним»).

Для такого позиціонування зазвичай використовують низку кількісних показників — рівень урбанізоаності (частка міського населення), рівень освіченості (частка письменних або осіб із завершеною шкільною освітою), рівень індустріалізації (частка промисловості у ВВП або частка промислових робітників у структурі населення). І це було б звичайним для науки аналітичним спрощенням, якби не те, що визначеному в такий формальний спосіб «модерному» суспільству

часто автоматично приписують цілу низку якісних характеристик, боцімто притаманних «модерності» взагалі. Наприклад, Мішель Фуко визначив «модерність» як історичну категорію, котрій притаманні такі явища й риси: проблематизація або відкидання традиції; пріоритетність індивідуалізму, свободи, рівності; віра в суспільний, науковий і технічний прогрес; раціоналізація й професіоналізація багатьох видів діяльності, перехід від феодалізму чи аграрного («традиційного») суспільства до капіталізму й ринкової економіки, індустріалізація, урбанізація, секуляризація; формування національних держав, представницької демократії, загальна освіта тощо [154, 170–177].

Що з названого Мішелем Фуко можна було спостерегти в радянській Україні? Хіба що індустріалізацію, урбанізацію, відкидання традицій попереднього, дорадянського суспільства, загальну шкільну освіту та віру в суспільний і технічний прогрес. Якщо війну з церквою та релігією вважати секуляризацією, то можна додати також її. Натомість індивідуалізму, свободи й демократії, ринкової економіки та професіоналізму в СРСР було, мабуть іще менше, аніж у «феодальних» суспільствах.

І це не лише радянська особливість. Історики в Центрально-Східній Європі давно зауважили, що «модерність», а відтак і модернізація, бувають різні. На некоректність застосування термінів «модернізація» та «модерність» у їх західному розумінні до суспільних процесів у Центрально-Східній Європі вказував, зокрема, угорський історик Андраш Герью, пропонуючи натомість для нашого регіону поняття «модернізації без модерності»:

«Термін “модернізація” має в контексті Центральної і Східної Європи зовсім інше значення й коннотації, аніж узвичаєне на Заході. Сучасна трагедія цього регіону... може послужити уроком того, що відбувається, коли “модернізація” проводиться без паралельного утворення громадянського суспільства, навіть із грубим придушенням вартостей громадянського суспільства. Наш регіон пройшов кризу низку таких “експериментів” у ХІХ столітті — скажімо, габсбурзький нео-абсолютизм був відданий “модернізації”, але жодною мірою не вартостям громадянського суспільства, натомість у ХХ столітті можна вказати на низку право-авторитарних спроб, котрі включали, окрім іншого, й обмеження приватного підприємництва. Але найчіткіше ця відмінність між “модернізацією” та формуванням громадянського суспільства проявилася за соціалізму, коли “сучасність” протиставлялася “буржуазним поняттям” якнайпослідовнішим чином» [157, ix]. Отже, процеси змін, що відбувалися в Україні в радянські часи, не можна назвати модернізацією в сенсі, визначеному Мішелем Фуко, хіба

що — модернізацією без модерності в сенсі Андраша Герьо, а тому пишати її наслідками немає підстав. Відповідно й суспільство в УРСР іще не було модерною нацією у «західному» сенсі, зокрема — тому, що не сформувало ані громадянського суспільства, ані спільної національної ідентичності, ані життєздатної потужної економіки. Насправді різні його групи нерідко уявляли себе членами різних «уявлених спільнот» і належали до різних культурних просторів (багато хто — одночасно до двох, українського і загально-радянського).

Свідченням такої культурно-просторової двоїстості є, наприклад, результати газетної передплати в Україні на 1991 рік — останній рік існування СРСР. Серед десяти найпопулярніших часописів на перших трьох позиціях виявилися московські газети «Труд» (4.4 млн. передплатників в Україні), «Аргументы и факты» (4 млн. передплатників), «Комсомольская правда» (2.5 млн.). Наступні два місця посіли українські видання «Сільські вісті» (2.1 млн.) та російськомовне «Комсомольское знамя» (0.9 млн.), далі — знову московські «Известия» (780 тис.), за ними — «Молодь України (506 тис.) і «Вечірній Київ» (470 тис.), потім московські «Правда» (430 тис.) і «Сельская жизнь» (328 тис.). Не дотягнули до десятки кращих «Спортивна газета» (276 тис.) та несподівано популярна в той час письменницька «Літературна Україна» (151 тис.) [120, 80–81].

З огляду на регіональний характер «Вечірнього Києва» і радше нішеву аудиторію й контент «Спортивної газети», можемо констатувати: єдиною україномовною газетою, що реально претендувала на роль елемента-генератора загальнонаціональної публічної сфери, були «Сільські вісті», зорієнтовані на селян і дуже радянські за дискурсивною ідентичністю навіть протягом наступних понад двадцяти років свого існування. Отже, в культурному просторі радянської України аж до початку 1990-х років домінували мезо-публічні сфери з радянсько-російською ідентичністю, було чимало менш популярних публічних сфер із двоїстою, українсько-радянською ідентичністю, водночас у напів-публічному, неофіційному форматі існувала невелика кількість мікропублічних сфер із нерадянською українською ідентичністю.

Переважає більшість суспільства мала достатню культурну компетентність, аби належати до будь-якої зі згаданих публічних сфер, принаймні в ролі її аудиторії. Однак була частина суспільства, близько чверті населення УРСР, яка не мала й не бажала мати культурної компетентності щодо дискурсивно українського контенту. Такого роду культурно не-інтегровані меншини сьогодні існують у багатьох країнах світу, але проблема України — в тому, що ця малосумісна з укра-

їнською культурою частина суспільства була не лише значною, а й непропорційно зосередженою у двох регіонах (Схід і Південь), у великих містах, а також у верхніх верствах суспільства. Натомість та частина суспільства, в якій домінує українська ідентичність і яка більш-менш стабільно (але не ексклюзивно) належить до українських за мовою й культурним контентом публічних сфер, непропорційно зосереджувалася в Західній і Центральній Україні²¹, у таких економічно й політично маловпливових суспільних верствах, як інтелігенція та селянство. Отже, асиметрія двох національних культурних просторів, що співіснували в Україні протягом усього ХХ століття, у час перед розвалом СРСР і здобуттям незалежності істотно змінилася, але не зникла.

3.8. Висновки

Наш огляд довгого, складного й суперечливого процесу формування культурного простору України можна підсумувати кількома загальними висновками.

Україна має давню історію конкурентного співіснування різних національних (а перед тим — етноконфесійних) культурних просторів на її теренах. Для цього співіснування були характерні міжетнічні, міжконфесійні та політичні антагонізми, але й значний рівень культурної сумісності елементів, приналежних до різних просторів, більше того — часткове перетинання, взаємо-накладання цих просторів, двоїстість/множинність ідентичностей їхніх дієвців.

Під кінець радянського періоду в Україні сформувався доволі своєрідний національний культурний простір із виразними постколоніальними рисами: більшість його публічних сфер мали двоїсту, українсько-радянську ідентичність. Він фактично не охоплював ані всього культурного простору в Українській РСР, ані всього її суспільства, адже поруч із ним існував значно потужніший загально-радянський культурний простір, що його дискурсивна ідентичність майже не різнилася від російської, і водночас — він був культурно сумісним із усім суспільством України.

Двоїстість ідентичностей більшості публічних сфер українського радянського національного культурного простору дозволяла розглядати його як складову частину загально-радянського культурного

простору, але, з іншого боку, за сприятливих політичних умов дозволяла також сформувати єдиний національний культурний простір із публічних сфер із радянською та нерадянською (діаспорною) українськими ідентичностями.

На початку 1990-х років в Україні та поза нею існували вже не тільки давно відомі сили й чинники, що довгий час проводили советизацію української культури та ідентичності, але й активні дієвці, готові спрямувати її культурний розвиток в іншому, самостійному напрямку. Та хоч би яким із цих напрямків поточилися подальші події, згадана двоїстість (а також культурна сумісність із російським національним культурним простором) нікуди не зникала, ще довго впливаючи на процеси культурного розвитку України.

Примітки:

¹¹ «Великі сакральні культури... втілювали самоусвідомлення величезних спільнот. Однак християнство, ісламський світ Умма ...були уявлювані як спільноти передусім завдяки сакральним мовам та священним текстам. (...) Однією з основних їхніх відмінностей була переконаність членів тих старих спільнот, що єдиною справжньою сакральною мовою є саме їхня сакральна мова, їхня концепція приналежності до спільноти» [140, 25–27].

¹² Згідно з цією, колись популярною в західній антропології теорією, нові культурні практики виникають серед суспільних еліт, після чого опускаються (*sink*) у нижчі верстви суспільства [8, 261–305].

¹³ Потужні й різнобічні впливи шляхетського способу життя та політичної ідеології на козацьку еліту детально аналізує Зенон Когут [58, 27–45].

¹⁴ Про це докладніше див.: [58, 117–132; 138].

¹⁵ Д. Бовуа стверджує, що лише за 1840–1846 роки було декласовано (позбавлено шляхетського статусу) «принаймні 160 тис. осіб» [10, 182].

¹⁶ Зенон Когут, посилаючись на німецького мандрівника в 1840-х роках Й. Г. Крля, розповідає, що на теренах колишньої Гетьманщини «існували повіти, де рукопис “Історії Русів” був майже в кожному маєтку» [58, 73].

¹⁷ Однак не варто й переоцінювати цього мовно-культурного бар'єру. Адже сам поет у кріпацькому дитинстві, як відомо, «списував Сквороду» в саморобну книжечку, а Скворода писав далеко не «народною мовою».

¹⁸ Згадаймо хоча б численні українські прізвища на надгробках «львівських орлят» — тих, хто в листопаді 1918 року взявся за зброю, аби Львів не став українським.

¹⁹ Термін, запропонований угорським істориком Андрашем Герью [157] для того типу формальної «модернізації» з одночасним придушенням па-

гонів громадянського суспільства, що проводилася різними авторитарними режимами у Східній Європі наприкінці XIX й у першій половині XX ст.

²⁰ Наприклад, у виданому 2017 р. Українським інститутом національної пам'яті просвітницькому буклеті «100 років боротьби: Українська революція 1917–1921» [1] більшість із 44 сторінок присвячені згаданій боротьбі та державному будівництву», лише по 2 сторінки мають розділи «Освіта й культура», «Церковний рух» та «Преса і медіа» (*sic*).

²¹ Наприклад, із понад 150 тисяч передплатників газети «Літературна Україна» в 1991 році близько половини припадало на Галичину, близько чверті — на Київ, а решта (менше 30 %) — на інші регіони України [120, 81–82].

РОЗДІЛ 4

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР І ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА УКРАЇНИ: ВІД ІНЕРЦІЇ ДО ДЕСОВЕТИЗАЦІЇ



У попередніх розділах констатовано, що внаслідок довгого й суперечливого розвитку культурний простір України та ідентичності різних груп її суспільства на час здобуття державної незалежності мали фактично постколоніальний характер: у культурному просторі й далі домінували публічні сфери колишньої метрополії з їх неукраїнським контентом та ідентичностями, а чимало громадян новопосталої національної держави мали у кращому випадку номінальну українську ідентичність, зберігаючи радянську чи російську ідентичність дискурсивну.

Таку ситуацію багато хто в наукових, культурних, політичних елітах розглядав як серйозну проблему, що її слід вирішувати засобами державної політики. До цього додалися й інші серйозні проблеми перехідного періоду в культурі України, обумовлені тим, що більшість чинних на той час культурних та медійних осередків сформувалися в умовах одержавленої планової економіки й не могли дати собі раду в умовах економіки ринкової, тим більше за умов господарчої кризи й гіперінфляції.

Тому в цьому розділі буде розглянутий понад 25-літній досвід спроб осмислення й подолання згаданих проблем української культури, культурного простору, його єдності й цілісності, передусім — шляхом розроблення й впровадження проектів (концепцій, стратегій) реформ у сфері культури й державної гуманітарної політики України, котрі явно чи неявно передбачали переформатування її культурного простору.

У ході цього розгляду ми спробуємо з'ясувати такі важливі моменти, як: різні бачення головних проблем української культури ініціаторами й промоторами згаданих реформ, зокрема — світоглядні настанови й теоретичні уявлення, що ними керувалися реформатори; цілі, що їх вони ставили перед собою та перед культурою (а також — настанови й цілі, що ними керувалися різноманітні противники реформ); врешті, різні тлумачення самих понять «національний культурний простір» та «національний культурний продукт» (тобто — уявлення

про ідентичність культурного продукту, твору мистецтва, тексту культури). Спробуємо також оцінити релевантність різноманітних реформістських проектів та стратегій стосовно реального стану культури й культурного простору України, а також стосовно ширшого суспільно-політичного й економічного контексту.

Це дозволить нам, зокрема, наблизитися до розуміння причин невдач багатьох реформ, а також — до кращого бачення можливих практичних підходів, за допомогою яких можна було б перетворити викладене в розділі 2 нове теоретичне бачення національного культурного простору на прагматичні пропозиції щодо державної політики у гуманітарній сфері, а також — сформулювати імовірні сценарії подальших змін у культурному просторі України.

Хід розроблення та спроби втілення реформ доцільно аналізувати як процес суспільної культурної політики, відповідно до напрацьованих у дисципліні аналізу культурної політики підходів [27, 15–20]. Це дозволить оцінити відповідність реформістських проектів та обраних шляхів їх втілення реальній ситуації в культурному просторі, його проблемам, тій інституційній і правовій базі державної політики, що сформувалася в Україні, нарешті — суспільному баченню проблем національної культури, потребам і очікуванням суспільства.

4.1. Досвід 1990-х: спроби реформ у річищі патерналістської інерції

Тривалий і суперечливий процес формування й реалізації культурної політики незалежної України, що його частину складали спроби культурних реформ, можна умовно поділити на два потоки:

- зусилля, спрямовані на вирішення конкретних проблем у сфері культури (зокрема, згаданих вище проблем перехідного періоду) засобами державної політики — законодавчими, фінансовими, інституційними;
- регулярні спроби масштабного реформування всієї культурної політики, а то й усієї української культури.

Обидва потоки перебували у взаємодії й нерідко перепліталися, часом навіть конфліктували. При цьому багатьом дієвцям, активним в обох потоках, були (і досі залишаються) притаманні такі спільні риси:

- орієнтація на готові рецепти вирішення проблем, часто — некритично запозичені чи то з радянського минулого, чи то з досвіду «справжніх» європейських країн;

- світоглядні суперечності між носіями різних уявлень про націю, національну культуру та ідентичність, різних систем цінностей та ідеологічних настанов, що співіснують у суспільстві сучасної України (від поборників ліберальних «європейських цінностей» та конструктивістських концепцій націй чи ідентичностей — до прибічників «державницького» націоналізму, етнокультурного есенціалізму чи проросійсько-радянської ностальгії).

Огляд реформістських проєктів і практичних заходів доцільно розпочати від окреслення головних проблем у сфері культури, що постали перед українською державою і суспільством після здобуття незалежності та потребували розв'язання засобами державної політики. На думку автора, такими були:

1. Проблема, що її Іван Дзюба ще у 1988 році визначив як «неповноструктурність української національної культури» [39], і що її в попередніх розділах цієї книжки перевизначено як конкурентне співіснування в культурному просторі пострадянської України двох національних культурних просторів — українського й російсько-радянського. Останній нікуди не зник після розпаду СРСР, але перетворився на присутність в Україні учорашніх «центральных», а нині — російських ЗМІ (телеканали, преса, радіостанції), потоків виробленої в Росії культурної продукції. Сформовані цими ЗМІ й іншими ретрансляторами російського контенту публічні сфери намагалися зберегти своє дискурсивне й ринкове домінування в постколоніальному українському суспільстві та культурному просторі незалежної України.

2. Проблема практичного забезпечення проголошених незалежною українською державою свобод та культурних прав, що були обмежені чи й відсутні в СРСР — творчого самовираження, вільного доступу до надбань культури (зокрема, до раніше забороненої частини національної спадщини, до світової «непрогресивної» культури), а також мовно-культурних прав меншин.

3. Проблема подальшої долі численних державних та комунальних закладів, установ, підприємств культури, сотень тисяч їхніх працівників, які раніше, в умовах планової економіки та однопартійної системи, утримувалися й ідеологічно контролювалися державою, але в умовах демократії, з приходом ринку такий патерналістський формат їхньої діяльності втрачав ідеологічне виправдання й економічне підґрунтя.

4. Проблема нерівної конкуренції національного культурного простору й продукту України із глобалізованим світовим простором/

ринком, котрий після проголошення незалежності й демократичних свобод одержав вільний доступ до українського культурного ринку, до нашого масового споживача, а тому з огляду на свою потужність мав шанси відтіснити на периферію й замінити собою фінансово слабкі пострадянські публічні сфери, водночас зберігши недомінантний, геттоподібний характер українського національного культурного простору.

Порядок, у якому тут викладено головні проблеми української культури, визначений не ієрархією їх пріоритетності (вона у різних дівців була й досі є різною), а радше хронологією усвідомлення цих проблем політичними й культурними елітами України. Про першу з цих проблем уже чимало сказано в попередніх розділах, зокрема й те, що дехто з українських науковців вважав саме присутність у культурному просторі України імперсько-/радянсько-/російської культури з її претензіями на універсальність і домінування чималою загрозою самому існуванню української національної культури та ідентичності.

Складність трьох інших проблем спочатку мало хто усвідомлював у перші роки незалежності. Вважалося, що варто лише скасувати політичні заборони й штучні обмеження радянського часу, відкритися до зовнішнього вільного світу, й культурний розвиток України відбудуватиметься сам собою, аби лише держава (тепер уже «рідна», українська) й далі фінансувала культуру з бюджету, бажано щедріше, аніж у часи СРСР.

Другу та третю з названих проблем варто перевизначити в термінах полісферичної моделі культурного простору. На початку 1990-х років у культурному просторі України й далі домінував державний сектор. Публічні сфери, утворені недержавними, незалежними медійними чи мистецькими осередками, можна було перерахувати по пальцях (цими винятками були новопосталі «неформальні» об'єднання, зокрема й літературні та мистецькі, зі своїми напівдозволеними виставами, концертами, виданнями тощо²²).

У номінальній ідентичності державних та комунальних закладів культури, сказати б, просто викреслено слово «радянський», але чи змінилася від того їхня дискурсивна ідентичність? Для більшості з них збережено попередній режим господарювання (утримання або дотування з бюджету), але чи спроможна була забезпечити такий щедрий патерналізм кризова перехідна економіка України?

У 1990-х роках розпочався складний і болісний процес формування нового культурного простору незалежної України на руїнах одержавленого культурного простору колишньої Української РСР, котрий раніше складав невіддільну частину єдиного культурного простору

СРСР. Відповідно, виникала спокуса — будувати цей новий простір із матеріалу згаданих руїн, сказати б, націоналізуючи (в сенсі Роджера Брубейкера) радянські медійні та культурні інституції, зберігаючи патерналістську модель їхнього існування, що склалася в роки «перебудови»: держава фінансово забезпечує діяльність закладів культури, але мало втручається в інші аспекти цієї діяльності.

Найпростішою здавалася трансформація ідентичностей публічних сфер українського культурного простору. У роки «перебудови» деякі українські часописи (як-от газети «Вечірній Київ», «Літературна Україна», літературні часописи «Всесвіт», «Жовтень»/«Дзвін», «Прапор»/«Березіль») набули значно більшої популярності, аніж раніше, великою мірою завдяки зміні дискурсивної ідентичності на виразно українсько-нерадянську, що інколи виражалось й у зміні назви. Утворені цими генераторами національного контенту мезо-публічні сфери розвивалися й набували впливу. Здавалося, ось-ось сформується сподівана «повноструктурна» національна культура. Однак цьому завадили чинники зовнішні та господарчі. Демонтаж державної планової економіки (зокрема, й приватизація в галузі книговидавництва та преси), у поєднанні з гіперінфляцією та різким падінням купівельної спроможності населення в першій половині 1990-х років зруйнували ці крихкі здобутки: українські часописи втратили масову читачську аудиторію; чимало з них невдовзі припинили існування з фінансових причин.

Четверта з названих проблем також тісно пов'язана з трансформацією культурного простору України, успадкованого від часів СРСР, зокрема — із реальною перспективою (для багатьох — загрозою) повернення його до стану периферійної частини чи то західного, чи то російського культурного простору (тоді ще не винайдено терміну «русский мір»). Така перспектива була тим реальнішою, що вона нерідко виправдовувалася міркуваннями ліберальної відкритості до вільного світу, що буцімто є необхідною передумовою демократичного розвитку, або неприпустимості розриву «споконвічних зв'язків братніх культур».

Впливи глобалізованого й комерціалізованого світового культурного простору на культурну ситуацію в пострадянській Україні також мали свою виразну специфіку. Оскільки переважна більшість громадян України не володіла жодною іноземною мовою, крім російської (не вважаючи її іноземною), то можливості споживання неадаптованого західного культурного продукту були доволі обмеженими. Роль культурного посередника між світом і населенням усіх колишніх радянських республік взяли на себе (точніше, активно намагалися зберегти) культурні індустрії Росії, тепер ніби приватизовані, але й далі

контрольовані владою. Як наслідок, протягом перших двох десятиліть незалежності на культурному ринку України іноземні фільми, книжки, музика іноземних авторів та виконавців були присутні переважно в російському дублюванні чи перекладі, поширювані російськими кінопрокатними фірмами, радіокомпаніями, чи видані російськими видавництвами. Таким чином, значна частина західного культурного контенту доходила до українського споживача, по-перше, через посередництво російських публічних сфер, присутніх у культурному просторі України, по-друге, набувши двоїстої, «русифікованої» ідентичності. Іншими словами, у пострадянській Україні культурна глобалізація оберталася не зменшенням, а навпаки, зміцненням постколоніального впливу культури колишньої метрополії, переходом цього впливу із суто політичного в ринковий (але не без ідеологічного складника) формат.

Публічні заяви з констатацією описаних проблем, кваліфікованих часом як загроза існуванню української ідентичності, залунали в Україні вже із середини 1990-х років, інколи у формі закликів української інтелігенції до влади, аби та втрутилася й виправила ненормальне, на її погляд, становище, як-от в оприлюдненому наприкінці 1997 року відкритому листі групи письменників, журналістів та науковців-гуманітаріїв до прем'єр-міністра Валерія Пустовойтенка:

«Ви, Валерію Павловичу, не можете не бачити і не розуміти, що деякі впливові політичні сили намагаються збудувати Україну *не як українську, а як ще одну російську державу*. З цією метою вони, використовуючи факт зросійщеності значної частини населення, що стала внаслідок багатомовної мовної дискримінації українців, стали на перешкоді українському національному відродженню. Спираючись на туго напхані грошима мішки, вони мало не щотижня видають усе нові й нові “українські газети”, переконуючи тим самим українців, що Україна мусить залишатися російськомовною державою»²³.

Посилаючись на виступ тодішнього міністра інформації Зеновія Кулика, автори листа констатували, що на 1997 рік частка україномовних видань у сумарному накладі преси в Україні склала кілька відсотків, і робили висновок:

«...Державну мову з української преси витіснила державна мова іншої держави. ...А тим часом до безлічі відомих вам русифікаторських газет тільки за останні місяці приєдналися “Факты” ціною 15 коп., “Метро” — “утрення городская газета”, що безоплатно розповсюджується в метрополітені, “Сегодня” — багатосторінкова “ежедневная украинская газета” ціною 25 коп. Столицю, нарешті, ошчасливили безоплатною газетою “Горожанин”, хоча переважна більшість мешканців

Києва та інших міст є українцями сільського походження і українська мова є для них рідною» [17].

Закінчувався лист закликом до дій — як підтримчого характеру (для україномовного продукту), так і обмежувального (для російськомовного):

«Знайдіть спосіб і можливість подати руку українськомовній пресі у важкий для неї час, надавши їй податкові пільги бодай на деякий період. Застосуйте ліцензійні і податкові важелі, аби кількість та тиражність періодичних видань стали *відповідати національному складу населення* в Україні ...з метою зменшення пагубного впливу різного роду стовідсотково *російськомовної, сатанинської* друкованої продукції, що заповонила наш інформаційний простір...» [17].

За всієї реальності викладених у листі фактів, світоглядні настанови, уявлення про національні ідентичності громадян та мас-медій, а також підходи до культурної політики, що їх продемонстрували автори відкритого листа, породжують змішані почуття. З одного боку — слушно вказано на проросійські цивілізаційні й політичні настанови багатьох російськомовних ЗМІ та їхніх власників, діагностовано проблему маргіналізації україномовної преси; справедливо наголошено на демпінгу як одному з використаних для цього засобів.

З іншого боку, автори листа (серед них троє в різний час очолювали періодичні видання) вину за занепад україномовної преси покладали на «сатанинські» російськомовні ЗМІ, підперті «туго напханими грошима мішками», забувши про власну невірність у боротьбі за масового читача в ринкових умовах, натомість вимагаючи ексклюзивної фінансової та адміністративної підтримки держави для україномовної преси. Їхні вимоги супроводжувалися демонізацією російськомовної преси як такої, а також мимовільним утвердженням сформованих ще в імперські часи стереотипів української мови й культури як «селянських». Схоже, автори листа, ототожнюючи національну ідентичність із «п'ятою графою» та сільським походженням, не припускали, що російськомовна людина може бути патріотом України чи опиратися «пагубному впливу сатанинської друкованої продукції». Не дивно, що пропонувані авторами відкритого листа шляхи формування національного культурного простору не знайшов прихильного відгуку в тодішньої «багатовекторної» влади.

Однак не буде відкриттям констатація, що за чверть століття від проголошення незалежності більшість із констатованих вище проблем не отримали задовільного вирішення. Зокрема, хоча для забезпечення свободи творчості були створені правові та інституційні умови (ліквідація різних форм цензури, ідеологічного контролю в галузі

культури), знято адміністративні та політичні бар'єри для доступу до раніше забороненої частини культурної спадщини й до світової культури, але натомість вирости нові бар'єри доступу — фінансово-економічного характеру (зростання цін на театральні й музейні квитки, книжки, музичні записи тощо).

Долю державних закладів і підприємств культури у трансформованій економіці України кілька разів пробували вирішити шляхом реформування (децентралізація, затвердження нормативів забезпечення населення закладами культури, запровадження субвенцій з державного до місцевих бюджетів на їх утримання, регіональні експерименти з переходу будинків культури на оренду [113], формування базової мережі закладів культури тощо), але щоразу, врешті, поверталися до адміністративної інерції (заборона на закриття, перепрофілювання, приватизацію закладів культури, заборона фінансування недержавних закладів з державного бюджету), і навіть до посилення залежності від держави (зокрема, через надання статусу національних усе більшій кількості закладів та мистецьких колективів із переведенням їх на фінансування з державного бюджету).

Оскільки ж, на відміну від радянського режиму, українська держава відмовилася від ідеологічного й естетичного цензурування культурного контенту, що його пропонували споживачам заклади культури, зокрема й державні, то цей контент нерідко зберігав свою радянську дискурсивну ідентичність — зокрема, в репертуарі театрів і мистецьких колективів, у експозиціях музеїв (на їх оновлення бракувало коштів, а часто й бажання працівників), у фондах бібліотек (знову-таки, через брак коштів на закупівлю нових українських книжок і передплату часописів).

Істотніше оновлення контенту в культурному просторі України, динамічніший розвиток його публічних сфер могли забезпечити недержавні культурні та медійні осередки. Однак для розвитку недержавного сектора в культурі (як комерційного, так і «третього») держава робила дуже мало. Хоча приватну діяльність у культурі уможливили юридично, але її розвиток гальмувала низка чинників: низька купівельна спроможність громадян, брак традицій меценатства, потужна конкуренція зарубіжного мас-культурного продукту. На протекціонізм держави (зокрема, податкові пільги некомерційним культурним організаціям та виробникам національного культурного продукту — кіностудіям, книговидавцям) довелося чекати майже десять років, та й то він поширився лише на книговидання й кінематографію.

Ці культурно-політичні рішення української влади лише почасти пояснюються недосвідченістю урядовців та депутатів, браком інфор-

мації про досвід інших європейських країн. Адже потужними гальмівними чинниками стали інерційні світоглядні настанови частини культурного середовища й усього суспільства, а також негативні наслідки, що їх встигли дати деякі з проведених «реформ», як-от децентралізація так званої бюджетної сфери (охорони здоров'я, середньої освіти, культури) у 1990-х роках. Такими настановами були: негативне ставлення значної частини суспільства до приватизації; недовіра до «комерційної культури»; переконаність культурного істеблїшменту, що кращі мистецькі сили, гідні державної підтримки, зосереджені саме в державних (національних) закладах і колективах; негативне ставлення проросійських політичних сил та їхнього електорату до пріоритетної підтримки української мови й культури. До цього додавалася упередженість урядовців та «ринкових неолібералів» проти будь-яких пільг для суб'єктів господарювання, підкріплена небажанням втратити бюджетні надходження через ці пільги; врешті, надто слабкі традиції благодійництва в Україні.

З огляду на все це, українська культура на початок XXI століття не набула здатності ефективно виконувати свою роль у суспільному розвитку, не стала вирішальною силою ані у формуванні національної ідентичності більшості громадян, ані в нарощуванні творчого потенціалу суспільства. Вона навіть не стала провідною у задоволенні культурних потреб населення України. Лише в останні кілька років бачимо істотне просування на цьому напрямку, та й то — головню завдяки політичним заходам, спрямованим на зменшення інформаційно-культурної присутності Росії та протистояння загрозам національній безпеці в інформаційній і культурній сфері.

На описаному тут загальному тлі регулярно ініціювалося розроблення проектів великомасштабного реформування культури (культурної політики) й навіть робилися спроби їхнього втілення в життя. Далі ми спробуємо проаналізувати принаймні основні з цих проектів та спроб.

Першим законодавчим актом незалежної України, призначеним саме для сфери культури, стали «Основи законодавства України про культуру», прийняті в лютому 1992 року, тобто практично одразу після здобуття незалежності. Навіть своєю назвою «Основи...» засвідчували радянську спадковість²⁴. «Основи...» визначали принципи культурної політики так:

«Стаття 2. ...Основними принципами культурної політики в Україні є: визнання культури як одного із головних чинників самобутності української нації та національних меншин, які проживають на території України;

утвердження гуманістичних ідей, високих моральних засад у суспільному житті, орієнтація як на національні, так і на загальнолюдські цінності, визнання їх пріоритетності над політичними і класовими...;

збереження і примноження культурних надбань;

розвиток культурних зв'язків з українцями, що проживають за кордоном, як основи збереження *цілісності української культури*;

гарантування свободи творчої діяльності, невтручання у творчий процес з боку держави, політичних партій та інших громадських об'єднань;

рівність прав і можливостей громадян незалежно від соціального стану та національної приналежності у створенні, використанні та поширенні культурних цінностей;

доступність культурних цінностей, усіх видів культурних послуг та культурної діяльності для кожного громадянина;

забезпечення умов для творчого розвитку особистості, підвищення культурного рівня та естетичного виховання громадян;

заохочення благодійної діяльності у сфері культури підприємств, організацій, громадських об'єднань, релігійних організацій, громадян;

всебічне міжнародне культурне співробітництво;

поєднання державних і громадських засад у забезпеченні розвитку культури» [84].

Тут проголошено багато слухних і потрібних речей, але деякі з цих засад — радше декларативні, інші мають виразно пострадянський характер. Наприклад, суспільство України (тобто громадянську націю, принаймні в ідеалі) поділено на «самобутній український народ» та «національні меншини»; збережено утопічно-комуністичні за походженням завдання «підвищення культурного рівня» та «виховання громадян», для яких мали залишатися доступними «всі види культурних послуг»; в абзаці про «поєднання державних і громадських засад» помітний страх перед приватною діяльністю в культурі.

Положень, котрі б обіцяли проведення якихось реформ у культурі чи культурній політиці, «Основи...» не містили, зате мали низку статей, де «гарантувалися» дуже сприятливі, але не надто реалістичні умови культурної діяльності, втілити які на практиці виявилось неможливо:

«Держава гарантує асигнування на розвиток культури в розмірі не менше *восьми відсотків* від національного доходу України» (Ст. 23);

«Держава... звільняє від сплати податків творчі спілки, національно-культурні товариства, фонди, асоціації, інші громадські об'єднання, що діють у сфері культури, а також заклади культури, які повністю чи частково фінансуються за рахунок бюджету» (Ст. 26, втратила чинність 1995 року);

«Держава гарантує працівникам державних закладів, підприємств і організацій культури встановлення середньої зарплати у розмірі не нижче середнього рівня зарплати працівників народного господарства» (Ст. 28 [84]).

Очевидною є орієнтація «Основ...» на державний сектор у культурі, наміри створити для його закладів і працівників упривілейовані умови. Але дія всіх цитованих положень неодноразово зупинялася законами про держбюджет, а деякі — скасовано ще раніше, аніж новий Закон «Про культуру» припинив чинність «Основ...»

Проблема чи завдання реформування культурного простору України в «Основах...» не артикулювалася. Це не означає, однак, що тодішня (за президентства Леоніда Кравчука) українська влада не бачила цієї проблеми, чи принаймні деяких її аспектів. Наприклад, уже в перші роки незалежності робилися спроби обмежити присутність і вплив російського телебачення в Україні шляхом припинення прямої ретрансляції колишнього «Центрального телебачення». Однак невдовзі трансляція не одного, а дедалі більшої кількості російських телеканалів почала вестися вже на комерційних засадах. Водночас телекомпанії інших країн не виявили особливого бажання розпочати мовлення в незалежній Україні чи навіть відкрити у Києві окремі від московських кореспондентські пункти.

У тексті «Основ...» уся культура України, по суті, ділилася на «культуру української нації та культури національних меншин» (Ст. 3), натомість «збереження цілісності української культури» розумілося (у Ст. 2) як необхідність розвитку культурних зв'язків з українською діаспорою. Іншими словами, автори «Основ...» усвідомлювали, що простір української культури виходить поза географічні межі України, але й далі ототожнювали національну культуру з етнічною. Тема культурної єдності з діаспорою знайшла розвиток також у Ст. 31 «Основ...»:

«Держава виявляє піклування про задоволення національно-культурних потреб українців, які проживають за її межами, сприяє організації центрів української культури і мистецтва, створює спеціальні фонди, проводить спільні заходи, здійснює підготовку спеціалістів» [84].

На жаль, майже нічого з обіцяного Ст. 31 (окрім створення кількох культурних центрів при посольствах України, з мізерним фінансуванням і можливостями) не було тоді втілено в життя. Не було в авторів «Основ...» і чіткого усвідомлення, що культурна діяльність меншин теж належить до культури української політичної нації — за умови, що вони ідентифікують себе з Україною, а не, скажімо, з «руським миром».

Дискурс «Основ...» був просвітницький, у дусі патерналістської моделі культурної комунікації²⁵. Однак, із погляду досліджуваних у цій

праці проблем, важливим є те, що ані парламент, ані уряд України в наступні кілька років не підкріпили декларативні положення «Основ...» правовими актами прямої дії, котрі справді урівнювали б у можливостях державні й недержавні заклади та організації культури, стимулювали благодійництво, підтримували національний культурний продукт, сприяли його доступності по всій Україні. Тривала інерційна орієнтація на пріоритетну підтримку державного сектора в культурі й на державний бюджет як головне джерело цієї підтримки.

Унаслідок цієї інерційної державної політики, а також болісної економічної трансформації, національний культурний простір України у першій половині 1990-х років розвивався мало й повільно, а на деяких ділянках (книжковий ринок, преса, кінематографія) навіть збіднів порівняно з кінцем 1980-х років. Слабкі паростки недержавних українських культурних індустрій опинилися практично без підтримки держави, а мережа державно-комунальних закладів культури, особливо у малих містах і селах, неухильно скорочувалася попри гарантії її бюджетного утримання²⁶.

Спроби змінити згаданий інерційний курс робились уже тоді, принаймні на рівні концептуальному. У 1994 році за дорученням міністра культури Івана Дзюби його радниками Олександром Гриценком та Максимом Стріхою розроблено і в січні 1995 року (вже після відставки І. Дзюби) опубліковано проект «Основні положення Концепції державної культурної політики України» [32]. Проект мав полемічний характер, постулював рівність державного та недержавного сектора в культурі (зокрема, у праві на фінансову підтримку), пропонував роздержавлення частини закладів культури, що не увійшли б до «базової мережі», участь структур громадянського суспільства у формуванні культурної політики, «здоровий протекціонізм» щодо національної культури. За цим проектом Україна, як демократична держава, в культурній політиці мусила:

«виходити з таких загально визнаних у цивілізованому світі засад: самоцінність, незалежність культури й мистецтва в усіх їх проявах;

забезпечення гарантій свободи творчості, загального доступу до культурних надбань, створення якнайширших можливостей активної участі громадян у мистецькій творчості;

підтримка високопрофесійної мистецької творчості, яка забезпечує якісний рівень національної культури, на противагу політичній чи комерційній кон'юнктурі;

збереження національної культурної спадщини й турбота про розвиток традиційних культур народів та етносів, що населяють Україну;

створення та утримання зусиллями держави та місцевого самоврядування базових елементів культурної інфраструктури, основних культурно-мистецьких закладів...;

забезпечення державної підтримки та сприятливого господарчо-правового режиму для культурно-мистецьких організацій, об'єднань, окремих митців незалежно від підпорядкування чи форми власності;

створення правових та економічних стимулів для залучення недержавних коштів до підтримки культури й мистецтва» [32] та ін.

В «Основних положеннях...» також констатовалася назріла потреба в реформуванні культурної політики держави й самої «культурної сфери», що мало включати:

«створення нової правової бази для культури, мистецтва, суміжних сфер суспільного життя, що відповідала б сучасним світовим вимогам та українським особливостям;

реорганізацію державних та регіональних інституцій, які донині “керували культурою”, аби спрямувати їхню діяльність на рейки підтримки культури як такої;

реорганізацію майнових та фінансово-господарчих взаємин у культурній галузі аби привести їх у відповідність із загальним напрямком суспільно-економічних реформ;

заохочення виникнення й зміцнення мережі недержавних, незалежних культурно-мистецьких організацій, ...які забезпечуватимуть здоровий розвиток культури через багатоманіття творчих, господарчих, правових форм існування, множинність каналів її підтримки суспільством і державою;

створення режиму *здорового протекціонізму для вітчизняної культури*, національної культурної продукції аби забезпечити їх конкурентоздатність..., не допустити нової “культурної колонізації” України;

правове та організаційне забезпечення схоронності національної культурної спадщини, музеїв, заповідників... як основи національної культури» [32].

Як бачимо, у проєкті діагностовано, інколи неявно, більшість із згаданих вище проблеми сфери культури того часу, включно із небезпекою «нової культурної колонізації», й запропоновано шляхи їх розв'язання — хоч і надто загальникові²⁷. Інколи ця загальниковість була риторичним засобом (як-от «реорганізація майнових та фінансово-господарчих взаємин у культурній галузі» замість «роздержавлення») аби не налякати об'єкт запропонованої «реорганізації».

Згадане серед головних цілей реформ у культурі «створення режиму здорового протекціонізму щодо національної культури» знайшло розгорнуте пояснення в подальшому тексті документу. Проб-

лема, що потребувала запровадження «здорового протекціонізму», пояснювалася так:

«В силу низки об'єктивних причин національна культура не є сьогодні конкурентоспроможною не лише на зовнішньому, але й, значною, мірою на внутрішньому ринку».

Водночас автори застерігали від такого протекціонізму, котрий, на їхню думку, був би «нездоровим»:

«Зрозуміло, що заходи дискримінаційного чи заборонного характеру щодо іншомовних чи закордонних культурних впливів матимуть наслідком різку опозицію як поза межами України (*тобто не лише в Росії, а й у ліберальній Європі, до якої Україна мала надію приєднатися разом із іншими посткомуністичними країнами — О. Гр.*), так і в значній частині українського суспільства» [32].

Пропонований режим протекціонізму мав полягати у запровадженні системи грантів, котрі, за задумом авторів:

«...повинні надаватися тим культурним проектам, що лежать у річищі підтримки національної культури. Підтримка має надаватися не за формальною ознакою українськості, а з огляду на мистецьку вартість і суспільну значущість проектів... Це має поєднуватися з підтримкою українського книговидання, відведенням квот в ефірному часі для національної відеопродукції, створенням системи заохочень постановок за творами українських драматургів, виконання української музики тощо» [32].

Автори проекту не виключали також запровадження мита на імпорт «іншомовної аудіо-відео та друкованої продукції комерційного характеру», адже такі заходи «визнаються світовою практикою».

Помітно, що автори «Основних положень Концепції...» тоді не надто чітко уявляли собі, які «ознаки українськості» слід вважати «формальними», а які — присутніми, зокрема, який культурницький продукт є лише іншомовним, а який — також «інонаціональним». Водночас у проекті вже запропоновано більшість інструментів державної політики культурного протекціонізму, що їх сьогодні застосовує Україна для захисту свого культурно-інформаційного простору (окрім ввізного мита, адже такі речі регулюють правила СОТ).

Утім, заклики підтримувати насамперед українську народну культуру і твори українських митців не допомогли — «Основні положення...» були невдовзі піддані критиці саме з боку «щиро-національного» мистецького середовища з використанням патріотичної риторики. Справа в тім, що автори «Основних положень...», з одного боку, та більшість працівників державного сектора культури, з іншого, по-різному бачили тоді проблеми культури та шляхи їх вирішення.

У середині 1990-х років, в умовах гіперінфляції та спаду економіки, більшість закладів культури та їх працівники боролися за виживання, тож бачили вихід у здобутті державних гарантій подальшого існування закладів (це вилилось у прийняття Верховною Радою малодієвих постанов про заборону закриття та приватизації закладів культури) та в їх стабільному бюджетному фінансуванні, бажано на підставі якихось нормативів, а не конкретних результатів роботи.

Натомість автори проекту вважали, що запорукою успішного існування закладу культури є його якісна й потрібна суспільству діяльність, а гроші слід шукати не лише в бюджеті, а й де-інде. Отож, у пропозиціях утримувати з бюджету лише «базові елементи культурної інфраструктури» та «основні заклади» була помічена загроза. «Основні положення...» викликали у частини культурно-мистецького істеблішменту гостре неприйняття, аж до грубих образ.

Коли Мінкультури та Український центр культурних досліджень (де тоді працювали автори проекту) організували у квітні 1995 року наукову конференцію, що мала обговорювати проект, до кількох київських ЗМІ надійшов факс від Ради голів творчих спілок України зі зверненням, у якому, зокрема, стверджувалося:

«Її (конференції — О. Гр.) мета — підвести “наукові” підвалини під скандально відому “Концепцію державної культурної політики”, народжену в надрах того таки Мінкультури і яка не має нічого спільного ні з самою культурою, ні з долею незалежної Української держави. Сьогодні ми є свідками тотального пограбування багатостраждальної Матері-України. За безцінь скуповується все — фабрики, багатства надр, навіть саме право українців жити на своїй землі. Потягнулися брудні гендлярські руки і до найсвітлішого — до душі народу, його багатівкової культури. З цим творчі Спілки миритися не будуть. Ось чому вони заявляють про свою неучасть у згаданій конференції» [79].

Підписали заяву голови творчих спілок (тоді ще не Національних) — журналістів, архітекторів, композиторів, кінематографістів, народних майстрів, а також спілок дизайнерів та рекламистів. Замість голови Спілки письменників України підписався один із секретарів. За процитованою сумішшю праведного обурення тодішньою «прихвитацією», що її влада називала економічними реформами, і патріотичної риторики про «багатостраждальну Матір-Україну» й «душу народу», вочевидь, стояло ще й прагнення керівників пострадянських творчих спілок зберегти свій давній упривілейований статус, а з ним — і бюджетне фінансування та чимале майно, що ним користувалися ці спілки в часи СРСР. Це їм значною мірою вдалося: невдовзі президент Леонід Кучма надав 11 всеукраїнським творчим спілкам статус Наці-

ональних, а в прийнятому 2001 року Бюджетному Кодексі за згаданими Національними спілками і товариством «Просвіта», як єдиними з культурно-мистецьких громадських організацій, закріплено право на фінансування з держбюджету. Утім, на роль цих спілок у культурному житті це значного впливу не мало — вона ставала дедалі маргінальнішою. Окрім того, як показала доля значної частини «спілчанського» нерухомого майна, вираз «потягнулися брудні гendлярські руки» був би доречним саме для деяких спілчанських керівників.

Невдовзі після цього міністром культури і мистецтв України став Дмитро Остапенко, який не мав бажання сваритися з традиційними культурно-мистецькими елітами, але розумів необхідність реформування державної культурної політики. Тому робота над згаданим проектом Концепції продовжилася, але вже не надто публічно й у форматі проекту урядової постанови, що включало численні міжвідомчі узгодження шляхом «причісування» проекту.

Унаслідок двохрічного узгодження й доопрацювання була видана Постанова КМУ № 675 від 23.06.1997, якою затверджено «Концептуальні напрями діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури». Вона являла собою частково «причесаний», але частково — конструктивно доповнений проект розглянутих вище «Основних положень Концепції...»

У «Концептуальних напрямках...» основні засади культурної політики й розвитку української культури визначалися так:

«самоцінність, незалежність культури і мистецтва;

створення *єдиного загальнонаціонального культурного простору* як одного з найважливіших консолідуючих факторів у справі розбудови української державності;

забезпечення активного функціонування української мови в усіх сферах культурного життя держави;

гарантування свободи творчості, забезпечення доступу до культурних надбань, створення умов для творчої активної участі громадян, особливо молоді в художній творчості;

підтримка високопрофесійної мистецької творчості, яка забезпечує якісний рівень національної культури незалежно від політичної чи комерційної кон'юнктури;

збереження національної культурної спадщини ...як основи національної культури, турбота про розвиток традиційних культур народів та етносів, які населяють Україну;

утримання зусиллями органів виконавчої влади та місцевого самоврядування базових елементів інфраструктури, основних у національному та регіональному масштабах закладів культури;

підтримки органами виконавчої влади культурно-мистецьких організацій, об'єднань, незалежно від підпорядкування чи форми власності;

створення правових та економічних стимулів для залучення недержавних коштів до підтримки культури й мистецтва» [99].

Як бачимо, тут створення єдиного загальнонаціонального культурного простору не лише включене до «загальноновизнаних засад», а й прямо пов'язане зі справою розбудови державності. Водночас збереглося уявлення про національну культуру як передусім культуру українського етносу. Однак декларативний намір творення «єдиного загальнонаціонального культурного простору» не знайшов відображення у конкретних завданнях, зафіксованих у «Концептуальних напрямках...», зокрема — серед пропонованих змін у нормативно-правовій базі культури.

Цікаво порівняти процитований набір принципів — із тим текстом, від якого він походив, тобто із засадами культурної політики, пропонованими в «Основних положеннях Концепції...» 1995 року (див. **Таблицю 2**).

Унаслідок урядового редагування набір засад ніби не скоротився, навіть додалися дві позиції — щодо «єдиного загальнонаціонального культурного простору» та «активного функціонування української мови». Однак при цьому із проекту «випав» пункт, у якому конкретизувалися засоби й заходи, покликані формувати єдиний національний культурний простір.

Решту засад піддано тактовному, але змістовному редагуванню: замість «забезпечення гарантій свободи творчості» бачимо лише її «гарантування», замість «створення та утримання зусиллями держави... базових елементів культурної інфраструктури» залишилося їх «утримання зусиллями органів виконавчої влади» (виходить, Верховна Рада вже могла інфраструктурою культури не перейматися?). Із пункту про «забезпечення державної підтримки та сприятливого господарчо-правового режиму для культурно-мистецьких організацій, об'єднань, окремих митців» зникли не лише слово «забезпечення», а й згадка про «сприятливий режим» (тобто натяк на податкові пільги). Зате до пункту про збереження національної культурної спадщини додано слова: «як основи національної культури»...

Отже, загальна тенденція урядового редагування була така: менше конкретних зобов'язань для влади, зате більше патріотичної риторики.

Та все ж у документі констатувалася потреба всебічного реформування культурної сфери, що мала включати:

Таблиця 2

Порівняльна таблиця засад і завдань культурної політики в офіційних документах 1990–2000-х років

Основи законодавства України про культуру, зак. № 2117-ХІІ від 14.02.92	Осн. положення Концепції держ. культ. політики України 1995	Концепт. напрями діяльності органів викон. влади щодо розвитку культури, 1997	Закон України «Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005-2007 роки» (2005)
1. Положення, що визначають засади державної політики у сфері культури			
<p>«Осн. принципами культ. політики в Україні є:</p> <ul style="list-style-type: none"> • визнання культури як одного із головних чинників самобутності укр. нації та нацменшин, які проживають на території України; • утвердження гуманіст. ідей, високих моральних засад у суспільному житті, орієнтація як на нац., так і на загальнолюдські цінності, визнання їх пріоритетності над політичн. і класовими; • збереження і примноження культурних надбань; розвиток культ. зв'язків з українцями, що проживають за кордоном, як 	<p>«Виходити з таких загально-визнаних у цивіліз. світі засад:</p> <ul style="list-style-type: none"> • самоцінність, незалежність культури й мистецтва в усіх її проявах; • забезпечення гарантій свободи творчості, загальн. доступу до культ. надбань, створення якнайширше. можливостей актив. участі громадян у мист. творчості; • підтримка високопрофесійної. мист. творчості, яка забезпечує якісний рівень нац. культури, на противагу політ. і комерц. кон'юнктурі; • збереження нац. культ. спадщини й турбота про 	<p>«Розвиток укр. культури базується на таких загально-визнаних засадах:</p> <ul style="list-style-type: none"> • самоцінність, незалежність культури і мистецтва; • створення єдиного загально-нац. культ. простору як одного з найважливіших консолідуючих факторів у справі розбудови укр. державності; • забезпечення активного функціонування укр. мови в усіх сферах культ. життя держави; • гарантування свободи творчості, забезпечення доступу до культ. надбань, створення умов для 	<p>«Держ. політика в галузі культури ґрунтується на таких принципах:</p> <p>1) принцип прозорості і публічності:</p> <p>держ. політика в галузі культури проводиться публічно, рішення та проекти рішень органів держ. влади та місц. самовр. оприлюднюються через ЗМІ; громадяни... мають право на повну, своєчасну та об'єктивну інформ. про рішення держ. влади та місцевого самовряд. у сфері культури та мистецтв;</p> <p>2) принцип демократичності: участь у розробці, здійсненні та контролі реалізації держ. політики в галузі культури</p>

<p>основи збереження цілісності укр. культури;</p> <ul style="list-style-type: none"> • гарантування свободи творчої діяльності, невтруч. у творчий процес з боку держави, партій та інших громад. • об'єднань; рівність прав і можливостей громадян незалежно від соц. стану та нац. приналежності у створенні, використанні, поширенні культ. цінностей; • доступність культурних цінностей, усіх видів культ. послуг і культ. діяльності для кожного громадянина; • забезп. умов для чогось розвитку особистості, підвищення культ. рівня та естет. виховання громадян; • заохочення благої діяльн. у сфері культури підприємств, організацій, громад, об'єднань, реліг. 	<p>далш. розвиток традиц. культур народів та етносів, що населяють Україну;</p> <ul style="list-style-type: none"> • створення та утримання зусиллями держави та місц. самовряд. базових елементів культ. інфраструктури, основних культ.-мист. закладів; • забезп. держ. підтримки та сприяливого го-спод.-правового режиму для культ.-мист. організацій, об'єднань, окр. митців незалежно від підпорядкування чи форми власності; • створення правових та економ. стимулів для залучення недерж. коштів до підтримки культурних мистецтва» та ін. 	<p>активної участі громадян, особливо молоді в художній творчості;</p> <ul style="list-style-type: none"> • підтримка високопрофес. мист. творчості, яка забезпечує якісний рівень нац. культури незалежно від політ. чи комерц. кон'юктури; • збереження нац. культурної спадщини... як основи нац. культури, турбота про розвиток традиц. культур народів та етносів, які населяють Україну; • утримання зусиллями органів вик. влади та місц. самоврядув. базових елементів культ. інфраструктури, основних нац. та регіон. масштаб закладів культури; • підтримки органами вик. влади культ.-мист. організацій, об'єднань незалежно від підпорядкування чи форми 	<p>беруть усі суб'єкти діяльності у сфері культури; незалежні групи спеціалістів... можуть здійснювати громад. експертизи рішень і проєктів; рішень у сфері культури...;</p> <p>3) принцип деідеологізованості і толерантності: політика в галузі культури формується на плюралістичн. ідеолог. засадах, відображає загально-суспільні цінності, закріплені Конституцією України; неприпустима дискримінація за ознаками раси, політ., реліг. та ін. переконань, статі, етнічн. і соц. походж., за мовними або інш. ознаками; забезпечуються умови вільного розвитку культ. традицій та цінностей усіх нац. меншин України;</p> <p>4) принцип системності та ефективності: держ. політика в галузі культури є невід'ємною складовою загальнодерж. політики, що спрямовується на забезп. сталого розвитку України...;</p>
--	--	--	--

4.1. Досвід 1990-х: спроби реформ у річищі патерналістської інерції

<p>орг-й, окремих громадян; <ul style="list-style-type: none"> • всебічне міжнародне культурне співробітництво; • визнання пріоритету міжнародно-правових актів у сфері культури; • поєднання державних і громадських засад у забезп. розвитку культури». </p>		<p>власності, а також окр. митців; <ul style="list-style-type: none"> • створення правових та екон. стимулів для залучення недерж. коштів до підтримки культури й мистецтва» </p>	<p>держ. політика... спрямовується на створення такої моделі культ. розвитку, яка здатна забезпечити самовідтворення та послід. розвиток культури в Україні; 5) принцип інноваційності: суб'єкти держ. політики в галузі культури сприяють розробці, впровад. і реалізації нових форм і методів діяльності у сфері культури; культ. розвиток є можливим за умови формування цілісного споживч. ринку культур. мист. послуг, що передбачає створення інституту посередництва між виробниками та споживачами культ.-мист. продукту».</p>
<p>2. Положення, що визначають напрямки реформування у сфері культури та в культурній політиці</p>			
<p><i>Таких положень «Освоєння законодавства про культуру» не містилися.</i></p>	<p>«...слід розпочинати реформування культ. сфери, яке має включати:</p>	<p>Всебічне реформування культ. сфери має включати:</p>	<p>«цілі та пріоритети культурної політики на 2005-2007 роки:</p>

<p>1) визначення культ. розвит-ку України та її окр. регіонів одним з пріоритетних напрямів діяльності органів держ. влади та місцевого самоврядув.;</p> <p>2) розробка та затвердження довгострокової програми культ. розвитку України, сприяння розробці середньо-строк. рег. програм культу. розвитку;</p> <p>3) зміна методів управління у галузі культури, зокрема переорієнтація органів держ. влади ...з виконання певних функцій на досягнення поставлених цілей, залучення пром-сті до процесів управління й контролю в галузі культури;</p> <p>4) створення ефективної моделі фінанс. та матеріально-технічного забезпечення культурного розвитку;</p> <p>5) розробка, затвердж. і впровадж. держ. соц. стандартів надання послуг у</p>	<p>«створення нормат.-правової бази у сфері культури і мист-ва, суміжних сферах сусп. життя, що відповідала б суч. світовим вимогам та сприяла б збереженню укр. етносу;</p> <p>•реорганізацію майнових та фінансово-господарчих відносин у сфері культури;</p> <p>•заохочення становлення і зміцнення мережі недерж. культ.-мист. організації (творчих спілок, фондів, проф. гільдій, виконав. колективів тощо), які забезпечуватимуть розвиток культури шляхом використання творчих, госп. і орг.-правових форм її існування та шляхом підтримки суспільством і державою; створення умов здорового протекціонізму щодо вітч. культури, нац.</p>	<p>• створення нової правової бази культури, мистецтва, суміжних сфер сусп. життя, що відповідала б суч. світовим вимогам та укр. особливостям;</p> <p>• реорганізацію держ. та регіон. інституцій, які донині «керували культурою», <i>аби спрямувати їх... на рейки підтримки культури як такої;</i></p> <p>• реорганізацію майнових і фін.-госп. взаємин у культ. галузі, <i>аби привести їх у відповідь із заг. напрямком суспільно-екон. реформ;</i></p> <p>• максимальне заохочення виникненню й зміцненню мережі недерж., незалежних культ.-мист. організацій (тв., спілок, фондаций, гільдій, викон. колективів), які забезпечать <i>здоровий розвиток культури через багаток-</i></p>
---	---	--

4.1. Досвід 1990-х: спроби реформ у річищі патерналістської інерції

	<p><i>маніття форм існування, множинність каналів її підтримки...;</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • створення режиму зорового протекціонізму для вітчизн. культури, нац. культ-мист. продукції, аби забезпечити їх конкурентоздатність, не допустити нової «культурної колонізації» України; <i>правове та організаційне забезпечення схоронності нац. культ. спадщини, музеїв, заповідників... як основи нац. культури».</i> 	<p>культурно-мист. про-дукції, забезпечення її конкурентоспро-можності на внутр. та зовнішн. ринках».</p>	<p>сфері культури, що гарантуються державою... а також методики визнач. розміру фінанс. забезпе-чення держ. соц. стандартів надан-ня послуг... в розрахунку на душу населення;</p> <p>б) запровадження кориг. коефі-цієнтів фінанс. нормативів бюдж. забезпеченості видатків місцевих бюджетів на культуру;</p> <p>7) реалізація комплексу освітніх, культ.-мист. програм і проєктів для молоді;</p> <p>8) підтр. і розвиток культури на селі;</p> <p>9) <i>формування цілісного інформ.-культурного простору України, зокрема шляхом інвентаризації культ. ресурсів, складання їх мапи, створення відповідних аналіт. баз даних, інформ. буклетів, телекана-лу «Культура»;</i></p> <p>10) участь України у міжнар. культ. проєктах, здійснення комплексу інформ.-культурних заходів для озайомлення світової громадськості з культ. цінностями України»</p>
--	---	---	--

3. Положення, що стосуються національного культурного простору, його єдності (цілісності)			
<p>«Держава дбає про розвиток українських форм культ. життя, гарантує рівні права і можливості використання у сфері культури мов усіх нац. меншин»</p> <p>«Держава гарантує аспінування на розвиток культури в розмірі не менше 8 відсотків від нац. доходу України»</p> <p>«Держава виявляє піклування про задоволення нац.-культур. потреб українців, які проживають за її межами, сприяє організації центрів укр. культури, створює спец. фонди, проводить спільні заходи...»</p>	<p>«Створення режиму здорового протекціонізму нац. культури: В силу об'єкт. причин нац. культура не є сьогодні конкурентоспроможною не лише на зовніш., але й на внутр. ринку. Заходи дискримінац. чи заборонного характеру до іншомовних чи закорд. культ. впливів матимуть наслідком опозиції в значній частині укр. суспільства. Держ. сприяння через гранти має надаватися насамперед культ. проектам, що лежать у річці нац. культури. Одним із першочергов. об'єктів підтримки має стати збереження нар. культури... Це має поєднуватися з підтримкою укр. книгодання, введенням квот в ефірі для нац. відеопродукції, системи заохочень постановок творів укр. драматургів, виконання укр. музики тощо. Не виключаються й протекціоніст. заходи, визнані світовою практикою — від строгого дотримання українського режиму держ. закладів до ввізних мит для іншомовної аудіо-відео та друкованої продукції...»</p>	<p>Згадка про «створення єдиного загально-національного культ. простору» серед засад культ. політики держави не знайшла подальшого розвитку в тексті «Концептуальних напрямів», зокрема — серед переліку завдань із удосконалення законодавства.</p>	<p>«Держ. політика щодо формування цілісного українського інформ.-культур. простору, позиціонування укр. культури у світі включає такі заходи:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) реалізація освітньо-культуролог. та пізнавально-гуррист. програм для молоді; 2) створення телеканалу «Культура» та мережі інформ.-культурних центрів, у т. числі за кордоном; 3) реалізація цільових держпрограм з підготовки, виготовлення й розповсюдж. друков., електронної, аудіовіз. інформації про культ. цінності України українською та іноземними мовами; 4) участь України у міжнар. культурних проєктах, активізація культ.-інформаційн. обміну з країнами Європи та світу».

«Створення нормативно-правової бази у сфері культури, мистецтва, суміжних сферах суспільного життя, що відповідала б сучасним світовим вимогам та сприяла б збереженню українського етносу;

реорганізацію майнових та фінансово-господарських відносин у сфері культури;

заохочення становлення і зміцнення мережі недержавних, культурно-мистецьких організацій (творчих спілок, фондів, професійних гільдій, виконавських колективів тощо), які забезпечуватимуть розвиток культури шляхом використання творчих, господарських і організаційно-правових форм її існування та шляхом підтримки суспільством і державою;

створення умов здорового протекціонізму щодо вітчизняної культури, національної культурно-мистецької продукції, забезпечення її конкурентно-спроможної на внутрішньому та зовнішньому ринках» [99].

Останній із цитованих абзаців, як і обіцянку створити єдиний культурний простір, теж не підкріплено конкретними заходами — хоча б щодо встановлення податкових пільг для національного культурного продукту.

Спробуймо дискурсивно порівняти виклади напрямків реформ у сфері культури у двох аналізованих документах (друга частина порівняльної **Таблиці 2**). Передусім — у документі, затвердженому Постановою КМУ № 675, відсутнє важливе положення про «реорганізацію державних та регіональних інституцій, які донині “керували культурою”». По-друге, з кількох збережених пунктів зникли звороти, що аргументували їх необхідність: із пункту про «реорганізацію майнових і фінансово-господарчих взаємин» зникло продовження «аби привести їх у відповідність із загальним напрямком суспільно-економічних реформ»; із пункту про заохочення недержавних, незалежних культурно-мистецьких організацій вилучено слово «незалежних» і пояснення «через багатоманіття форм існування, множинність каналів її підтримки». Нарешті, з пункту про «здоровий протекціонізм» щодо вітчизняної культури зникла пересторога: «аби не допустити нової “культурної колонізації” України».

Не дивно, що затверджені Постановою КМУ № 675 «Концептуальні напрями...» не відіграли значної ролі у практичній реалізації державної культурної політики. Серед причин цього, крім декларативності багатьох реформістських обіцянок — незрозумілий правовий статус подібних концептуальних документів. Інша причина — та, що після парламентських виборів 1998 року та президентських виборів 1999 року, з наступною зміною уряду, вже мало хто згадував, що такі «Концептуальні напрями...» взагалі були затверджені.

Утім, уряд та Мінкультури наприкінці 1990-х усе ж робили деякі кроки, зокрема й у законодавчій сфері, що їх можна назвати реформістськими. Зокрема, з матеріалу газети «Культура і життя» під гучним заголовком «Реформам — зелену вулицю» дізнаємося, що 23 травня 1997 року уряд прийняв протокольне рішення «Про заходи по реформуванню галузі культури». До таких заходів віднесено, зокрема, прийняття законів «Про кінематографію» та «Про охорону культурної спадщини», затвердження низки постанов КМУ: «Про мінімальні соціальні нормативи забезпечення публічними бібліотеками», «Про контрактну форму трудового договору з керівниками та творчими працівниками державних театральних та концертно-видовищних закладів», «Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися закладами культури і мистецтва, заснованими на державній та комунальній власності» та «Про структурну перебудову в галузі кінематографії» [111, 1].

У строгому сенсі, принаймні деякі з цих нормативних актів можна вважати реформістськими, адже вони були спрямовані на врегулювання діяльності різних закладів культури в нових для них умовах ринкової економіки, а також — на забезпечення подальшого існування численних міні-публічних сфер, що сформувалися навколо театрів, будинків культури та бібліотек ще в радянські часи. З іншого боку, дискусивна ідентичність багатьох із цих публічних сфер зберігала свій двоїстий, українсько-радянський характер, і саме по собі подальше існування мережі комунальних закладів культури не означало розвитку національної культури. Окрім того, згадані міні-реформи стосувалися лише державно-комунального сектора й мали переважно захисний щодо ринкового впливу зміст. Дієвість згаданих законів і постанов також виявилася невисокою: нормативи забезпечення бібліотеками та клубами не зупинили, а лише пригальмували закриття тисяч цих закладів. За даними державної статистики, кількість публічних бібліотек в Україні зменшилася від 25 тисяч у 1991 році — до 19 тисяч у 2012-му; їхні сумарні фонди за цей період скоротилися від 419 млн. томів — до 315 млн.; кількість клубів і будинків культури скоротилася за той самий період від 25 тис. до 18.5 тис. закладів [110].

Надходження від платних послуг не стали вагомим джерелом доходів закладів культури — вони й далі залежали від державного або місцевих бюджетів. Контрактна система роботи у театральних-видовищних закладах зустріла опір працівників, звиклих до радянського постійного працевлаштування, й не набула поширення²⁸; нарешті, проголошена «перебудова в галузі кінематографії» не вивела її з глибокої кризи, про що ще йтиме мова далі в цій праці.

Не надто вдалимими були й спроби роздержавлення. У Закарпатській області в 1995–1999 роках відбувався експеримент із переходу частини сільських клубів та будинків культури на оренду (орендарями виступали переважно самі клубні працівники, зареєстровані як приватні підприємці). Усього в області орендованих клубних закладів було близько чверті (138 із 518 на 1999 рік), але багато з них невдовзі припинили орендні відносини через численні труднощі та перешкоди з боку місцевої влади й податківців [113, 35–38]. А в 2000 році керівництво Закарпатської ОДА взагалі припинило орендний експеримент як такий, що не відповідає законодавству, й усі сільські клуби Закарпаття повернулися на бюджетне утримання.

Наступного масштабного проекту реформування у сфері культури довелося чекати кілька років. У березні 2005 року Верховна Рада України з другої спроби (першу зупинило вето президента Леоніда Кучми) ухвалила Закон України «Про Концепцію державної політики у галузі культури на 2005–2007 роки» [101]. Ця «Концепція...» у засадничих положеннях перегукувалася з Постановою КМУ № 675/1997, але в конкретних механізмах підтримки культури її можна вважати черговим проявом орієнтації на державний патерналізм.

Зокрема, задекларовані в «Концепції...» принципи культурної політики держави містили лише загальні засади «прозорості і публічності», «демократичності», «деідеологізованості й толерантності», «системності та ефективності», «інноваційності», в яких, по суті, немає жодної культурної специфіки. У розділі 3 «Концепції...» визначено цілі та пріоритетні завдання культурної політики в кількості десяти (див. четверту колонку порівняльної **Таблиці 2**), серед яких, зокрема, й такі:

«9) формування цілісного інформаційно-культурного простору України, зокрема шляхом інвентаризації культурних ресурсів, складання мапи культурних ресурсів, створення відповідних аналітичних баз даних, видання інформаційних буклетів, а також створення телеканалу “Культура”;

10) участь України у міжнародних культурних проектах, здійснення комплексу інформаційно-культурних заходів для ознайомлення світової громадськості з культурними цінностями України» [101, 268].

Як видно з **Таблиці 2**, до пріоритетів нової Концепції увійшли доволі різноманітні й різномасштабні позиції, що з них деякі нагадували радянські підходи до підтримки культури («розробка та затвердження довгострокової програми культурного розвитку України», запровадження гарантованих «державних стандартів надання послуг населенню у сфері культури»), а фінансувати все це треба було через

нормативи «фінансового забезпечення державних стандартів надання послуг у сфері культури». Деякі з пріоритетів майже збігалися зі сформульованими ще в «Основах законодавства України про культуру», інші — з «Концептуальними напрямками діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури» 1997 року.

Пропонований «Концепцією...» спосіб реформування системи управління в галузі культури («переорієнтація органів державної влади... з виконання певних функцій на досягнення поставлених цілей») наводив на думку, що автори «Концепції...» (експерти, залучені парламентським комітетом з культури й духовності, що його тоді очолював Лесь Танюк) мали туманне уявлення, в чому полягають функції органів виконавчої влади, Мінкультури зокрема.

Наявність серед пріоритетів завдання сформувати «цілісний інформаційно-культурний простір України» була річчю позитивною. Однак формувати його пропонувалося чомусь шляхом «інвентаризації культурних ресурсів, складання мапи культурних ресурсів, створення відповідних аналітичних баз даних, видання інформаційних буклетів».

Можливо, автори «Концепції...» вважали, що згаданий простір стане цілісним, якщо десь в одному місці зібрати й зосередити інформацію про те, які «культурні ресурси» є у фізичному просторі України, а потім — поширювати її по світу, переклавши іноземними мовами.

Враження концептуального безґрунта посилює ознайомлення з тими абзацами розділу 5 «Концепції», де викладено заходи, за допомогою яких мало відбуватися «формування цілісного україномовного інформаційно-культурного простору, позиціонування української культури у світі»:

«1) реалізація освітньо-культурологічних та пізнавально-туристичних програм для дітей та молоді;

2) створення телеканалу “Культура” та мережі інформаційно-культурних центрів, у тому числі за кордоном;

3) реалізація цільових держпрограм з підготовки, виготовлення та розповсюдження друкованої, електронної, аудіовізуальної інформації про культурні цінності України українською та іноземними мовами;

4) участь України у міжнародних культурних проектах, активізація культурно-інформаційного обміну з країнами Європи та світу» [101, 269].

Як бачимо, українську культурну ідентичність знову ототожнено з україномовністю контенту, а присутність у культурному просторі — з наявністю якоїсь інформації про Україну та її культуру. Але принайм-

ні культурно-просвітницькі програми для молоді та створення телеканалу «Культура» справді стосувалися формування національного культурного простору. Однак практична реалізація першого з цих завдань так і не відбулася, а друге — реалізовано в не надто переконливий спосіб: телеканал «Культура» довгий час вів ефірне мовлення лише вночі, а цифрового мовлення у нас тоді ще не було.

Недосконалість і малий ефект аналізованої «Концепції...» можна пояснити відсутністю змістовного діалогу між його розробниками та іншими важливими дієвцями культурного життя України (включно із профільним міністерством). Однак й на цю «Концепцію», що формально мала силу закону, виконавча влада мало звертала уваги, а після 2007 року «Концепція...» втратила свій правовий «термін придатності».

Тому істотного просування у справі формування національного культурного простору України на початку XXI століття вдалося добитися лише на одному напрямку — протекціонізму щодо окремих національних культурних індустрій.

4.2. Формування політики протекціонізму щодо національної культури

Важливим складником культурної політики в незалежній Україні були неодноразові спроби побудови режиму протекціонізму для національних культурних індустрій, у першу чергу — книговидавництва та кінематографії. Адже в 1990-х роках криза в цих галузях виявилася в Україні чи не найглибшою серед пострадянських держав. Наприклад, сумарний річний наклад книжок, виданих в Україні, неухильно падав і знизився від 170 млн. примірників у 1990-му до 22 млн., у 1999 році, тобто майже у вісім разів. Виробництво українських художніх фільмів знизилося до кількох стрічок на рік, до того ж вони практично не потрапляли у широкий прокат. Закрилися сотні книгарень та кінотеатрів (фактично вони збереглися тільки у великих містах); більшість державних видавництв опинилися на межі банкрутства.

Безперечно, все це негативно вплинуло на національний куль-

турний простір, адже мільйони українців майже втратили можливість придбати українську книжку та переглянути новий український фільм. Натомість на ефективність діяльності бібліотек, як осередків української культури, негативно впливали не лише скорочення їх мережі, а й майже цілком радянський склад їхніх фондів, брак поповнення новими українськими книжками та часописами. Тому зусилля й кошти, спрямовані на збереження цієї мережі, фактично оберталися збереженням радянської культурної ідентичності частини суспільства.

Чи не першою стратегічною спробою подолати глибоку кризу українських культурних індустрій стала затверджена указом президента Леоніда Кучми № 158/1995 Державна програма розвитку національного книговидання і преси на період до 2000 року [36]. Утім, вона не пропонувала якоїсь стратегії, адекватної новим економічним і соціокультурним обставинам. Як зразок понятійного апарату, що на ньому ґрунтувалася ця держпрограма, можна процитувати початок її преамбули:

«Видавнича справа являє собою триєдиний технологічний комплекс, до якого входять редакційно-видавничі структури, поліграфічна промисловість, мережа книгорозповсюдження, а також організації що здійснюють підготовку кадрів, наукове та матеріально-технічне забезпечення видавничої сфери, зберігання, державну бібліографію і статистику творів друку» [36, 1].

Виходить, що «видавнича справа» — це не вид підприємницької діяльності, не галузь економіки, що задовольняє певні потреби споживачів (від пізнавальних — до розважальних), а «технологічний комплекс», у якому роль і місце споживача навіть не варті згадки. У схожий «технологічний» (і водночас — емоційно-імпресіоністичний) спосіб пояснювала держпрограма й причини глибокої кризи:

«Одна з головних причин критичного стану книговидання і преси — та, що в результаті непомірних податків, величезних цін на папір (наприклад, 1 т газетного паперу вже коштує більше 75 млн. крб.), поліграфічні матеріали, енергоносії, різноманітні послуги при низькій платоспроможності населення, книга, газета, журнал стали практично недоступними для більшої частини громадян. Інша дуже важлива причина важкого становища у книговиданні полягає в тому, що їх виробнича база у матеріально-технічному забезпеченні більш як на 80 % залежить від імпорту, насамперед, із Росії» [36, 4].

Отже, ціни й податки, наближені до рівня світових, названо «непомірними» без з'ясування причин, що обумовили їхнє зростання, натомість до причин кризи віднесено те, що в ринковій економіці є цілком нормальним — використання імпоротної сировини й обладнан-

ня, якщо місцевих нема або вони надто дорогі. Винними у спаді книговидання виявилися також приватизація та децентралізація (тобто демонтаж радянської командно-адміністративної системи в економіці):

«Ситуація у книговиданні ускладнилась у зв'язку з непродуманістю заходів з розмежування форм власності на загально-державному і комунальному рівнях. Ігнорування специфіки книговидання, що об'єднує три технологічно зв'язані ланки — видавництва, поліграфію і книгорозповсюдження, відрив останньої від двох перших і передача до комунальної власності з наступною поспішною беззастережною комерціалізацією книгарень (цих осередків культури) призвели до сумних наслідків. Добре налагоджена мережа книгорозповсюдження сьогодні практично зруйнована» [36, 4].

По суті, це не аналіз причин нездатності успадкованого від СРСР «триєдиного комплексу» адаптуватися до умов ринкової економіки, а ностальгія за «доброю старою» радянською командною економікою, коли існування видавництв, друкарень та книгарень, асортимент і накладки книжок залежали від рішень влади, а не від якості книжок і попиту на них.

Із такого «аналізу» логічно випливав і рецепт виходу з кризи — він у ледь прикритому посиленнями на духовність, державотворення й оптимальність, повторному одержавленні згаданого «комплексу», хай і не в повному обсязі:

«Щоб мати необхідні важелі для здійснення засобами книговидання своїх функцій у сфері державотворення, духовного відродження народу, держава повинна мати у своїй власності оптимально необхідну кількість усіх трьох складових видавничого комплексу — видавництв, підприємств поліграфії та книгорозповсюдження, які б охоплювали весь технологічний цикл підготовки, випуску і розповсюдження неперіодичних видань» [36, 5].

Але й цього авторам програми було замало — вони додали до об'єктів пропонованої «розбудови державності» ще й виробництво паперу, фарб і поліграфічного устаткування, адже серед головних цілей Держпрограми є:

«створення в Україні на базі існуючого наукового і виробничого потенціалу необхідної виробничої інфраструктури для випуску целюлози, паперу, картону, поліграфічних матеріалів, технологічного устаткування, запчастин для того, щоб поступово зменшувати залежність українського книговидання і преси від імпорту» [36, 5].

Саме на досягнення цієї висодуховної мети, тобто на інвестиції у целюлозно-паперову промисловість, виробництво фарб, фотополімерів, друкарського обладнання тощо, пропонувалося спрямувати по-

над 9/10 коштів Держпрограми, котрі протягом 1995–2000 років мали скласти 5125,0 млрд. крб. (у цінах 1994 р.) та 328,3 млн. доларів США. І це — в умовах тривання економічного спаду, хронічних невиплат зарплатні та браку валютних резервів держави. По-рядянськи утопічно, з наголосом на виробничих показниках, виглядали й прогнози очікуваних наслідків здійснення держпрограми:

«Суттєвий приріст книжкової продукції прогнозується на 1996–2000 роки. Орієнтири порівняно з 1992 роком: 1996 р. — 46 %, 2000 р. — 134 %, що становитиме 7 книг на одного громадянина України» [36, 5].

Як бачимо, тодішні урядовці-державотворці, а також поліграфічне лоббі, котре явно стояло за так визначеними цілями й завданнями, розглядали кризу книговидання як привід для чергового масштабного «освоєння» чималих бюджетних коштів. Та не судилося — аналізована Держпрограма практично не дістала бюджетних коштів на її виконання. Зрозуміло, що українські книговидавці не залишилися без паперу та фарб, але й подоланню кризи це також не допомогло.

Невдовзі урядовці змогли сформулювати новий, реалістичніший проект запровадження протекціонізму для українського книговидання. У березні 1998 року віце-прем'єр з гуманітарних питань Валерій Смолій направив доповідну записку прем'єр-міністру Валерію Пустойтенку, в якій, констатуєчи подальше падіння обсягів книговидання, припинення фінансування поповнення бібліотечних фондів, невиконання Держпрограми розвитку національного книговидання і преси на період до 2000 року, запропонував для виправлення становища розробити проект Закону України «Про державну підтримку книговидання», передбачивши в ньому такі заходи:

- запровадження нульової ставки ПДВ для діяльності «з підготовки і випуску вітчизняної видавничої продукції, пов'язаної з освітою, наукою і культурою» (але не для всього книговидання);
- скасування норми Закону «Про оподаткування прибутку підприємства», за якою кошти на видання книжкової продукції відносяться до складу валових доходів;
- тимчасове, до 2000 року, звільнення від податку на прибуток підприємств і організацій, які видають, друкують і розповсюджують не менше 70 % продукції українською мовою та мовами нечисельних національних меншин України.

Пропонувалося також розробити «Національну програму випуску соціально значущих видань», вжити заходів до виконання розглянутої вище Державної програми розвитку національного книговидання і преси (внісши до неї «необхідні корективи»); здійснити «заходи щодо поліпшення роботи бібліотек, поповнення їх фондів»; а також — сфор-

мувати в регіонах України мережу «регіональних книжкових магазинів», встановити для видавництва і книгарень пільгові тарифи на оренду приміщень і комунальні послуги.

Пропоновані віце-прем'єром Валерієм Смолієм заходи протекціонізму мали поширюватися лише на україномовний та некомерційний видавничий продукт. Чи то через це, чи з інших причин (небажання втрачати бюджетні надходження від податків), тодішній уряд втілювати такі заходи не квапився, й лише наступний уряд Віктора Ющенка розпочав підготовку запропонованих у згаданій доповідній записці законопроектів.

Тим часом публічні нарікання гуманітарної інтелігенції на байдужість влади до проблем національної культури тривали. У березні 2000 року в «Літературній Україні» з'явилося чергове звернення інтелігенції до влади, цього разу від «Комітету захисту української книги»³⁰, назване «Національна книга: нинішній стан, його причини, наслідки і перспективи» [78].

У своїй оцінці мовно-культурної ситуації в Україні звернення перегукувалося зі згаданим вище відкритим листом групи письменників та мовознавців до Валерія Пустовойтенка 1997 року, хіба що владу вже розглядали не як бажаного рятівника, а радше як підозрюваного. Автори вказували на «випадкове чи зумисне ігнорування законодавчою і виконавчою владою в Україні того історичного факту, що ми маємо за сусіда не просто державу Російську Федерацію, а країну, мовою якої вільно читає і розмовляє понад 90 % населення України» [78, 2].

«Ігнорування історичного факту», вочевидь, виражалося в тому, що влада України не запроваджувала податкових пільг для української книжки в обставинах, коли відповідні пільги вже діяли в Росії, й така несиметричність умов для книговидання фактично віддавала український книжковий ринок на поталу дешевшому російському імпорту. За оцінками деяких експертів (точних статистичних даних не існувало), під кінець 1990-х років російська книжкова продукція захопила до 90 % ринку України. А тому, вважали автори звернення, слід терміново запровадити в Україні симетричні заходи (увільнення від податків друку та продажу книжок), бо інакше навіть українські шкільні підручники дешевше було б друкувати в Росії.

Цікаво, що згадану вище «Державну програму розвитку національного книговидання і преси на період до 2000 року» (1995) автори звернення назвали «створеною на кращих зразках програм КНРС 70-х років» і такою, що «абсолютно не відповідає заявленій політиці реформ, оскільки не враховує політичних, соціальних і економічних змін, що сталися в суспільстві» [78, 2].

Така критична оцінка, втім, не завадила авторам поділяти деякі погляди творців тієї ностальгійно-совєтської програми — наприклад, стверджувати, буцімто за часів СРСР в Україні існувала «добре розвинена книговидавнича галузь, яка ...в основному забезпечувала потреби населення у книжковій продукції». Тепло згадали вони й державне об'єднання «Укркнига», що було буцімто «добре відлагодженою системою реалізації книжкової продукції». Мабуть, той, хто в згадані славні часи мусив зібрати й здати 20 кг макулатури (зокрема, й свіжовиданої книгопродукції), аби одержати змогу купити одну цікаву книжку, жив у якомуś іншому СРСР³¹.

Невдовзі після появи звернення на розгляд Верховної Ради був нарешті поданий президентський законопроект «Про підтримку видавничої справи в Україні», розроблений (за неофіційною інформацією) не в Адміністрації президента Леоніда Кучми, а в Держкомітеті з інформаційної політики, телебачення і радіомовлення, тоді очолюваному поетом і націонал-демократичним політиком Іваном Драчем. Цей законопроект майже без змін був прийнятий Верховною Радою у першому читанні. За змістом він нагадував згадані вище пропозиції віце-прем'єра Валерія Смолія: передбачав запровадження нульової ставки ПДВ для всього ланцюжка операцій з книговидання й реалізації книжок (при цьому передбачався різний рівень пільг для українськомовної та для іншої вітчизняної продукції); звільнення від ввізного мита книжок, надрукованих українською мовою за кордоном, із одночасним збільшенням ввізного мита для «інших» (тобто російськомовних) книжок. Тут варто зауважити, що звільнення від ПДВ продажу книжок вітчизняного виробництва на той час уже передбачав Закон про ПДВ (1997), але ця норма виявилася малоефективною.

Поява президентського законопроекту і його прийняття в першому читанні спричинили бурхливу дискусію в мас-медіа. З одного боку, українські літератори, книговидавці, україномовні журналісти різних поколінь і навіть політичних поглядів виступали зі схожих позицій на захист законопроекту, при цьому змальовуючи похмурими барвами стан книговидання в Україні, засилля російських книжок на ринку та недолугість державної культурної політики. Дехто навіть закликав запровадити не лише податкові пільги для україномовної книжки, а й високі митні бар'єри на шляху російського імпорту.

Натомість проти прийнятого в першому читанні протекціоністського законопроекту голосно виступили «ліві» та проросійські сили у Верховній раді, а поза нею — видавці російськомовних книжок і часописів та підприємці, пов'язані з поширенням російської друкованої продукції в Україні. Вони наголошували, що виробники російськомов-

ного видавничого продукту — то також чесні українські підприємці, тому мають право на таке саме трактування з боку закону, а споживачі російськомовної преси і книжки мають таке саме право задовольняти свої культурні потреби, як і україномовні. А пропонувані закон, мовляв, згадані права обмежує, що є дискримінацією, а це — неконституційно. Репортажі й публікації такого роду з'являлися на телеканалі «Інтер», у газетах «Факты», «Сегодня» і їм подібних. Чому звільнення від податку одного виду продукції є обмеженням права громадян купити іншу продукцію, автори таких публікацій не пояснювали. Отже, утворилася така собі парламентська й позапарламентська коаліція противників податкових пільг, призначених для україномовних книжок. Тому в ході другого читання проект зазнав низки поправок, котрі не лише поширювали податкові пільги на всі книжки, видані й надруковані в Україні, а й зменшили розмір деяких пільг.

«Підстрижений» у такий спосіб закон «Про внесення змін до деяких Законів України з питань оподаткування» був прийнятий 17 травня 2001 року й діяв з 1 червня 2001-го до 31 грудня 2002 року. Мабуть, запровадження податкових пільг справило певний позитивний ефект на українське книговидання, адже його обсяги в цей період зросли, однак це зростання почалося не після набуття законом чинності, а ще з 1999 року, і ще тривало у 2003 році, коли термін дії пільг закінчився. Логічно припустити, що пожвавлення книжкової індустрії стало наслідком загального зростання ринкової економіки, зокрема — підвищенням конкурентоспроможності приватних видавців, а також — збільшенням держзамовлення на шкільні підручники (адже їх сумарний наклад у деякі роки складав понад половину всього виробництва книжок в Україні).

Водночас домінування російської книжки на роздрібному ринку України цей надто обережний протекціонізм не підважив. Навпаки — відбулося помітне зниження частки україномовних книжок у загальних обсягах їх виробництва. На початку кризи книговидання, в 1993 році, в Україні випущено близько 88 млн. примірників книжок і брошур, із них майже 90 % — українською мовою; у 1996 році загальний наклад знизився до 52 млн. прим., а частка україномовної продукції складала вже близько 60 %; за наступні три роки випуск книжок скоротився більш ніж удвічі, до 22 млн.; нарешті, на 2004 рік, після понад трьох років дії податкових пільг, загальний наклад знову перевищив 52 млн. прим., але частка україномовної продукції вже складала лише 28 % [66, 76–80]. Отже, головним ефектом податкових пільг стало часткове заміщення імпорту з Росії місцевою російськомовною продукцією.

В очікуванні припинення терміну дії податкових пільг розпоча-

лася підготовка нового законопроекту, котрий би їх замінив чи продовжив. У вересні 2002 року на розгляд Верховної Ради внесено урядовий проект закону «Про державну підтримку книговидавничої справи в Україні». Сфера його дії охоплювала вже не всю видавничу справу, а лише книговидання. Інші відмінності від проаналізованого вище закону від 17.05.2001 були такі: триваліший термін дії (до 2008 року) і наявність важливих положень непрямої дії, що потребували прийняття відповідних постанов уряду.

Паралельно з урядовим на розгляд парламенту були внесені два альтернативні депутатські законопроекти, авторства Олександра Турчинова та Павла Мовчана. У першому з них пропонувалося просто продовжити термін дії чинного «пільгового» закону ще на два роки. А проект поета-депутата П. Мовчана (голови Всеукраїнського товариства «Просвіта») передбачав поширення податкових пільг лише на тих видавців, які видають не менше 70 % книжок українською мовою. Та невдовзі обидва альтернативні законопроекти були зняті з розгляду самими авторами. Розгляд урядового проекту також супроводжували гострі дискусії у ЗМІ. На його захист активно виступав, зокрема, президент Української асоціації видавців і книготорговців Олександр Афонін [3]. А тодішній гуманітарний віце-прем'єр Володимир Семиноженко в «Урядовому кур'єрі» заходився роз'яснювати опонентам важливу різницю між *українською книжкою* та *україномовною*:

«Будь-яку проблемну розмову слід починати з визначення ключових понять. У даному випадку відокремленню підлягають поняття “українська” та “україномовна” книга. Не зважаючи на їх семантичну, культурну, “політичну” близькість, це дещо різні явища. Наприклад, переважно російськомовна продукція успішного українського видавництва “Фоліо” належить до поняття “українська книга”. Водночас книжки українською мовою, що їх охоче друкують іноземні видавничі структури, не є українськими. ...Отже, нині треба говорити саме про перспективи української книги, тобто такої, яка випускається українськими видавництвами і є продуктом вітчизняного товаровиробника» [118].

Як бачимо, віце-прем'єр Семиноженко однозначно відкинув мовний критерій визначення національної ідентичності книжки як культурного продукту, наполягаючи на критерії суто територіальному: усе, вироблене в Україні, є українським, і навпаки — за кордоном видати українську книжку принципово неможливо. За такого підходу книжки українських авторів, надруковані в іноземних друкарнях (з міркувань собівартості або якості друку) й призначені для задоволення культурних потреб українського читача, українськими не вважалися й на дер-

жавну підтримку не заслуговували. Натомість книжки, з аналогічних міркувань надруковані на території України, але призначені для більшого російського ринку — навпаки, отримували пільги.

По суті, це підважувало головну засаду, що на ній ґрунтувалася потреба у протекціонізмі національного культурного продукту (а не лише вітчизняної поліграфічної індустрії): культурний протекціонізм призначений компенсувати нерівність умов ринкової конкуренції між більшим і потужнішим національним ринком, з одного боку, та ринком меншим і слабшим, з іншого, де неможливі мільйонні накладки й відповідно низька собівартість культурного продукту.

Зорієнтованість урядової турботи на «вітчизняного товаровиробника», а не на українську книжку як елемент культури, викликала неприйняття й навіть підозри у багатьох діячів культури, зокрема — у братів Капранових:

«...напрошується висновок, що справжньою метою законопроекту є перевести друк російських книжок в Україну. От вам і обіцяні 3,5 умовної книжки на душу населення! ...Єдине, що вони будуть умовно-українські.

...Хто на цьому заробить? По-перше, друкарні. По-друге, видавці, що будуть друкувати для Москви. ...Автори закону вирішили погріти руки біля багаття, розпаленого з українських книжок...» [54, 41–42].

На звинувачення братів Капранових відповів не урядовець, а вже згаданий Олександр Афонін, виступивши з публікацією під красномовною назвою «А... караван іде!» [4]. У ній він вдався не лише до ритуальних згадок про українську духовність, а й до її підміни понять (надання пільг за мовним критерієм назвав «дискримінацією за мовною ознакою») і навіть до натяків на сумнівне минуле своїх опонентів:

«Для колег по цеху хочу нагадати, що Асоціацію (*очолену Афоніним — О. Гр.*) було засновано 1994 року, коли дехто з нинішніх “захисників” україномовної книги ще вивчав жаргон московських задвірків. І протягом цих восьми з гаком років Асоціація працювала на українську книгу, українську культуру, українську духовність...

Так, наша позиція ґрунтується на тому, що дискримінація за мовною ознакою неприпустима для цивілізованої європейської держави. ...Стосовно ж звинувачень на адресу Української асоціації видавців та книгорозповсюджувачів у злочинних діях, то ми їх залишаємо на совісті тих, хто так висловлюється. Загалом, хто б що не робив, а ...караван іде!» [4, 42].

Однак у афонінського «каравану» виявилися опоненти, значно потужніші за зневажених ним «захисників із московських задвірків»... Хоча закон «Про державну підтримку книговидавничої справи в Укра-

іні» був прийнятий 28.11.2002 р. небаченою більшістю у 406 депутатських голосів, але через місяць на нього наклав вето президент Леонід Кучма. Несподіваний вчинок гаранта дехто пояснював тим, що напередодні, 25 грудня 2002 року, Держдума Росії ухвалила закон, яким продовжено на два роки пільгове оподаткування російської преси та книговидавання. Отже, у російського видавничого бізнесу зникала потреба в захищеному пільгами «запасному виробничому майданчику» на українській території, і, навпаки — поновилася потреба в ущемленні українського конкурента.

Формально, втім, президент повернув закон для повторного розгляду зі своїми пропозиціями. Вони зводилися до того, що, згідно з Бюджетним Кодексом, закони, що впливають на доходну частину бюджету, мають супроводжуватись пропозиціями про видатки, які треба скоротити, аби компенсувати втрати бюджетних надходжень. Тому президент запропонував увести в дію податкові пільги, передбачені законом, на рік пізніше — з 1 січня 2004 року. Як виявилось, цьому рішенню передував поданий президентові новий висновок Мінекономіки та Мінфіну про недоцільність підписання закону, бо він буцімто принесе втрати бюджетних надходжень у розмірі 700 млн. грн. Для розробників закону цей висновок урядовців став сюрпризом, адже, як писали обурені таким поворотом подій О. Артеменко і О. Афонін:

«У переддень передачі законопроєкту у Верховну Раду всі члени робочої групи зійшлись на тому, що сума втрат у прямих надходженнях не перевищить 120 млн. грн... Хоча й її ми вважаємо завищеною...»

Відтак автори риторично запитували:

«Чому черговий зрив прийняття закону збігся в часі з прийняттям аналогічного документа в Російській Федерації?» [2].

До цього прозорого натяку можна додати ще одну фактичну обставину: у вересні 2002 року аналізований законопроєкт подавався від уряду Анатолія Кінаха, а негативний висновок був поданий у грудні, вже від уряду, очоленого Віктором Януковичем, значно чутливішим до повіту північних вітрів.

Закон України № 601-IV «Про державну підтримку книговидавничої справи в Україні» був прийнятий лише 6.03.2003 у президентській редакції; нові податкові пільги вступили в дію з 1 січня 2004 року, через п'ять років були продовжені до 2010 року, потім (у червні 2010 року) — ще раз, а з початку 2011 року відповідні пільгові норми введено до Податкового Кодексу України.

Отже, лише на дванадцятому році незалежності гострі дискусії та голосні декларації про протекціонізм щодо національного культурного продукту нарешті втілилися в конкретні законодавчі рішення

та інструменти підтримки не лише через держзамовлення, а й через податкові пільги для національного культурного продукту. Але цей протекціонізм виявився тимчасовим, обмежився однією галуззю й надавався фактично за територіальною ознакою, а не за мовно-культурною ідентичністю продукту. Утім, пояснювати такий вибір тодішніх урядовців і депутатів лише їхніми проросійськими симпатіями чи впливом поліграфічного лобі було б великим спрощенням. Адже українську культуру справді неправильно обмежувати україномовними явищами. У попередніх розділах чимало сказано про дискурсивну ідентичність елементів культурного простору, але ж податківці не будуть проводити дискурсивний аналіз ідентичності книжки — їм потрібні формальні критерії, підкріплені документально. Тож якими формальними критеріями, окрім мови або місця створення, можна у правовому акті визначити національну ідентичність культурного продукту, що претендує на звільнення від податку?

На сьогоднішній день найпереконливішим, на думку автора, є досвід Канади, де, з огляду на неможливість застосування мовного критерію, діють так звані *Canadian Content Regulations* («Вимоги щодо канадського культурного контенту») [168]. Зокрема, твір популярної музики одержує право на пільги й державну підтримку, якщо канадцями є автори слів і музики, а також виконавець. Схожі правила діють для фільмів, телепрограм, книжок тощо. Спроба запровадити аналогічну систему в Україні мала місце у 2009 році (урядовий законопроект «Про національний культурний продукт», серед розробників якого був і автор цієї праці), але вона зустріла спротив як «зліва», так і «справа».

За схожим сценарієм відбувалися багатолітні зусилля з формування режиму державної підтримки українського кіно. Протягом 1990-х років невинно поглиблювалася криза вітчизняного кінематографу. Через появу потужного конкурента у вигляді західного комерційного кіно, засилля відео-піратства, а також через гіперінфляцію, обсяги кіновиробництва та доходів від кінопрокату впали у кілька разів, і на кінець 1990-х випускалося лише по кілька повнометражних фільмів на рік. Анімаційне кіновиробництво працювало майже винятково на іноземні замовлення. Кіностудія ім. О. Довженка заробляла переважно орендою студійних приміщень, Ялтинська кіностудія була приватизована російським бізнесом, Одеська — стала акціонерним товариством. Приватизовано чи закрито сотні кінотеатрів по всій Україні. Основним способом фінансової підтримки кіновиробництва залишалось держзамовлення. Однак держава виявилася ненадійним партнером кіно, бо регулярно недодавала обіцяні невеликі кошти (**Таблиця 3**).

Значних приватних інвестицій українське кіновиробництво не дочекалося. Уже в ХХІ ст. дещо сумнівним джерелом фінансування кіновиробництва стало виготовлення в Україні телесеріалів на замовлення російських телеканалів. При цьому часто на вимогу замовників з екрану усувалися будь-які ознаки того, що фільм знято в Україні, аж по недопущення авто з українськими номерами в кадрі.

Однак чи суспільство вбачало велику проблему в кризі кіногалузі та у відсутності українських фільмів у прокаті? Чи готове воно було до спрямування на кіновиробництво значних бюджетних коштів (в умовах економічної кризи) аби зросла національна присутність на кіноекранах?

Принаймні почасті відповідь на ці запитання дозволяють дати результати дослідження, проведеного в 2003 році відомими соціологами Євгеном Головахою, Наталею Паніною та кінознавцем Олександром Рутковським [22]. Їхнє опитування показало, що лише 5-6 %

Таблиця 3
Кіновиробництво в Україні, 1996–2017 рр.

Рік	Бюджетне фінансування кінематографу, тис. грн.	Факт. фінансування як % плану	Випущено фільмів усіх жанрів
1996	2 375	67,8	4
1997	2 488,6	45,2	6
1998	1 360	27,2	2
1999	1 873	14,4	6
2000	15 762	95,5	1
2001	13 194,5	66,0	6
2002	7 824	34,7	10
2003	17 997,7	95,7	1
2004	11 641	59,7	5
2005	26 454	80	30
2006	20 396	41,4	35
2007	57 650	116,5	37
2008	48 500	95,1	40

2009	4 300	86,0	13
2010	30 000	н.д.	9
2011	95 900	н.д.	15
2012	137 400	100 %	57
2013	146 700	н.д.	60
2014	226 400	н.д.	
2015	125 000	н.д.	10
2016	242 800	97,1	36
2017	489 000	н.д.	47

дорослих громадян регулярно (не менше разу на місяць) відвідували кінотеатри, ще стільки ж — бували там кілька разів на рік; решта українців (понад 80 %) дивилися кіно лише по телевізору (інтернет-стрімінгу тоді ще не було).

Позитивне ставлення до фільмів українського виробництва висловили майже 80 % респондентів старших за 50 років, але серед молодих людей — тільки третина. Соціологи витлумачили це як прояв пенсіонерської ностальгії за радянськими часами, адже інших, нерадянських українських фільмів три чверті опитаних не бачили. До цього можна додати й такий малоприємний висновок: за перше десятиліття незалежності виросло молоде покоління, яке звикло обходитися без українського кіно й не бачило в цьому великої проблеми.

Лише 25 % опитаних соціологами сказали, що переглянули кілька нових українських фільмів, і вони їм переважно сподобалися. Тож можемо зробити два висновки, оптимістичний і песимістичний. Оптимістичний: задекларовані наміри уряду рятувати вітчизняне кіновиробництва від кризи і спаду не суперечили поглядам значної частини населення України. Песимістичний: більшість молоді мало цікавилася українським кінематографом, його здобутками й проблемами. Іншими словами, у 1990-х роках українське кіно ще існувало як вид мистецтва, але фактично не функціонувало як публічна сфера у національному культурному просторі. Головними рушіями зусиль із відродження національного кінематографу виявилися самі кінематографісти та співчутливе до них Мінкультури України.

Першим і, як виявилось, декларативним державним заходом, що мав показати турботу влади про українське кіно, став пункт 3 Указу Президента № 511/1994 «Про заходи щодо відзначення 100-річчя від дня народження О. Довженка»:

«3. Передбачити, починаючи з 1995 року, для Національної кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка цільові кошти з Держбюджету України на випуск художніх фільмів за державним контрактом та на розвиток її матеріально-технічної бази».

Якщо такі цільові кошти й були передбачені, то надто мізерні, аби про них пам'ятали навіть самі кінематографісти. Та й не обмежувалася українська кінематографія студією ім. О. Довженка. Тому восени 1996 року Мінкультури розробило й оприлюднило проект «Концепції збереження і розвитку кінематографії України» [60]. У документі констатувалася криза українського кіно, а заради її подолання пропонувалися такі заходи:

«визначення державної політики в сфері кінематографії; структурна перебудова, формування *ринкової* інфраструктури; *роздержавлення* частини закладів кінематографії; законодавче забезпечення *реформи кінематографії*; ...реформування кінообслуговування населення» [60].

Як бачимо, декларувалися наміри здійснити реформи ринкового та протекціоністського характеру. Серед конкретних заходів пропонувалося:

«...прийняти державну антикризову Програму виживання вітчизняної кінематографії, яка б передбачала в період реформування суспільно-економічних відносин *захист і підтримку українського кіно*, правовий і економічний *протекціонізм* для суб'єктів кінематографічної діяльності незалежно від форми власності» [60].

Далі автори пояснювали, що вони мали на увазі під протекціонізмом:

«Йдеться не про підтримку у вигляді прямого фінансування виробництва, а у вигляді *протекції* — сприятливих умов для залучення до фільмовиробництва капіталу, яким могли б скористатися студії будь-якої форми власності. Зробити це можна лише шляхом надання податкових пільг інвесторам, звільнивши від оподаткування ту частину прибутку, яку інвестор вкладає у виробництво чи розповсюдження вітчизняних фільмів» [60].

Однак відмовлятися від держзамовлення автори «Концепції...» теж не збиралися — його збережено для «творів мистецьки неординарних», хоча поняттю держзамовлення надано специфічного сенсу:

«Для підтримки таких творів необхідне бюджетне фінансування — державне замовлення. Але ці кошти повинні використовуватися не для повного фінансування фільмів, а як відшкодування інвестору тих витрат, які не покриваються доходами після реалізації фільму» [60].

Якщо це означало покриття збитків після не надто успішного

прокату «неординарного» фільму, то таке розуміння держзамовлення було доволі нетрадиційним.

Реалізацією пропонованих заходів та програм автори «Концепції...» сподівалися добитися зростання українського кіновиробництва до рівня 50 художніх фільмів на рік (такий обсяг дозволив би заповнити передбачену законодавством квоту в 30 % екранного часу). Вони також були переконані, що український кінематограф можна за кілька років зробити самоокупною індустрією, варто лише створити сприятливі податкові умови для інвесторів та збільшити бюджетне фінансування.

Однак тодішнє керівництво уряду, мабуть, не поділяло цього оптимізму, бо наступного року, замість запропованої «Концепцією...» «антикризової програми виживання», з'явилася Постанова КМУ № 563 від 9.06.1997 «Про структурну перебудову в галузі кінематографії», що була документом не надто ринкового, радше традиційно патерналістського характеру. Усупереч назві Постанови № 563/1997, власне структурної перебудови вона фактично не передбачала, хіба що такою вважатимемо запровадження в кіновиробництві «продюсерської системи», або завдання «визначити державні базові кінотеатри — центри вітчизняного кіномистецтва» [31, 69].

На практиці більшість передбачених постановою завдань не були реалізовані. На той час уся мережа кінотеатрів була вже передана до комунальної власності й частково приватизована, Мінкультури жодного реального впливу на згадану мережу вже не мало. Тому ідею підтримуваних державою регіональних «центрів вітчизняного кіномистецтва» ще не раз згадували, але так і не втілили в життя.

Натомість запровадження в українському кіно *продюсерської системи* стало головною тенденцією державної кінополітики принаймні на кілька наступних років. Саме це поняття мало очевидно голлівудське походження, а його привабливість для українських кінематографістів пояснювалася доволі простими міркуваннями: якщо ми робитимемо кіно за тією управлінською й господарчою схемою, що здавна існує в Голівуді (де ключовою постаттю є продюсер фільму), то наші стрічки теж будуть популярними й прибутковими.

Зміст терміну *продюсерська система* та шляхи її впровадження посіли помітне місце в Законі України «Про кінематографію» [100], прийнятому в січні 1998 року (його проект, вочевидь, готувався міністерством одночасно з проектом Постанови № 563/1997).

Новий закон, окрім формального запровадження в галузі продюсерської системи, передбачав (положеннями, що не мали прямої дії) податкові пільги для вітчизняного кіновиробництва, а також —

фінансування кінематографії з різних джерел. Він також запровадив мінімальну квоту в 30 % українських фільмів у національному екранному часі (в кінопрокаті й телеєфірі), але на практиці ця квота не дотримувалася — як через брак належного контролю за її виконанням, так і через недостатні обсяги національного виробництва.

У кінопрокаті України щороку демонструється понад 200 повнометражних стрічок, а тоді в Україні випускалося 5-10 художніх фільмів на рік, чого явно недостатньо для заповнення ними 30 % екранного часу.

Прийняттям Закону «Про кінематографію» українські законодавці також зробили певний внесок у правову концептуалізацію національного культурного простору, включивши до Статті 3 такі дефініції:

«Національний екранний час — сумарний час, протягом якого здійснюється демонстрування (публічний показ) фільмів у кіновідеомережі та на каналах мовлення телебачення України;

Національний фільм — створений суб'єктами кінематографії України фільм, виробництво якого здійснено в Україні, та авторське право на який повністю або частково належить суб'єктам кінематографії України» [100, 114].

Перша з цих дефініцій є, по суті, юридичним визначенням двох ключових мезо-публічних сфер загальнонаціонального масштабу — мережі кінотеатрів та ефірного телебачення. Натомість друга — це дефініція національної ідентичності (номінальної) фільму як тексту культури й елементу культурного простору. Бачимо, що цього разу законодавець обмежився територіально-юридичними критеріями для національної культурної ідентифікації (у 2016 році ці критерії та механізми підтримки були змінені, про що — далі).

Для публічних сфер українського кінопрокату і телебачення закон встановлював дві важливі норми, котрі довго лишалися декларативними — щодо мінімальної квоти національних фільмів та щодо обов'язковості дублювання чи титрування іноземних фільмів. Стаття 14 визначала: «Іноземні фільми перед розповсюдженням в Україні в обов'язковому порядку повинні бути дубльовані або озвучені чи субтитровані державною мовою».

При цьому «канали мовлення телебачення України», вочевидь, не охоплювали іноземних супутникових каналів, що вже тоді мали в Україні чималу аудиторію.

Деякі важливі положення Закону «Про кінематографію» не мали прямої дії, а тому чи то мусили реалізовуватися через підзаконні акти, чи то потребували додаткових тлумачень. До таких належала обіцянка податкових пільг, а також положення, що «іноземні фільми демонструються відповідно до Закону «Про мови в Українській РСР». Деякі

органи влади тлумачили цей абзац як необхідність україномовного дублювання або субтитрування всіх іноземних фільмів в українському прокаті, натомість інші (окремі прокатні фірми, що використовували фільмокопії, зроблені для російського прокату, та деякі органи місцевого самоврядування у східних областях) цю обов'язковість заперечували.

Потребувала подальшого тлумачення та регулювання й формально запроваджена Законом «Про кінематографію» продюсерська система, позаяк сам Закон (Стаття 3) давав доволі енігматичне її визначення:

«Продюсерська система — система в галузі кінематографії, яка в умовах кіноринку забезпечує взаємодію і функціонування всіх суб'єктів кінематографії з метою виробництва, розповсюдження та демонстрації фільмів» [100].

Виходило, що ця система — то просто якийсь спосіб існування кіно в умовах ринку, що в ньому важливіше місце, аніж раніше, мав посісти продюсер фільму; інших особливостей такої системи Закон не визначив. Мабуть, аби конкретизувати цю справу, видано Постанову КМУ № 813 від 5.06.1998 р. «Про затвердження Положення про державну підтримку національних фільмів у продюсерській системі». Це Положення, зокрема, визначало, що: «кошти державної підтримки можуть виділятися продюсеру фільму у формі часткового фінансування його виробництва за рахунок державного бюджету, виходячи з того, що частка державної участі не повинна перевищувати 70 % кошторисної вартості виробництва фільму» [31, 69].

Таке обмеження зробило юридично неможливим стовідсоткове державне фінансування фільму, тобто держзамовлення, адже замовник мав би сплатити повну вартість виробництва фільму і стати його власником. Положення також обіцяло «гарантований прокат» національного фільму, але реального механізму гарантування, окрім недотримуваних квот у національному екранному часі та нествореної мережі «центрів вітчизняного кіномистецтва», не існувало. Тож наступні кільканадцять років роботи за новим Законом (при хронічному бюджетному недофінансуванні кіновиробництва — див. **Таблицю 3**) нічого в ній принципово не змінили.

Водночас регулярно з'являлися нові «стратегічні» державні документи з проектами кінореформ. Зокрема, 14.09.2000 року видано Указ Президента України № 1070 «Про Основні напрямки розвитку національної кінематографії на період до 2005 року». Він засвідчував, що влада цього разу взялася виправляти кризове становище в українському кінопрокаті, зокрема — провінційному. Цей Указ передбачав прийняття в усіх регіонах України регіональних програм розвитку

кінопрокату, створення єдиних органів управління кінопрокатом у структурах облдержадміністрацій та деякі інші заходи, що мали фінансуватися з місцевих бюджетів. На виконання цього указу проведено хіба що паперову роботу: створено (тобто відновлено) регіональні органи управління кінематографією та прийнято регіональні програми «поліпшення кінообслуговування населення» у багатьох областях. Наскільки ці заходи вплинули на зростання відвідувань кінотеатрів, а наскільки це зростання (що відбувалося головню завдяки появі у багатьох великих містах нових приватних кінотеатрів) стало наслідком розвитку приватного кінобізнесу, складно визначити. Але подальшого зменшення чисельності комунальних кінотеатрів описані реформістські заходи не зупинили.

Наступною спробою держави вивести українську кінематографію з кризи стало прийняття Верховною Радою 25.12.2002 року Закону України № 361-14 «Про затвердження Загальнодержавної програми розвитку національної кіноіндустрії на 2003–2007 роки» [98], також розробленої в Міністерстві культури України.

Мету цієї Програми було визначено як «створення умов для розвитку національного кіномистецтва в ринкових умовах, *відновлення його ролі і впливу*³² в духовній сфері суспільства». Програма концептуально й дискурсивно ґрунтувалася на положеннях Закону «Про кінематографію» й ставила такі основні завдання:

«...забезпечення державного протекціонізму у сфері кіномистецтва відповідно до міжнародних зобов'язань України;

формування сучасної національної кіноіндустрії, розвиток продюсерської системи кіновиробництва;

надання державної підтримки суб'єктам підприємницької діяльності в галузі кінематографії незалежно від форм власності;

реформування наявної матеріально-технічної бази кінематографії;

забезпечення розробки та виконання регіональних програм поліпшення кінообслуговування населення...» [98].

Так визначені завдання були мимовільною констатацією того, що на початок 2003 року в Україні ще не діяли ані державний протекціонізм для національного кіно, ані продюсерська система. Попри це, Програма оптимістично, в дусі хрущовської «програми будівництва комунізму», визначала рубежі, що мали бути досягнуті на 2007 рік:

«Доведення виробництва вітчизняних фільмів ...до таких обсягів на рік: 30 повнометражних ігрових фільмів; 120 серій телевізійних ігрових фільмів (серіалів); 30 анімаційних фільмів; 500 хвилин анімаційних телесеріалів; 5000 хвилин просвітницьких і документальних фільмів» [98].

За розрахунками Мінкультури, на такий обсяг кіновиробництва потрібно було близько 130 млн. грн. щорічно. Однак у самій Програмі коштів на кіновиробництво не передбачено.

Формувати режим протекціонізму Програма пропонувала через «удосконалення оподаткування підприємницької діяльності, пов'язаної з виробництвом, розповсюдженням і демонструванням вітчизняної кінопродукції» (натяк на податкові пільги), а також — «запровадження збору на розвиток національної кінематографії».

Аби ці наміри стали реальністю, потрібні були зміни в податковому законодавстві, але великого прагнення до цього тодішній уряд не виявляв — обмежувався нескінченим узгодженням підготовлених у Мінкультури законопроектів. Зокрема, проект закону про 5-відсотковий збір на розвиток національної кінематографії був розроблений у Мінкультури, але за багато років так і не дочекався прийняття. А запровадження податкових пільг для кіновиробництва довелося чекати аж до 2010 року.

Отже, ключові завдання аналізованої Програми не були виконані в передбачені нею терміни, а тому вона не принесла істотних позитивних змін у становище українського кіно й не створила реального режиму протекціонізму. По суті, це визнавало й Міністерство культури, зазначаючи у своєму аналітичному звіті за 2009 рік:

«Можна констатувати, що українське кіно так і не вдалося вивести з глибокої кризи. Для цього, вочевидь, потрібна інноваційна, продумана стратегія реформування національної кінематографії, що включатиме, зокрема, запровадження багатоканальної системи фінансування кіновиробництва, протекціонізм щодо національного кіно» [109, 41].

Сумний фінал того, що можна назвати «першою серією» історії про спроби відродити національний кінематограф, можна пояснити кількома причинами.

Перша — значно більші бюджетні кошти (зокрема й втрачені надходження через податкові пільги), потрібні для згаданого відродження, аніж для державної підтримки вітчизняного книговидання. Це обумовлене як високою собівартістю повнометражних фільмів, так і малою вірогідністю їх комерційного успіху. Друга причина — порівняно слабка зацікавленість українських політичних та бізнесових еліт у згаданому відродженні кінематографу. Для «лівих» і проросійських політиків та їхнього електорату бажану цивілізаційну й виховну роль уже виконували російські фільми та телесеріали. Натомість в очах націонал-демократичних політиків український кінематограф у цілому (поза нечисленними видатними іменами) не набув значного авторитету, творчого чи ідеологічного. Дехто з «помаранчевих» політиків,

передусім Віктор Ющенко, як патріот і водночас прибічник вільного ринку, розумів важливість національного кіно, але віддавав перевагу фінансуванню окремих великих кінопроектів (як-от фільму Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу», що виявився невдалим як у творчому плані, так і в очах масового глядача), а не податковим пільгам, що ними скористалися б також виробники телесеріалів на російське замовлення.

Але детальніше про взаємини між «помаранчевими» політиками та українським культурним простором — далі.

4.3. Невдала «культурна революція» (2005–2009)

Після «Помаранчевої революції» намагання оновити державну культурну політику, а також забезпечити сприятливіші умови для розвитку національної культури знову активізувалися. Однак державних стратегічних документів, де обґрунтовувалися б і конкретизувалися такі наміри, довелося чекати майже рік. Хоча формально першим офіційним актом з культурної стратегії, прийнятим за президента Віктора Ющенка, був розглянутий вище закон «Про Концепцію державної культурної політики на період 2003–2007 років», але це відбулося лише тому, що депутатам довелося голосувати за закон повторно, після накладеного ще президентом Кучмою вето. Тому точніше буде вважати першим стратегічним документом нової влади у сфері культури Указ Президента В. Ющенка № 1647 «Про першочергові завдання збагачення й розвитку культури й духовності українського суспільства» від 24.11.2005 р. [103]. Цим указом створено Національну раду з питань культури і духовності при Президентові України, поставлено перед нею та урядом завдання розроблення «загальнодержавної програми дій із збагачення й розвитку культури й духовності українського суспільства», а також визначено кілька основних пріоритетів культурної політики, що мали увійти до зазначеної програми дій:

- «вдосконалення законодавства у сфері культури;
- розвиток національної кінематографії, видавничої та архівної справи;

- створення умов для ефективного розвитку історичних і культурних центрів, пов'язаних з життям та діяльністю видатних діячів культури, науки і мистецтва, національно-визвольною боротьбою, іншими важливими подіями і історії українського народу;
- активізація наукових досліджень у сфері культури;
- створення в столиці України та інших містах, що є великими культурними центрами, музейних комплексів та виставкових залів;
- спорудження пам'ятників борцям за свободу і незалежність України;
- активізація міжнародного співробітництва України, насамперед, з ЮНЕСКО» [103].

По суті, указ № 1647 означав зміну пріоритетів у державній культурній політиці (принаймні, порівняно з нещодавно прийнятим Законом «Про Концепцію державної культурної політики...») — переорієнтацію з підтримки сучасної творчості на розбудову культури пам'яті, а також зосередження державної підтримки на кількох великих проєктах, що їх вважав пріоритетними сам президент В. Ющенко.

Створена указом № 1647 Національна рада з культури і духовності, формально очолена президентом особисто, взялася розробляти запропоновану ним самим ідею створення «Дорожньої карти до Програми збагачення і розвитку культури і духовності українського суспільства». Проєкт «Дорожньої карти» [66, 131–158] був розроблений і представлений у квітні 2006 року на одному із засідань Національної ради з питань культури і духовності. У ньому серед головних стратегічних пріоритетів, «реалізація яких забезпечить загальний прорив у розвитку культури українського суспільства, у формуванні виразної національної свідомості наших співгромадян, у перетворенні культури на ключовий чинник суспільного розвитку України», значилися ««утвердження української мови в основних сферах суспільного життя» та «забезпечення цілісності національного мовно-культурного простору» [66, 138].

Реалізація першого з цих пріоритетів мала відбуватися шляхом:

«Удосконалення мовного законодавства, забезпечення його чітко-го виконання, державної підтримки україномовних форм культурної, наукової, освітньої діяльності; подолання в масовій свідомості постколоніальних стереотипів щодо української мови та культури; унормування українського правопису, підтримку українських мовознавчих досліджень, видання навчальної літератури, удосконалення викладання української мови в системі середньої і вищої освіти» [66, 138].

Це означало б не лише подолання постколоніальної маргіналізації української мови в культурному просторі України, але й закріплен-

ня на рівні державної політики фактичного ототожнення української культурної ідентичності з україномовністю.

Натомість цілісність національного мовно-культурного простору «Дорожня карта» пропонувала забезпечувати через:

«Розвиток загальнонаціональних мереж телебачення і радіомовлення; дієвий контроль за мовним режимом на телебаченні й у кінопрокаті; посилення державної підтримки української преси» [66, 147–148].

Це вже засвідчувало адекватніше уявлення про сучасний культурний простір, аніж у розглянутому вище Законі «Про Концепцію...», усвідомлення ключової ролі мезо-публічних сфер українського телебачення й преси в цьому просторі, і водночас — визнання того, що ці публічні офіцери сьогодні далеко не охоплюють усього суспільства своїм впливом, але також і схильність до ототожнення національної ідентичності публічної сфери з мовою комунікації (мовлення) в ній.

Цей проект був представлений і обговорений на засіданні Національної ради навесні 2006 року, але не був ані затверджений, ані відхилений і в подальшому не одержав хоч якогось розвитку, не кажучи вже про практичну реалізацію. Вочевидь, президентові Віктору Ющенку не все в ньому сподобалося, але сформулювати конструктивну альтернативу й переконати в її оптимальності членів Нацради президент чи то не зумів, чи то вже не мав охоти після програшу парламентських виборів 2006 року.

Не дочекалася затвердження й передбачена Указом № 1647/2005 «Загальнодержавна програма дій» (термін, відсутній у чинному законодавстві). Її проект довго розроблявся Міністерством культури і туризму, з багаторазовим урахуванням численних зауважень інших відомств уряду, вже очолюваного Віктором Януковичем, котрий не прагнув втілювати в життя ініційовану президентом Ющенком програму.

На той час назрілу необхідність реформування державної культурної політики в Україні констатували також експерти Департаменту культурної політики Ради Європи. Їхня група на чолі з британцем Террі Санделом брала участь у процесі підготовки Національного звіту про культурну політику України (2006–2007). У своєму альтернативному звіті експерти писали:

«У багатьох країнах Європи нагромаджено корисний досвід, придатний для вирішення деяких проблем, що постали перед Україною» [117, 44].

Проблематики національного культурного простору й ідентичності їхній аналіз майже не зачепив, якщо не рахувати зауваження щодо вузького, суто галузевого розуміння культури в Україні. Експер-

ти сформулювали низку рекомендацій щодо того, як Україна, зокрема — Мінкультури, мають бачити свої проблеми та вирішувати їх:

«Основна проблема національної культурної політики в Україні — це успадкування моделей, інфраструктури, практик та тлумачення культури, які за часи незалежності зазнали певних реформ та змін і дозволили трохи відійти від минулого, але які вже не відповідають призначенню в країні, яка модернізується і є частиною Європи XXI століття» [117, 46].

Подальші поради експертів стосувалися роботи самого Мінкультури, але конструктивністю не відрізнялися (радше деструктивністю):

«...щоб виконувати свою роль у європейській країні XXI ст., Міністерству необхідно: (а) мати відповідну стратегію, (б) відповідати новим сприйняттю та очікуванням, (с) припинити виконувати роль пострадянського “органу, який опікується культурою і виділяє кошти”.

Міністерству слід уникати, щоб його розглядали як “орган фінансування”, чи принаймні мінімізувати цю свою роль, адже суворі економічні реалії перехідної доби не дозволять йому мати бюджети, необхідні для задоволення таких очікувань» [117, 47].

Чи таке «осучаснення ролі» слід було розуміти, як відмову держави від бюджетної підтримки культури, бо бюджет України замалий, чи, може, підтримку держава мала надавати не через Мінкультури, а через якусь іншу інституцію? Перше виглядає в українських умовах абсурдно, а друге має сенс лише тоді, коли є певність, що інша установа розподілятиме кошти якимось ефективніше. Утім, була у експертів і трохи конкретніша порада:

«Необхідно сприяти практичному запровадженню нових підходів до фінансування культури, зокрема нових механізмів фінансування та використання кількох джерел фінансування» [117, 49].

Варто побіжно нагадати, як в Україні намагалися втілювати в життя рекомендації європейських експертів. Зокрема, навряд чи можна вважати створенням ефективної моделі підтримки культури такі інституційні «реформи» того періоду, як приєднання Держтуризму до Мінкультури (2005), відокремлення згаданого агентства й приєднання замість нього до Мінкультури колишнього Держкомнацміграції (2011), кількаразові то пониження, то підвищення адміністративного статусу тих служб чи департаментів Мінкультури, котрі опікувалися кінематографією та культурно-історичною спадщиною тощо. Чи не єдиною зміною, яку справді можна вважати вдосконаленням механізмів державної підтримки творчої діяльності, стало запровадження з 2012 року системи так званого пітчінгу при конкурсному відборі кінопроектів для подальшого державного фінансування. Загальні підхо-

ди до державної підтримки культури при цьому не зазнавали істотних змін — головною формою такої підтримки залишалось пряме, позаконкурсне фінансування державних закладів і колективів, а також — так званих загальнодержавних заходів.

Попри те, що згадана вище «Дорожня карта» не набула якогось офіційного статусу, очолюване «помаранчевими» міністрами Мінкультури усе ж намагалось вирішити деякі з поставлених у тому документі проблем культурного простору України. Зокрема, однією із «гарячих» тем культурної політики в 2005–2009 роках була мова демонстрування іноземних фільмів в українському прокаті й на телебаченні. Як уже констатувалось, протягом перших 15 років незалежності в Україні на телебаченні демонструвалися переважно російськомовні фільми, а в кінопрокаті — майже винятково російськомовні, позаяк більшість західних фільмів демонструвалися з фільмокопій, виготовлених для російського ринку. Іншими словами, Україна залишалась периферійною частиною публічної сфери кінопрокату Росії. На чинні норми мовного законодавства та закону «Про кінематографію», за якими фільми в публічному прокаті мали хоча б субтитруватися державною мовою, не зважали ані прокатники, ані уряд. Проблемою таке становище було для тієї частини суспільства, котра відчувала себе дискримінованою, не маючи можливості переглянути неросійські фільми неросійською мовою. А за умов майже повної відсутності українських фільмів у кінопрокаті ця проблема перетворювалася на проблему повної відсутності українськомовного контенту в кінотеатрах України.

Чому питання українськомовного дублювання іноземних фільмів набуло такої ваги й гостроти, адже дублювання не змінювало того, що в кінопрокаті України й далі домінували голлівудські та російські фільми?

Безпосередня причина — в тому, що, як ми знаємо, значна частина суспільства, зокрема й політичної та культурної еліти, ототожнюють українську національну ідентичність із українськомовністю. Тому, не сподіваючись у ближчому майбутньому добитися помітної присутності в кінопрокаті фільмів українського виробництва, вони прагнули принаймні частково українізувати його контент. Зрештою, така «націоналізація» кінопрокату як публічної сфери є не настільки поверховою, як декому здавалось. Адже, за Маршалом Маклюгеном, «*medium is the message*», що в даному випадку означає: мова, якою персонажі фільму комунікують із глядачем, є разом із відеорядом ключовим посланням кінотвору. Отже, якщо цей медіум — український, то й сам твір стає почасти українським, набувши двоїстої дискурсивної ідентичності.

І навпаки: якщо мало не всі іноземні фільми показуються в Украї-

ні у версіях, дубльованих російською мовою для російського прокату, то це утверджує ту сформовану радянською культурною політикою колоніальну ситуацію, коли все іноземне кіно, вся іноземна наукова література й переважна частина іноземної художньої літератури були доступні в СРСР лише в російському перекладі чи дубляжі. За таких обставин, як показав Максим Стріха, український художній переклад здавна виконував важливу роль (чи навіть місію) в націєтворенні [123, 7–24, 303–312], й лише в роки незалежності ця місія поширилася на переклади наукової літератури та дублювання серіалів на замовлення деяких (але не всіх) українських телеканалів.

Постколоніальна ситуація в кінопрокаті почала змінюватися лише після «Помаранчевої революції». На початку 2006 року уряд Юрія Єханурова видав Постанову КМУ № 20 від 16.01.2006 «Деякі питання порядку розповсюдження і демонстрування фільмів», що встановила квоти обов'язкового дублювання, озвучення чи субтитрування українською мовою іноземних фільмів для прокату: з 1 вересня 2006 р. — не менше 20 % загальної кількості фільмокопій; з 1 січня 2007 р. — не менше 50 %; а з 1 липня 2007 р. — не менше 70 % копій.

Урядова постанова виходила з чинного законодавства й зберігала можливість обслуговувати російськомовними фільмокопіями кінотеатри російськомовних регіонів. Її підтримали українські кінопрокатники, які напряму працювали з голлівудськими «мейджорами» (наприклад, компанія Богдана Батруха «B&H Film Distribution»), але з'явилися протести тих прокатників, котрі звикли ввозити фільми з Росії, не витрачаючись на дублювання чи титрування, і хотіли й надалі не витратитися. А після невдачих для «помаранчевих» партій парламентських виборів 2006 року до тих, хто виступав проти українського дублювання фільмів, долучився й гуманітарний віце-прем'єр Дмитро Табачник. Тому уряд прем'єр-міністра Віктора Януковича не заперечував, коли Постанову КМУ № 20/2006 скасував Київський апеляційний суд рішенням від 17.11.2006 р. як таку, що не відповідає чинному законодавству [43].

Однак норма статті 14 Закону «Про кінематографію» щодо мови демонстрування фільмів залишалася чинною, й кінематографічна та ширша українська культурна громадськість вимагала її дотримання. Компромісне рішення знайшло Міністерство культури і туризму: міністр Юрій Богущкий та голова Держкіно Ганна Чміль унаслідок переговорів із кінопрокатниками підготували й 22.12.2006 р. підписали «Меморандум про співпрацю», за яким кінопрокатні компанії пообіцяли до 31 грудня 2007 року збільшити частку україномовних фільмокопій для прокату до 50 %, а для дитячих фільмів — до 100 %. Під-

писали Меморандум 14 провідних прокатних фірм, але деякі навідріз відмовилися. Наприклад, засновник мережі «Одеса-Кіно» А. Вознюк в інтерв'ю газеті «Коммерсант-Україна» заявив:

«Співвідношення 50 % на 50 % не задовольняє потреби російськомовного глядача. Стовідсоткове українське дублювання дитячих фільмів дає зрозуміти, що зараз відкусили палець, а потім відкусять руку, але ми маємо намір із цим боротися» [43].

Політичну підтримку таким борцям заходився надавати сумнозвісний нардеп Вадим Колесніченко: 7 грудня 2006 року він зареєстрував у парламенті проект змін до Закону «Про кінематографію», яким передбачалося змінити Статтю 14 таким чином, щоб іноземні фільми можна було дублювати, озвучувати чи субтитрувати «державною мовою, регіональною мовою або мовою меншин на вибір розповсюджувача». Однак прийняти зміни тоді завадили дострокові парламентські вибори й наступна зміна уряду.

Наприкінці 2007 року Конституційний Суд своїм рішенням у справі про офіційне тлумачення Статті 14 Закону України «Про кінематографію» № 13-рп від 20.12.2007 підтвердив, що всі іноземні фільми мають бути дубльовані, озвучені чи субтитровані українською мовою, а також вказав, що ця вимога стосується не якоїсь частки фільмокопій у кінопрокаті, а геть усіх.

Ґрунтуючись на цьому рішенні Конституційного Суду, новий міністр культури Василь Вовкун ініціював Постанову КМУ від 18.01.2008 р. «Про дублювання або озвучення чи субтитрування державною мовою іноземних фільмів», котра забороняла видавати державне прокатне посвідчення для іноземних фільмів, що не дубльовані, озвучені чи субтитровані державною мовою.

Противники українського дублювання, чиїм неформальним лідером став директор кіномережі «Мультиплекс» Антон Пугач, у відкритих листах до керівництва України вимагали скасувати обов'язкове українське дублювання, бо воно буцімто завдає значних збитків кінопрокатникам. Натомість власник компанії «В&Н» Богдан Батрух у своєму відкритому листі заявив, що подані його опонентами «факти» про згубний вплив українського дублювання на доходи прокатників є вигадкою — навпаки, показники доходів кінопрокату у 2008 році не зменшилися, а зросли. Недовзі слова Б.Батруха підтвердили й дані Мінкультури України:

«Після введення в дію рішення Конституційного суду України, гострих дискусій з окремими кінодистрибуторами, усі іноземні фільми для прокату дублюються, озвучуються чи субтитруються українською мовою. Усупереч твердженням деяких діячів комерційного кінопрокату, це не спричинило зменшення відвідуваності чи доходів кіномере-

жі. За 11 місяців 2009 року виручка кінотеатрів склала 379,8 млн. грн., що на 33,5 % більше, ніж за увесь 2008 рік; кількість глядачів зростає з 12.2 млн. в 2008 році до 13.8 млн. — за 11 місяців 2009 р.» [109, 67].

Підсумовуючи плановане та реально здійснене у сфері державної культурної політики у 2005–2009 роках, можна констатувати, що практично всі тодішні стратегічні та законодавчі ініціативи оберталися в колі тих самих нечисленних ідей, котрі врешті-решт так і не знайшли тоді ефективного втілення. Однак це не означає, що в ті роки не відбувалося розвитку національної культури, не було важливих змін у культурному просторі незалежної України, зокрема й завдяки зусиллям чи ініціативам політиків.

Виникли й набули популярності низка недержавних ЗМІ з виразною українською (нерадянською) ідентичністю; помітними культурними осередками у загальноукраїнському масштабі (іншими словами, мезо-публічними сферами) стали «Мистецький Арсенал», львівський Форум видавців, низка незалежних видавництв, мережа книгарень «Є» та інші.

Постколоніальну ситуацію з домінуванням російських публічних сфер в інформаційно-культурному просторі України це підважило, але не пододало.

4.4. Повернення культурної багатовекторності (2010–2013)

З поразкою колишніх «помаранчевих» політиків на президентських виборах 2010 року відбулася зміна курсу в політиці пам'яті, але в культурній та медійній політиці різких кроків влада Віктора Януковича спершу не робила, і навіть посилила протекціонізм щодо вітчизняних культурних індустрій. У 2010 році нарешті запроваджено давно обіцяні податкові пільги кіновиробництву: прийнято Закон «Про внесення змін до Закону України “Про кінематографію” та інших законів України щодо підтримки виробництва національних фільмів» та Закон «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України у зв'язку з прийняттям Податкового Кодексу України». Ними встановлено низку пільг для національних фільмів, від їх виробництва до показу. Зокре-

ма, на 5 років звільнено від ПДВ операції з постачання національних фільмів їх виробниками, роботи й послуги з виробництва цих фільмів, послуги з демонстрування національних фільмів, а також дублювання українською мовою іноземних фільмів. Помітне зростання кількості нових українських фільмів у прокаті розпочалося від 2012 року, коли бюджетне фінансування кінематографії перевищило 130 млн. грн. на рік, а частина цих коштів стала використовуватися на виготовлення копій та промоцію вітчизняних фільмів.

У 2010 році був нарешті прийнятий і з 1 січня 2011 року набув чинності Закон України «Про культуру» [102], розроблення та кількарізові спроби прийняття якого тривали з 2000 р³³. Раніші версії законопроекту містили кілька реформістських ідей, запозичених із «Концепції державної культурної політики» [32] 1995 року (надання недержавному сектору права на підтримку з державного бюджету, створення базової мережі закладів культури з одночасним роздержавленням решти, участь громадських структур у формуванні культурної політики та інші). Однак у ході нескінченного відомчого та парламентського узгодження й «доопрацювання» (зокрема, проголосований у першому читанні законопроект двічі — в 2005 та 2008 роках — відкликався з Верховної Ради у зв'язку зі зміною уряду) більшість цих положень зникли, зате посилювався патерналістський складник (як-от закріплення гарантії праці на повну ставку та особливе пенсійне забезпечення працівників бюджетних закладів культури).

Формально у прийнятому Законі «Про культуру» зберігалися норми, що передбачали створення й фінансування з бюджету базової мережі закладів культури, яка, за первісним задумом, мала служити базою для функціонування національного культурного простору. Зокрема, Стаття 22 визначала:

«1. Базова мережа закладів культури формується з метою: забезпечення розвитку сфери культури, всіх жанрів і видів мистецтва, а також *цілісності національної культури*;

дотримання прав громадян України у сфері культури, забезпечення доступності національного культурного надбання, культурних благ та мистецької творчості шляхом дотримання державних соціальних нормативів у сфері обслуговування закладами культури.

2. Базова мережа закладів культури формується органами виконавчої влади та органами місцевого самоврядування... *Існуючі заклади культури... автоматично включаються до базової мережі*» [102].

Останнє речення було додане депутатами під час другого читання законопроекту «зі шляхетних міркувань» — аби з їхньої вини не постраждав жоден занедбаний і завжди замкнений сільський клуб.

Сама ідея базової мережі випливала з переконання, що держава й місцеві громади мають переглянути успадковану від радянських часів мережу закладів, визначити найважливіші й найактивніші з них, забезпечити їм належні умови діяльності, а інші — в той чи інший спосіб роздержавити. Одначе увесь розділ, що стосувався роздержавлення, зник із прийнятого Закону, натомість додалася фраза про «автоматичне включення» до мережі всіх «існуючих закладів», що, по суті, робило створення базової мережі зайвим. Окрім того, це не зупинило закриття сотень сільських клубів та бібліотек.

На декларативному рівні унормовував Закон «Про культуру» також культурний протекціонізм держави. Стаття 14 (Підтримка вітчизняних виробників у сфері культури) визначала, що:

«1. Підтримка вітчизняних виробників у сфері культури здійснюється відповідно до законодавства шляхом:

створення сприятливого режиму оподаткування та надання державою фінансової підтримки для виробництва і розповсюдження книг, фільмів та інших видів культурного продукту *українською мовою* в Україні та за кордоном;

встановлення квот демонстрування та розповсюдження вітчизняного *україномовного* культурного продукту на телебаченні, радіо, у кіно- та відео мережі»³⁴ [102].

У поданому у 2010 році на розгляд Верховної Ради урядовому законопроекті (зберігється в архіві автора) відповідні абзаци визначали національний культурний продукт і форми його державної підтримки ширше й загальніково:

«встановлення квот демонстрування та розповсюдження вітчизняного культурного продукту на телебаченні, радіо, у кіномережі;

створення сприятливого режиму оподаткування вітчизняного культурного продукту і послуг, що виробляються і надаються в процесі культурної діяльності, згідно із законодавством».

Як бачимо, в ході «доопрацювання» урядовцями вжито обтічних формулювань («сприятливий режим оподаткування» замість первісного «податкові пільги»; дописка «відповідно до законодавства»), аби не брати на себе протекціоністських зобов'язань понад ті, що їх багатолітньою боротьбою здобули книговидавці та кінематографісти. Натомість прихильники мовної українізації добилися згадок у Статті 14 про українську мову культурного продукту, а прихильники патерналізму — про пряме державне фінансування. Отак те, що задумувалося як реформа культурної політики, обернулося черговим етапом інерційного патерналізму.

Закон «Про культуру» все ж зробив внесок у правове тлумачення

таких понять, як національний культурний простір та його цілісність. У Статті 1 (Визначення термінів) бачимо таку дефініцію:

«7) *культурний простір України* — сфера, в якій відповідно до законодавства провадиться культурна діяльність і задовольняються культурні, інформаційні та дозвільні потреби громадян, що охоплює, зокрема, радіо і телебачення, друковані періодичні видання, книговидавничу продукцію, ринок культурних благ, культурно-мистецьке середовище» [102].

Можна зауважити значущі дискурсивні зміни порівняно з ранішими редакціями законопроекту: термін «національний культурний простір» змінився на «культурний простір України», а з переліку сфер діяльності (публічних сфер), включених до цього простору, вилучено сфери освіти й науки (адже вони регулюються іншими законами). Таке редагування обмежило культуру до її галузевого, а не антропологічного поняття. Можливо, це й логічно для закону, покликаного регулювати саме «галузь культури», а не культуру як увесь спосіб життя, але з погляду використання цієї правової дефініції для побудови механізмів постульованого Законом «забезпечення цілісності культурного простору України» таке обмеження користі не принесло. Та й вилучення з дефініцій слова «національний» (продиктоване, вочевидь, алергією тодішньої парламентської більшості до цього слова як синоніма «націоналістичного»), по суті, ототожнило культурний простір України з її юрисдикцією, усунувши чинник національної ідентифікації культурних явищ.

Уникання владою нових зобов'язань щодо підтримки національної культури обумовило й декларативність (чи навіть змістовну порожність) понять єдності та цілісності згаданого простору. Бачимо це у Статті 13 (Сприяння створенню *єдиного культурного простору України, збереженню цілісності культури*):

«1. Органи виконавчої влади та органи місцевого самоврядування під час підготовки пропозицій щодо формування та проведення державної політики у сфері культури повинні враховувати необхідність створення єдиного культурного простору України та збереження цілісності культури» [102].

Ця стаття має ще два пункти, де говориться про необхідність збереження пам'яток та про «цілеспрямовану політику щодо повернення незаконно вивезених з території України культурних цінностей та забезпечення охорони культурних цінностей і об'єктів культурної спадщини, які є власністю України і перебувають на території інших країн» [102].

Такі положення засвідчують схильність ототожнювати культурний простір із державною територією України, так що навіть перебування культурних цінностей «українського походження» поза її

межами трактувалося як порушення єдності національної культури. Водночас із тексту Статті 13 можна зробити висновок, що Закон визнав факт браку єдності культурного простору України чи принаймні наявність загроз для неї. Однак, яким чином виконавча влада мала добиватися згаданої єдності, з тексту незрозуміло. Тож, з огляду на всі згадані недоліки Закону «Про культуру», багато хто вже невдовзі після його прийняття виражав обґрунтовані сумніви в його дієвості³⁵.

Паралельно до описаних заходів, покликаних продемонструвати турботу президента Януковича та його оточення про українську культуру, їхні однопартійці в парламенті й уряді взялися здійснити низку ініціатив, спрямованих на посилення позицій російської мови в культурному просторі України, а відтак — на зміцнення публічних сфер із поширеними серед прихильників Януковича та «регіоналів» дискурсивними ідентичностями, пострадянською та російською. До таких ініціатив належали зміни до законодавчих актів, що дозволяли використання російської мови в дитячих садках за вибором батьків, запровадження обов'язкового викладання в школах другої іноземної мови, якою, найімовірніше, була б російська, як найлегша для освоєння; дозвіл на використання російської мови в судочинстві, спроба скасувати квоти на україномовне мовлення в теле- й радіоефірі (цю активність та суспільний опір їй проаналізував Т. Марусик [76]).

Улітку 2012 року влада взялася «системно» вирішити на свій розсуд мовні проблеми в Україні шляхом ухвалення закону «Про засади державної мовної політики» (відомого як «закон Ківалова-Колесніченка»), котрий би замінив Закон «Про мови в Українській РСР» та фактично знівелював би конституційну норму про єдину державну мову — українську. У липні 2012 року «закон Ківалова-Колесніченка», попри гучні протести опозиції та громадськості, прийняла (з порушеннями регламенту) Верховна Рада, 8 серпня його підписав президент В. Янукович, а 10 серпня закон [97] набув чинності.

Відповідно до його норм, російська мова отримала можливість набути статусу регіональної мови (тобто функціонувати нарівні з державною у межах відповідного регіону) в тих адміністративних одиницях, де відповідна меншина складала не менше 10 % населення (а це означало — в 13 із 27 регіонів України).

На практиці це означало, що в органах місцевого самоврядування, у ЗМІ, в інших суспільних інституціях таких областей публічна комунікація на законних підставах ставала формально двомовною, а фактично — російськомовною. Зникала також вимога фіксувати мову мовлення в ліцензіях, що їх отримували новостворені ЗМІ.

Ухвалення «закону Ківалова-Колесніченка» викликало акції про-

тесту в багатьох містах; ще до підписання його президентом заяви із протестами чи закликами до В. Януковича «ветувати» закон ухвалила низка обласних та міських рад Західної та Центральної України. Натомість обласні ради на Сході та Півдні виступили із заявами про підтримку «давню назрілого закону», а після набуття ним чинності Верховна Рада АР Крим, Одеська та Луганська облради прийняли рішення про надання російській мові статусу регіональної.

Почалася кампанія переведення нечисленних українських шкіл у цих регіонах на російську мову навчання, яку дієво підтримав тодішній міністр освіти й науки Дмитро Табачник, заявивши, що МОН планує вже того року видати більшість підручників російською:

«З 2 млн 60 тис. підручників 1 млн 900 тис. у нас російською мовою, тому, я думаю, що проблем не виникне» [76].

Не можна сказати, що влада цілком проігнорувала протести опозиції та української громадськості. Одночасно з підписанням скандального закону президент Янукович видав доручення «Щодо удосконалення законодавчого забезпечення застосування мов в Україні», яким, зокрема, велено уряду Азарова створити «робочу групу з розроблення пропозицій стосовно удосконалення законодавства щодо порядку застосування мов в Україні та проекту Державної програми всебічного розвитку і функціонування української мови» [110].

Робоча група, до якої увійшла низка відомих діячів культури, більш-менш лояльних до влади, намагалася зменшити шкоду, завдану україномовним публічним сферам «законом Ківалова-Колесніченка». Ще восени того самого року вона підготувала проект змін до згаданого закону, а також проект «Концепції Державної програми всебічного розвитку і функціонування української мови» [110, 61], Проекти передали на погодження до уряду та Адміністрації президента, на тому справа «всебічного розвитку» й завершилася.

Однак радикальної зміни мовної ситуації в культурному просторі України після вступу в дію закону «Про засади державної мовної політики» не відбулося: в західних і центральних регіонах його впровадження практично проігнорували, а у східних і південних він переважно узаконив ситуацію домінування російської мови, що існувала й доти. Це, втім, не означає, що така інерційна стабільність тривала б і надалі. Тому скасування «закона Ківалова-Колесніченка» виявилось одним із перших у порядку денному «революційних» політичних сил у парламенті після перемоги «Євромайдану».

4.5. Боротьба за культурний простір України після Євромайдану

Після подій «Революції гідності» культурна політика держави стала одним із найпопулярніших об'єктів гострої критики. Критикувалися не лише дії попередньої влади (власне, всіх попередніх влад), а й рішення нової, «революційної», до того ж критикувалися часто із протилежних позицій.

У поганій мовно-культурній політиці дехто вбачав навіть причину трагічних подій весни — літа 2014 року, анексії Криму й війни на Донбасі, однак конкретизація, в чому саме полягали грубі помилки української влади, виглядала парадоксально: для одних — у тому, що попередня влада своєю пасивністю сприяла російському домінуванню в інформаційно-культурному просторі України, а відтак — і сепаратизму; для інших — у тому, що влада вдавалася до «насильницької українізації» й «не прислухалася до Донбасу», зокрема — у лютому 2014 року, коли Верховна Рада скасувала скандальний «закон Ківалова-Колесніченка» (пізніше визнаний неконституційним).

Наступним кроком після гострої критики мають бути пропозиції конструктивних альтернатив. І справді, вже навесні 2014 року зусиллями громадських «агентів змін» та нового, «революційного» керівництва Мінкультури, за підтримки представництва «Східного Партнерства» ЄС почалося розроблення «нової культурної стратегії» для України. Європейські знавці виступали, принаймні попервах, ідейними натхненниками цього процесу.

Його неписане гасло керівник Бюро програми «Культура» СП ЄС в Україні Лючано Глоор в одному з інтерв'ю визначав приблизно так: головне — не написати якісний програмний документ, а організувати навколо нього широку дискусію громадськості³⁶. Мабуть, про успішне досягнення таким чином поставленої мети простіше прозвітувати до Брюсселя, аніж про практичне втілення чи принаймні офіційне схвалення розробленої стратегії якимись державними інституціями.

Протягом двох наступних років учасники процесу стратегування дискутували, сварилися, звинувачували одні одних у некомпетентності, неготовності до діалогу, а то й у націоналізмі³⁷. У мережі Інтернет час від часу з'являлися різні напівфабрикати обіцяної культурної стратегії. Однак єдиним конкретним плодом цього процесу стало Розпорядження КМУ від 1.02.2016 № 119-р «Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури — стратегії реформ» [104].

Мету цієї стратегії визначено як:

«...створення умов для сприяння творчій активності громадянина і формування в Україні громадянського суспільства європейського рівня». Згадано також про необхідність забезпечити культурі «провідне місце в суспільно-економічному розвитку України» [104].

Документ містив доволі безапеляційну оцінку діяльності попередників:

«Розвиток сфери культури протягом тривалого часу *не був визначений пріоритетом державної політики*, йому не приділялася належна увага та не надавалася підтримка з боку державної влади» [104].

Це твердження не цілком відповідало дійсності, принаймні у першій частині (згадаймо відповідні статті Закону України «Про культуру», де визначено цілі та пріоритети державної культурної політики). Окрім того, це звучало лицемірно з огляду на значне погіршення бюджетного фінансування культури в 2014-2015 роках, хоч би які об'єктивні обставини за цим стояли.

«Довгострокова стратегія» накреслила такі напрями реформ:

«...визнання центрального місця культури в загальнонаціональному розвитку та *винятковості національної ідентичності, що спирається на українську культуру*; посилення ролі культури в соціально-економічному розвитку України шляхом взаємодії і посилення відповідальності державних органів та громадянського суспільства³⁸;

удосконалення та модернізація правових, структурних і фінансових інструментів підтримки культури;

забезпечення доступу до культури через традиційні та нові форми культурної діяльності; забезпечення державної підтримки культурного розмаїття України...;

забезпечення *державної підтримки національного культурного продукту* і провідної ролі митців та менеджерів культури у створенні, поширенні та збереженні національного культурного продукту;

формування попиту і споживача сучасного культурного продукту і культурних послуг, культурної політики та ринкових умов; вдосконалення культурної освіти;

формування цілісного інформаційно-культурного простору;

підтримка інновацій, нових знань, креативних індустрій, що відповідають викликам XXI століття» [104].

Документ визначав і принципи, на яких мала будуватися «стратегія реформ», але зробив це у той самий загальниковий спосіб, що й у розглянутому вище законі про Держпрограму культурної політики 2005 року:

«демократичність» — розширення участі громадськості в прийнятті політичних рішень, реалізації програм і проектів...;

децентралізація менеджменту культури — передача повноважень громадам разом із передачею відповідальності за виконання загально-державних і місцевих стратегічних завдань...

компліментарна субсидіарність — національна стратегія розвитку культури спиратиметься на стратегії регіонального розвитку, які узгоджують розширені повноваження в наданні культурних послуг і забезпеченні культурних прав громадян з національною культурною політикою;

міжкультурний діалог — створення умов для стабільного і мирного існування є невід'ємним від стратегії культурного розвитку» [104].

Цікаво, що задекларовані принципи майже не перетинаються з тими, що були визначені Статтею 3 Закону «Про культуру». Схоже, такий набір принципів мав демонструвати відданість її розробників європейським цінностям та прогресивним уявленням про взаємини держави й культури. Однак тут виникає кілька застережень.

Другий і третій з проголошених принципів стосуються того самого (децентралізації владних повноважень), тільки по-різному сформульованого, й не цілком придатного для сучасної України³⁹. Та й принцип *субсидіарності* фактично означає ту ж таки децентралізацію: згідно з ним, віддавати на місцевий рівень слід усе, з чим місцеве самоврядування чи регіональна влада ладні впоратися. У випадку України регіональна влада в Криму й на Донбасі показала, що вона готова була впоратися навіть з Україною як такою (за підтримки «зелених чоловічків»). Якщо в Україні субсидіарність трактувати всерйоз, а не як виправдання скорочення бюджетної підтримки місцевих громад, то починати її слід було з ліквідації всіх ОДА. Однак респектабельні українські політики цього тоді не пропонували.

А *компліментарність* у самоврядуванні є доповненням субсидіарності й реально означає приблизно таке: якщо місцева громада не має досить ресурсів, аби вирішити проблему власного розвитку (наприклад, утримувати лікарню чи музичну школу) власними силами, то їй слід не звертатися до держави по допомогу, а об'єднувати зусилля з такими ж неможливими сусідами й утримувати одну лікарню (музичну школу) на два міста чи селища. Отже, й тут красивими «європейськими» термінами прикрито неприємні для культурної сфери наміри: передати «на місця» відповідальність за розвиток культури, скасувавши старі механізми його фінансування й не налагодивши як слід нових.

Останнім із задекларованих принципів є «міжкультурний діалог», що має створювати «умови для стабільного і мирного існування». Хто

ж має бути суб'єктами такого діалогу? Адже згадані суб'єкти мусили б належати до різних культур. Визнання такої засади означає не лише констатацію відсутності єдиної національної культури української політичної нації, а й відмову від зусиль, спрямованих на її формування на багатоетнічній основі, заміну її «діалогом». Ця засада погано поєднується із проголошеним вище в тому ж документі завданням «формування цілісного інформаційно-культурного простору». Культурний простір, у якому існують різні культури, лише ведучи між собою «мирний діалог», важко назвати єдиним і цілісним.

Підсумовуючи побіжний огляд «Довгострокової стратегії реформ» від 1.02.2016 р., доводиться констатувати її переважно декларативний і внутрішньо суперечливий характер, слабку пов'язаність із реальним становищем культурної сфери в Україні.

Однак деякі з визначених цим документом пріоритетів (а саме — «забезпечення державної підтримки національного культурного продукту» та «формування цілісного інформаційно-культурного простору») справді стали пріоритетними для влади у 2015–2019 роках і принесли реальні зміни в культурному просторі України.

Після 2014 року активізувалися не лише громадські «агенти змін». Робилися конкретні зусилля з реформування окремих напрямків державної культурної політики — законодавства, інституцій, механізмів фінансування тощо. Ці зусилля впливали не з нової стратегії, а із загострення проблем політичного, економічного та культурного характеру, що їх політичні еліти намагалися вирішити, зокрема, засобами культурної та інформаційної політики.

З огляду на загострення політичної та економічної кризи в Україні, у 2015 році вирішено радикально реформувати бюджетну систему, зокрема й щодо фінансування видатків на культуру в державному та місцевих бюджетах. Це реформування здійснено шляхом прийняття Закону «Про внесення змін до Бюджетного кодексу України щодо реформи міжбюджетних відносин» [91]. Унаслідок цього змінилася система формування доходів бюджетів різних рівнів (надходження від низки податків тепер пропорційно, у різних співвідношеннях, розподіляються між державним та місцевими бюджетами; деякі види податків цілком залишаються у місцевих бюджетах).

В ідеалі — це мало б збільшити фінансові ресурси місцевих бюджетів, якби не супроводжувалося економічним спадом та політичною кризою. Тому на практиці певне зростання надходжень місцевих бюджетів і, відповідно, видатків на культуру спостерігалося лише в деяких економічно розвиненіших регіонах і містах.

Запроваджено новий механізм фінансування регіонального роз-

витку — через Державний фонд регіонального розвитку, що складає частину держбюджету. Стаття 24 Бюджетного кодексу визначає, що кошти фонду «спрямовуються на виконання інвестиційних програм і проектів регіонального розвитку, що мають на меті розвиток регіонів, створення інфраструктури індустріальних та інноваційних парків і відповідають пріоритетам, визначеним у Державній стратегії регіонального розвитку та стратегіях розвитку регіонів» [91].

Аби одержати кошти з цього фонду, регіональні органи влади мають подати уряду «пропозиції з переліком і описом інвестиційних програм і проектів регіонального розвитку, що... пройшли конкурсний відбір відповідно до законодавства».

Отже, збільшено відповідальність місцевого самоврядування (та їхніх бюджетів) за фінансування низки галузей місцевого господарства (зокрема, й культури). Державний фонд регіонального розвитку може потенційно стати важливим інструментом регіональної культурної політики, через який держава, підтримуючи відповідні ініціативи й проекти регіональної влади, могла б сприяти не лише розвитку культури в окремих регіонах, а й формуванню єдиного національного культурного простору. Однак у час, коли в господарстві більшості регіонів потребують негайного вирішення проблеми охорони здоров'я, інфраструктури, шкільної освіти, важко сподіватися, що в їхніх проектах, посідатимуть помітне місце культурні ініціативи.

В оновленому Бюджетному кодексі також істотно змінено систему міжбюджетних трансфертів. Усі старі види субвенцій скасовано, натомість запроваджено кілька видів міжбюджетних дотацій та субвенцій з державного бюджету місцевим бюджетам: базову дотацію (покликану компенсувати різницю в рівні податкоспроможності окремих регіонів, міст, громад); освітню та медичну субвенцій; субвенції на підготовку робітничих кадрів, на забезпечення медичних заходів та окремих державних програм. Цільових субвенцій на фінансування закладів культури і мистецтва Бюджетним кодексом тепер не передбачено; вони мають фінансуватись із «загального казана» місцевого бюджету. Загалом усі ці зміни радше ускладнили фінансове становище культури, але, з іншого боку, змусили місцеві громади шукати шляхів активізації їх роботи, зокрема пошук власних доходів.

Компенсувати хоча б частково погіршення фінансового становища культури в регіонах України, а також запровадити сучасний механізм державної підтримки культури «європейського зразка» мало на меті створення Українського культурного фонду (УКФ). Ця установа задумувалася як вітчизняний відповідник інституцій, що існують у багатьох країнах Європи (Британії, Угорщині, Естонії, Литві), мають

автономний статус (тип інституції, що у Британії зветься QUANGO — напів-автономної неурядової організації) й закріплені законом джерела фінансування (як-от цільовий податок з реклами — в Угорщині, збір з азартних ігор — в Естонії тощо) й надають підтримку культурно-мистецьким проектам у формі конкурсних грантів.

Створення такої інституції з чималим фінансуванням не могло не зачепити інтересів деяких дієвців у сфері культури. Найпомітнішим став конфлікт між прихильниками різних підходів до статусу, функцій та джерел фінансування нової інституції, втілених, з одного боку, в законопроекті «Про культурний фонд України» (що був зрештою прийнятий), з іншого — в альтернативному проекті «Про державний фонд гуманітарного розвитку» (детальніше про ці проекти [6; 47; 88]).

Останній просувався групою діячів культури на чолі з директоркою «Мистецького Арсеналу» Наталією Заболотною і передбачав фінансування згаданого Фонду гуманітарного розвитку за рахунок збору з доходів від азартних ігор (для чого азартні ігри треба було легалізувати). Прихильники кожного з проектів вихваляли власну прогресивність і водночас лаяли конкурентів. Як ілюстрацію перебігу й змісту цієї полеміки можна навести два висловлювання її учасниць.

Ось як Н. Заболотна характеризувала урядовий проект:

«Законопроект “Про культурний фонд України”... не просто нахабно імітує реформу, ховаючи корупцію під гаслами підтримки культури, але він блокує більш виважену та пророблену ініціативу, яка базується на кращих європейських зразках, та консервує можливість розвитку української культури на багато років уперед» [47].

А ось як Ірина Подоляк, заступниця голови профільного парламентського комітету, оцінила проект від Н. Заболотної:

«...нам пропонують створення монструозної структури, яка перебирає функції кількох міністерств і руйнування принципів податкової і бюджетної політики держави. Що ж, так урочо презентований запрошеним до [Мистецького] Арсеналу минулого року гостям проект пані Заболотної теж має всі шанси бути розглянутим у залі ВР. Тому пропоную усім, хто зосереджений на відверто маніпулятивній, емоційній, особистісній і не завжди об'єктивній критиці проекту про Український культурний фонд, сховати персональні амбіції, минулі образи, стишити агресію, відмовитися від інтриг, а спокійно працювати» [88].

Заклики Н. Заболотної рятувати культуру від корупціонерів не допомогли: Закон України № 1976-VIII «Про Український культурний фонд» [105] був ухвалений Верховною Радою 23 березня 2017 року. Але передбачений законом УКФ виявився несхожий на європейські аналоги. Зокрема, Стаття 1 визначала статус УКФ так:

«Український культурний фонд є бюджетною установою, що виконує передбачені цим Законом спеціальні функції щодо сприяння національно-культурному розвитку України. Діяльність Українського культурного фонду спрямовується та координується центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв» (тобто Мінкультури).

Цією ж статтею визначено, що Мінкультури затверджує Положення про УКФ, а Статтею 5 (п.2) — що воно ж призначає Голову Фонду, вибираючи його з-поміж трьох кандидатур, запропонованих Правлінням Фонду. У тому, як Стаття 3 визначила завдання УКФ, бачимо поєднання згаданих «європейських підходів» із державницьким дискурсом:

«Основними завданнями Українського культурного фонду є:

сприяння реалізації державної політики у сферах культури та мистецтв, розвитку сучасних напрямів культурної і мистецької діяльності, виробленню конкурентоспроможного на світовому ринку вітчизняного (національного) культурного продукту;

експертний відбір, фінансування та моніторинг виконання проєктів, реалізація яких забезпечується за підтримки Українського культурного фонду» [105].

Далі в цій же статті визначено, що: «пріоритетні напрями здійснення Українським культурним фондом підтримки розвитку вітчизняної культури і мистецтв» також визначаються ним «за погодженням центрального органу виконавчої влади...» [105].

Тож не цілком виправданими були слова Міністра культури Євгена Нищука із його виступу у Верховній Раді:

«Цей Закон є об'єднаним для всіх фракцій та для всієї України. Тому що це дерегуляція, до певної міри, або ж позбавлення тих функцій, які брало на себе Мінкультури. Не можуть чиновники визначати на свій розсуд по тих чи інших напрямках культурні проєкти, які мають підтримуватися та реалізовуватися, це мають робити тільки фахівці з експертного середовища» [15].

Хоча в законі й прописано, що проєкти для підтримки визначатимуть експертні ради УКФ, та напрямки цієї підтримки мають узгоджуватися з Мінкультури. Але чи є це недоліком? Хіба що з погляду ортодоксального лібералізму, за яким чиновник — завжди дурень, а митець найкраще знає, як розпорядитися бюджетними грошми.

Дискурс лібералізму збережено у Статті 2, що визначає принципи діяльності УКФ; серед них бачимо: «демократичність та прозорість прийняття рішень; забезпечення змагальності і рівності умов для інтелектуального, творчого розвитку людини та суспільства; ...забезпечення рівних можливостей отримання підтримки Українського куль-

турного фонду фізичними особами, юридичними особами незалежно від форми власності; забезпечення культурного розмаїття; партнерства держави та громадянського суспільства» [105].

Контроль діяльності УКФ з боку держави забезпечується й способом формування Наглядової ради. Відповідно до статті 6, із 9 членів ради п'ятеро призначаються виконавчою владою:

«Наглядова рада Фонду складається з дев'яти осіб — двох осіб, визначених Президентом України, двох осіб, визначених центральним органом виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв, двох осіб — представників закладів культури, двох осіб — представників громадських об'єднань та Голови Фонду».

Нарешті, головним джерелом фінансування УКФ визначено кошти Державного бюджету, а не цільові надходження від якогось збору, акцизу чи лотереї. Відповідно до Статті 13 Закону:

«Джерелами формування коштів Українського культурного фонду є: кошти державного бюджету; добровільні внески фізичних і юридичних осіб, у тому числі нерезидентів України; інші джерела, не заборонені законодавством...» [105].

Оскільки історія української культури часів незалежності не дає прикладів вагомих добровільних внесків заможних осіб у підтримку культури й мистецтва, за винятком створення такими особами благодійних фондів власного імені, то реальний обсяг ресурсів Фонду щороку визначають уряд (формуючи проект бюджету) і Верховна Рада.

Зокрема, у 2018 році (що фактично став першим повноцінним роком роботи УКФ) Фонд розглянув на конкурсній основі понад 700 культурно-мистецьких проектів, підтримав майже 300 з них, надавши грантову підтримку на загальну суму 149 млн. грн [23, 136].

Одним із ключових напрямків реформування державної культурної політики залишалося посилення підтримки національних культурних індустрій, зокрема — книговидавництва, а також масового читання. Основним продуктом цих зусиль стало створення Українського інституту книги (УІК), що передбачається Законом України «Про внесення змін до деяких законів України щодо вдосконалення системи державного управління у книговидавничій сфері» [92] від 28 січня 2016 року.

Зрозуміло, що й тут ішлося про використання європейського досвіду — аналогічні інституції давно існують у Польщі, Німеччині, Австрії та інших країнах. Статус і функції нової установи визначено через статті, додані до Закону «Про державну підтримку книговидавничої справи в Україні», зокрема — Статтю 7:

«Український інститут книги є державною установою, що належить до сфери управління центрального органу виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у сферах культури та мистецтв... Метою діяльності Українського інституту книги є: підтримка книговидавничої справи; популяризація читання; стимулювання перекладацької діяльності; популяризація української літератури у світі» [92, 102].

Статтею 8 визначено такі функції Інституту книги:

«створення і реалізація проектів та програм популяризації української літератури в Україні та за кордоном;

фінансування перекладів української літератури іншими мовами та іноземної літератури українською мовою;

реалізація національно-культурних державних цільових програм, пов'язаних з популяризацією української книговидавничої продукції в Україні та за кордоном, підтримкою книговидавничої справи, бібліотек і бібліотечної справи, популяризацією читання, створенням перекладів тощо;

організація та проведення конкурсів для визначення літературних творів, що отримують фінансування для їх видання за бюджетними програмами випуску книжкової продукції;

реалізація бюджетної програми Випуск книжкової продукції за програмою «Українська книга»» [92] тощо.

Як бачимо, деякі з функцій Інституту книги є новими для державної культурної політики України, але практичної реалізації цих функцій наразі не відбулося. У державному бюджеті на 2017 та 2018 роки не виділялися кошти ані на «резиденції для митців», ані на конкурси літературних творів, ані на підтримку іноземних видавництв, що видають українських авторів. Натомість у держбюджеті на 2018 рік була передбачена рекордна (без урахування інфляції) сума на підтримку книговидання і на випуск книг за програмою «Українська книга» — 144,3 млн. грн. (для порівняння — у 2017 році на програму «Українська книга» було виділено 80 млн. грн., а УІК тоді ще не розпочав діяльності) [48].

Отже, й у новій інституції основним напрямком підтримки книговидання наразі залишився старий інструмент — держзамовлення через програму «Українська книга».

Практичне створення Інституту книги як інституції, принаймні в перший рік роботи, було не надто успішним: обрана за конкурсом директорка Тетяна Терен уже через півроку подала у відставку, виявившись не готовою до повсякденної роботи керівника державної інституції. Виправдовувалася вона, звинувачуючи у всьому «абсурдну

систему», яка не дає здійснювати новаторські задуми, а мучить реформатора організаційною та господарчою роботою:

«Пригадую, як ми... намагалися стратегічно спланувати і прорахувати всі можливі проекти: перекладацький конгрес і премію для перекладачів з української, освітні семінари для бібліотекарів, видання літературного журналу, участь у Болонському та Лондонському ярмарках, дослідження ринку, заснування державних премій для молодих письменників та ілюстраторів, програму малих грантів для учасників ринку... Швидко я побачила, що чекає на Інститут у найближчі півроку: безкінечні реєстраційні процедури й підготовка всієї внутрішньої кадрової, юридичної і бухгалтерської документації, вибивання і ремонт приміщення, пошук працівників на мінімальні оклади й ще мінімальніші умови праці, вироблення нових положень державних програм, тендерні процедури в наперед неможливі короткі терміни...» [125].

Наступною директоркою УІК стала значно відоміша й досвідченіша у справі українського книговидання Олеся Коваль, що, мабуть, варто вважати запорукою ефективнішої роботи нової інституції.

Зокрема, у 2019 році загальний бюджет Інституту книги склав 129 млн. грн., за які виконувалися три програми: популяризації читання та української літератури у світі (головним чином фінансування участі у міжнародних книжкових виставках, на загальну суму 13,6 млн. грн.); поповнення фондів публічних бібліотек (87 млн. грн.); створення «Української цифрової бібліотеки» (7,9 млн. грн.). На програму «Українська книга» у 2019 році теж були виділені 20 млн. грн., але вона не діяла, бо уряд не затвердив відповідні правові документи. Інститут книги обіцяє, що з 2020 року, після затвердження потрібних нормативних актів, почне діяти програма підтримки перекладів української літератури іноземними мовами та відновиться програма «Українська книга» [129]. Про конкурсні гранти на видання книжок (а не на закупівлю вже виданих) поки що мова не йде.

Значні зміни відбулися й у системі державної підтримки українського кіно: 22 вересня 2016 року Верховна Рада ухвалила нову редакцію Закону України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» [96]. Утім, оновлений закон набув чинності не одразу: 17 листопада президент Петро Порошенко заветував (повернув до парламенту зі своїми пропозиціями) прийнятий закон, і він був пізніше наново ухвалений, уже з президентськими поправками.

Які ж істотні новації впроваджував закон і чому він був спочатку заветований президентом? Для ефективнішої підтримки українського кіно закон, зокрема, передбачав створення нової інституції — Державного фонду підтримки кінематографії України, управління яким

здійснює центральний орган виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері кінематографії (тобто Мінкультури через Держкіно України).

Закон визначив кілька джерел формування цього Фонду:

«1) кошти загального фонду Державного бюджету України у розмірі не менше 0,2 % видатків загального фонду Державного бюджету України за попередній рік;

2) ...кошти спеціального фонду Державного бюджету, у тому числі: від реалізації майнових прав на використання фільмів, вихідних матеріалів фільмів та фільмокопій, створених за кошти Державного бюджету України і за кошти Фонду, ...від реалізації майнових прав на використання фільмів та фільмових матеріалів, які ...у період з 1953 до 1991 року створені за рахунок державних коштів на державних кіностудіях та належать державі;

кошти, отримані відповідно до законодавства про лотереї...» та ін. [96, 240].

Перше з цих джерел, принаймні формально, гарантувало українському кінематографу ще небачені в його історії обсяги бюджетного фінансування. Однак дійсність знову, як і з аналогічними положеннями «Основ законодавства про культуру», виявилася суворішою, аніж закон. Готуючи бюджетні пропозиції на 2018 рік, Держкіно України, відповідно до цитованих вище положень закону, передбачило 2 млрд. грн. на державну підтримку кінематографії. Однак у поданому урядом проекті держбюджету на 2018 рік на створення і розповсюдження національних фільмів та фінансування Центру О. Довженка передбачили вчетверо менше — 502,5 млн. грн. [49]. І хоча в ході парламентського розгляду цей обсяг зріс майже до 900 млн., усе ж лишився значно нижчим за «гарантований» законом мінімум.

Для прийняття рішень щодо державної підтримки конкретних фільмів чи проектів новий закон передбачив створення ще одного спеціального органу — Ради з державної підтримки кінематографії у складі дев'яти осіб, призначених на два роки (Стаття 9). Кількома іншими статтями закону визначено порядок формування та роботи цієї Ради, а також основні моменти процедури відбору кінопроектів для надання державної підтримки.

Іще на стадії погодження законопроекту урядом та його обговорення в парламенті виникли суперечки навколо пункту 13 Статті 11 закону, що стосувався надання субсидії іноземним суб'єктам:

«13. Іноземні суб'єкти кінематографії... отримують державну підтримку у формі державної субсидії для повернення частини кваліфікованих витрат, здійснених суб'єктом кінематографії при вироб-

ництві (створенні) фільму, через українського суб'єкта кінематографії на підставі укладеного між такими суб'єктами договору, за яким український суб'єкт кінематографії залучається до виробництва фільму на території України» [96].

Президент України Петро Порошенко, повертаючи непідписаний Закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні», у своїх пропозиціях відзначив, що закон має «ряд позитивних норм, які сприятимуть створенню умов для розвитку кіновиробництва, впровадженню прозорих процедур здійснення фінансування проектів» тощо. Однак деякі норми цього закону, на погляд президента, вимагали приведення їх у відповідність із вимогами Конституції, Бюджетного кодексу України, узгодження з нормами інших законодавчих актів [90]. Зокрема, вказувалося, що слід доопрацювати передбачений законом механізм надання державної субвенції для повернення частини витрат, здійснених суб'єктом кінематографії при виробництві фільму (т. зв. *cash rebates*), з урахуванням принципів, визначених бюджетним і податковим законодавством України. Тобто констатовано, що пункт 13 Статті 11 не відповідав національному законодавству. Парламент погодився з президентом, і в змінєній версії президент Петро Порошенко 20 квітня 2017 року урочисто підписав Закони «Про державну підтримку кінематографії в Україні» та «Про Український культурний фонд», заявивши зібраним для цієї нагоди діячам культури:

«Дуже важливо, щоб суспільство знало, що ці закони передбачають впровадження сучасних моделей конкурентного і прозорого фінансування виробництва кіно в Україні, а також інших програм у сфері культури і мистецтва. Не буде більше ніякого розподілу коштів “під ковдрою”, не буде непрозорих розподілів за відкати» [130].

Із цієї заяви зрозуміло, що президент був добре поінформований про те, як відбувалося фінансування кіновиробництва.

Від запровадження розглянутих нами протекціоністських заходів минуло вже майже три роки, тож можна зробити принаймні попередні висновки щодо їхнього впливу на розвиток національної культури й структуру культурного простору України. Сьогодні багатьма експертами, журналістами, самими кінематографістами констатується значне поживлення українського кінематографу: зростання кіновиробництва, присутності українських фільмів у прокаті. Зокрема, у 2017 році на кіновиробництво використано майже 490 млн. грн. бюджетних коштів, завершено виробництво 47 українських фільмів, із них 22 повнометражні стрічки вийшли в прокат. У 2018 році на кіновиробництво використано трохи менше — 480 млн. грн., зате в прокат вийшло 35 українських повнометражних стрічок [50].

Зросли також касові збори від прокату, принаймні найуспішніших, українських фільмів, як-от «Дзідзьо контрабас» і «Кіборги», що зібрали в прокаті понад 20 млн. грн. кожен, «Сторожова застава» (18,9 млн. грн.), «Червоний» (понад 3 млн. грн.) та інші [37].

Загальний касовий збір від прокату українських фільмів сягнув у 2017 році понад 79 млн. грн., а у 2018 — 199 млн. грн., що склало майже 9 % доходів кінопрокату в Україні [50]. Утім, навіть така значна сума зборів, як нескладно підрахувати, не сягає й половини від суми витрачених на кіновиробництво бюджетних коштів.

Які з чинників відіграли в зростанні української кіноіндустрії найвагомішу роль — кількаразове збільшення бюджетного фінансування, жорсткіший контроль дотримання екранних квот, санкції проти пропагандистських фільмів держави-агресора чи зміни в політичних і культурних настановах значної частини суспільства — сказати важко. Зрозуміло, що вплив мав кожен зі згаданих чинників.

Помітне місце в культурній політиці після 2014 року посіли законотворчі й адміністративні заходи, спрямовані на забезпечення присутності україномовного продукту в культурному просторі України та на усунення звідти пропагандистського (антиукраїнського за ідеологією) культурного продукту країни-агресора, тобто Росії.

Зокрема, 6 липня 2016 року президент Петро Порошенко підписав Закон України «Про внесення змін до деяких законів України щодо частки музичних творів державною мовою у програмах телерадіоорганізацій» [93]. Декларованою метою цього закону є забезпечення (поетапне) не менше 50 % національного (власне, україномовного) аудіовізуального продукту в загальному обсязі мовлення кожної телерадіоорганізації. Прийняття цього закону, а також домовленостей про його поетапне впровадження, стало наслідком тривалих консультацій та переговорів між урядовцями (зокрема новоствореного Міністерства інформаційної політики), Національною Радою з телебачення й радіомовлення та представниками медіа-бізнесу. Дискусії щодо (не) потрібності встановлення жорсткіших, аніж раніше, мовних квот часто набирали демагогічного чи й одверто політичного характеру, зі звинуваченнями уряду в «політизованому» підході до культури, популізмі, маніпулюванні суспільною думкою. Звучали й твердження власників та керівників радіостанцій формату, відомого як «руській шансон», буцімто квота на пісні українською мовою «не враховує жанрового розмаїття радіостанцій» [21], а тому збіднить культурне різноманіття (адже відомо, що в популярній музиці нема нічого різноманітнішого і якіснішого, ніж російська попса та блатні пісні).

За прийнятим законом телерадіоорганізації повинні забезпе-

чувати в своєму ефірному мовленні частку пісень українською мовою — не менше 35 % загального обсягу пісень, трансльованих протягом доби, а також не менше 35 % загального обсягу пісень, трансльованих у так званих «прайм-тайм».

Компромісними моментами нового закону та положень щодо його впровадження стали: вилучення із закону норм щодо мовних квот у телеєфірі, поетапне запровадження мовних квот на пісні в радіоефірі (протягом першого року дії закону — мінімум 25 %; другого року — мінімум 30 %, третього — 35 %).

18 жовтня 2016 року представники найбільших українських радіогруп підписали з Національною радою з телебачення і радіомовлення «Меморандум про застосування вимог законодавства щодо обсягу пісень державною мовою та обсягу ведення передач державною мовою» [107]. Згідно з ним, радіоорганізації мали дотримуватися вимог закону щодо обсягу пісень державною мовою, починаючи з 8 листопада 2016 року. Натомість від 15 жовтня запроваджено перехідний період, протягом якого радіоорганізації мали право в тестовому режимі виконувати закон у новій редакції, а Національна рада не застосовувала санкції за порушення квот на українські музичні твори в ефірі.

Наступного року аналогічні протекціоністські правові норми були запроваджені для телевізійного мовлення. Закон «Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації» [94], що запровадив нові мовні квоти на телебаченні, Верховна Рада України ухвалила 23 травня 2017 року; він набув чинності з 13 жовтня того самого року. Мінімальні квоти для телепередач і фільмів українською мовою на телеканалах встановлено такі:

- для загальнонаціональних і регіональних телеканалів, для супутникових телеканалів, що ретранслюються у більше ніж одній області — не менше 75 % української мови ведення передач та/або фільмів;
- для місцевих телеканалів та супутникових телеканалів, що ретранслюються лише в одній області, для кабельних телеканалів — не менше 60 % української мови ведення передач та фільмів;
- для телеканалів, що мовлять мовами корінних народів України — 75 % української мови та мов корінних народів на тиждень, при цьому не менше 30 % мовлення має бути українською;
- для радіостанцій, що мовлять мовами корінних народів України — мінімум 30 % української мови на тиждень;
- для українських мовників, основу програмної концепції яких становлять науково-просвітницькі передачі мовами ЄС, ретрансляція

на території України можлива лише з використанням звукових доріжок мовами ЄС, українською або мовами корінних народів України.

Для решти радіостанцій — збережено чинність мовних квот, визначених раніше ухваленими законами. Повністю всі норми Закону № 2054-VIII набули чинності з 13 жовтня 2018 року. За невиконання квот для мовників передбачено штраф у розмірі 5 % від загальної суми ліцензійного збору [94].

Сьогодні можна констатувати: протягом майже двох років від вступу в дію аналізованих законів поетапно зростала частка україномовних радіо- й телепередач, а також присутність української популярної музики в радіоєфірі [127].

Це засвідчують, зокрема, підсумки моніторингу присутності української мови в культурному просторі України, оприлюднені громадським рухом «Простір Свободи» у листопаді 2018 року:

«Уперше за багато років українська мова домінує не лише на радіо, а й в телеєфірі. Україномовним залишається кінопрокат, більше української мови стало в освіті, перші позитивні тенденції помітні у сфері послуг. Водночас російська мова домінує в українському сегменті Інтернету, включаючи інтернет-медіа й інтернет-торгівлю, в друкованих медіа та значній частині сфери послуг. Тиск чинників русифікації на суспільство залишається значним, внаслідок чого мільйони українців, особливо в містах, не спілкуються в повсякденному житті українською мовою, навіть якщо вважають її рідною. Позитивні зрушення відбуваються, перш за все, в тих галузях, для захисту української мови в яких ухвалено зміни до законодавства» [77].

Такі висновки автори моніторингу підкріпили цифрами, що стосуються окремих публічних сфер. Зокрема, в попередні роки моніторингу (він здійснюється з 2011 року) частка україномовних телепрограм у прайм-тайм коливалася між 22 % і 33 %; у 2016 році вона склала 39 %, а в 2017 році — підвищилася майже до 64 %; натомість частка суто російськомовних програм — впала з 32 % до 7 % (решта 30 % телепередач — «двомовні»). Аналогічна тенденція спостерігається у радіоєфірі: на загальнонаціональних радіостанціях українські пісні у 2018 році склали 51 %, а в ефірі місцевих та регіональних станцій — 48 % (для порівняння: у жовтні 2013 року їхня частка складала лише 2 %, у жовтні 2016 року — 10%, а в жовтні 2017-го — 32 %) [77].

Працівники української музичної індустрії вважають, що запровадження ефірних квот на українські пісні позитивно вплинуло на загальний «стан здоров'я» вітчизняної популярної музики. Роман Муха, продюсер музичного телеканалу М2, навіть порівняв ефірні квоти з рятівним колом для українських музикантів. На його думку, за півтора

роки дії квот вони справили рятівний ефект щонайменше на 50 молодих українських виконавців, допомігши їм донести свою музику до широкої аудиторії [124].

Запровадження квот спонукало не лише молодих, а й відомих українських виконавців записувати більше пісень українською мовою:

«Молодий виконавець, який співає російською, нецікавий для музичних редакторів. Російськомовного продукту вдосталь на нашому ринку. Цю нішу є ким заповнити: від Монатіка і Тіни Кароль до Олі Полякової... Сьогодні артисту-початківцю з російським репертуаром ще важче пробитися, ніж було україномовному співаку до запровадження квот» [124].

Інакша ситуація — в тих публічних сферах культурного простору України, на які не поширюються мовні квоти. Наприклад, співвідношення між частками україномовних та російськомовних газет (за накладом) склало 33 % до 61.4 %, тобто повернулося до рівня 2016 року, хоча у 2017-му частка українських газет зросла була до 43.6 %, а російських — знизилася до 51.5 %. У видавничій галузі мовних квот також немає, однак частка виданих україномовних книжок (але не частка ринкової пропозиції) зросла від 69 % у 2016 році до 76 % у 2018-му [77].

Зберігається домінування російської мови в українському сегменті Інтернету. З-поміж 100 найпопулярніших серед українців сайтів частка україномовних — лише 10 %. У двомовних сайтах часто російська версія є основною, а українська — вторинною, функціонально неповноцінною.

Наскільки тривкими виявляться ці зміни, як вони вплинуть на культурну ідентичність різних груп у суспільстві, стане зрозуміло після значно тривалішого часу дії цих та аналогічних законів. Однак уже сьогодні соціологічні опитування засвідчили радше позитивне ставлення в суспільстві до запровадження мовних квот у ЗМІ. Проведене Центром ім. О.Разумкова в червні 2017 року опитування показало: майже 49% респондентів ставляться до них позитивно (27,5 % підтримують цілком, ще 21,3 % — переважно підтримують). Радше не підтримують мовних квот 11,2 %, категорично проти них — 12,5 %; важко відповісти однозначно було 8,4 відсоткам респондентів, а решта — 19 % нічого про квоти не знали, або їм це було байдуже [74].

Окремий напрямок державної інформаційної та культурної політики після 2014 року склали законотворчі та адміністративні зусилля, спрямовані на обмеження присутності в Україні (зокрема, імпорту) культурного продукту «держави-агресора», тобто російських телерадіопередач, преси, книжок, фільмів, що пропагують чи виправдовують агресію проти України, або ж «створюють позитивний образ праців-

ників радянських органів держбезпеки» (остатнє положення слід розглядати як елемент політики «декомунізації»).

Законодавчих актів і політичних заходів такого спрямування було кілька, їх усебічний аналіз не є предметом цього дослідження. Ми обмежимося оглядом тих заходів, що мали тривкий характер (тобто втілилися в законодавчі акти) та сферу застосування, що належить до культурного простору.

Передусім варто згадати зміни до Закону «Про кінематографію», затверджені в лютому 2015 року та в березні 2016 року. Цей закон доповнено, зокрема, Статтею 15-1 (Розповсюдження і демонстрування фільмів, що містять популяризацію органів держави-агресора, радянських органів державної безпеки), котра прямо забороняла «розповсюдження і демонстрування фільмів, що містять популяризацію або пропаганду органів держави-агресора та їхніх окремих дій, що створюють позитивний образ працівників держави-агресора, працівників радянських органів державної безпеки, виправдовують чи визнають правомірною окупацію території України» [95].

Далі цитована Стаття 15-1 уточнювала, що ця заборона «поширюється на розповсюдження та демонстрування будь-яких фільмів, незалежно від країни походження, вироблених після 1 серпня 1991 року»; натомість заборона демонстрування чи трансляції будь-яких фільмів, «вироблених фізичними та юридичними особами держави-агресора», охоплює всі такі фільми, вироблені після 1 січня 2014 року [95].

Отже, Стаття 15-1 поєднує заборони різного характеру — ідеологічного (на будь-які фільми, що підтримують російську агресію проти України або пропагують радянські каральні органи) та зовнішньополітичного (санкції проти російського кіно, виробленого під час агресії проти України).

Виникали запитання, наскільки ці заборони є конституційними, адже Конституція України забороняє цензуру. Однак нескладно уявити аргументи на користь дії таких заборон саме тепер: підтримка російської агресії та анексії Криму цілком може кваліфікуватися як зазіхання на територіальну цілісність України, що також заборонено Конституцією. Нескладно пригадати аналогічні дії західних демократій — переслідування тих американців і британців, які підтримували нацизм та фашизм у час війни (зокрема, співпрацювали з німецькими або італійськими ЗМІ, як-от Езра Паунд); «денацифікацію» в повоєнній Німеччині, Австрії та ін.

У Статті 15-1 визначено також ознаки, за якими слід визнавати фільм «таким, що містить популяризацію або пропаганду органів держави-агресора та їхніх окремих дій» тощо. Це — наявність «серед

позитивних героїв фільму співробітників органів держави-агресора, радянських органів безпеки»; позитивне представлення в сюжеті фільму «діяльності органів держави-агресора, радянських органів безпеки»; безпосереднє чи опосередковане заперечення у фільмі територіальної цілісності України, виправдання чи позитивне висвітлення окупації території України, агресії проти неї, а також — якщо фільм пропагує «винятковість, зверхність або неповноцінність осіб за ознаками їх релігійних переконань, належності до певної нації або раси, статі, майнового стану, соціального походження»⁴⁰.

Останній абзац Статті 15-1 запроваджував відповідальність за її порушення — «накладення адміністративно-господарського штрафу в розмірі десяти мінімальних заробітних плат» за порушення, вчинене вперше, та у п'ятеро більший штраф — за кожен наступний випадок.

Є підстави стверджувати, що саме оглянуті вище заходи, сказати б, заборонно-протекціоністського характеру, запроваджені у 2015–2017 роках, виявилися чи не найдієвішими з-поміж усіх проаналізованих у цій праці спроб добитися помітного посилення присутності національного культурного продукту в культурному просторі незалежної України та зміни дискурсивних ідентичностей його ключових публічних сфер. Справді, після кризових 2013–2015 років помітно зросла кількість українських фільмів у прокаті, а деякі з них мали значний касовий успіх (натомість російські фільми практично зникли з кінотеатрів, хоча на деяких телеканалах і далі демонструються чимало старих радянських фільмів і телесеріалів). Присутність української популярної музики в радіоєфірі сягнула майже половини пісень (хоча російська «попса» зберігає потужні позиції); відновилася позитивна динаміка в українському книговидаванні.

Заходи законодавчого протекціонізму (податкові пільги, мінімальні квоти тощо) запроваджувалися в Україні й раніше, але не мали такого ефекту, позаяк не супроводжувалися жорстким контролем їх дотримання, значним посиленням бюджетної підтримки вітчизняного кіновиробництва й книговидавання, а також не мали настільки широкої підтримки в суспільстві, як та, що сформувалася після 2014 року як реакція на російську агресію та інформаційну війну.

Важливим недоліком сучасної політики культурного протекціонізму в Україні залишається вже традиційне ототожнення національної ідентичності культурного продукту з україномовністю. Є небагато заходів державної підтримки для культурного продукту чи публічних сфер, що поєднують українську дискурсивну ідентичність з російськомовністю (зокрема, немає вимоги обов'язкової україномовності мистецьких проєктів, що їх підтримує Український культурний фонд).

Примітки:

²² Як приклади можна назвати львівський тижневик «Post-Поступ», незалежні театри — львівський «Не журись», київський «Будьмо»; літературні угруповання «БуБаБу», «Пропала грамота» та інші.

²³ Цього листа підписали: голова київського осередку «Просвіти» Ю.Гнаткевич, член-кор. НАНУ В. Дончик, головред «Вечірнього Києва» В. Карпенко, письменники С. Колесник, Ю. Мушкетик, Л. Череватенко, А. Погрібний, філолог А. Пономарів, ректор КНУ ім. Т. Шевченка В. Скопенко [17].

²⁴ СРСР формально був конфедерацією, тож термін «основи законодавства» вживався для союзних правових актів, що окреслювали рамки, в яких мали діяти відповідні республіканські закони.

²⁵ За Р. Вільямсом, існують чотири основні моделі культурної комунікації — авторитарна, патерналістська, комерційна та демократична [187].

²⁶ Огляд розвитку української культури в той період — див.: [66].

²⁷ Зокрема, створення базової мережі закладів та встановлення режиму протекціонізму щодо «національної культурної продукції» була свого роду реформуванням національного культурного простору.

²⁸ Лише у 2016 році запроваджено конкурсне й контрактне працевлаштування для деяких категорій працівників культури.

²⁹ Аналіз процесів в українських культурних індустріях та державної політики щодо них — див.: [31].

³⁰ Після появи звернення згаданий Комітет ніяк себе не проявив.

³¹ Утім, є й простіше пояснення такого ідилічного бачення радянського книжкового ринку: більшість «підписантів» звернення були членами Спільноти письменників, тобто користувалися письменницькою спецкнигарнею «Сяйво», що мала значно багатший асортимент.

³² Таке формулювання, по суті, означає, що кінематограф УРСР відіграв якусь вагомую роль у духовному житті України в радянські часи (або ж ототожнює українське кіно із загальнорадянським).

³³ Роботу над проектуванням закону, котрий би замінив явно застарілі «Основи законодавства України про культуру», розпочали фактично з власної ініціативи автори проаналізованої вище «Концепції державної культурної політики» 1995 року — О. Гриценко та М. Стріха, тоді — працівники УЦКД. У листопаді 2000 року міністр культури Б. Ступка своїм наказом створив робочу групу з підготовки проекту Закону України «Про культуру», яку сам і очолив (у складі групи — заст. міністра культури Л. Новохатко, Є. Карась, Г. Кириліна, В. Подкопаєв, О. Гриценко, М. Стріха та інші). Підготовлений робочою групою проект опублікований у газеті «Культура і життя», № 3 (3940), 21 січня 2001 р.

³⁴ У січні 2016 р. Статтю 14 доповнено абзацом: «здійснення заходів державної підтримки виробників в окремих галузях діяльності у сферах культури та мистецтв у порядку, передбаченому законами України та національно-культурними цільовими програмами» [102].

³⁵ Див., наприклад, низку інтерв'ю різних діячів культури з цього приводу: «Культура і Закон: Contra spem spero» [65, 12–13].

³⁶ Про це Л. Глоор заявив у відеоінтерв'ю, розміщеному на веб-сайті Представництва, котрий усунуто з віртуального простору після припинення культурної програми «Східного партнерства».

³⁷ Прикладом критики дій Мінкультури з боку «агентів змін» є [5].

³⁸ Таке формулювання виявилось порожньою декларацією, бо змінний Бюджетний кодекс передбачає зменшення відповідальності держави за розвиток культури — ліквідацію міжбюджетних трансфертів на діяльність місцевих закладів культури.

³⁹ Терміни *менеджмент* та управління — синоніми, але в українській мові для діяльності виконавчої влади (що має на те повноваження) термін менеджмент застосовувати не прийнято, він — для бізнесу.

⁴⁰ За останньою ознакою можна заборонити демонстрування значної частини радянської кінокласики (зокрема, фільмів Довженка «Земля» та «Аероград»), бо вони таки пропагують класову та національну (проти японців) ненависть і виправдовують репресії.

РОЗДІЛ 5

СЦЕНАРІЇ ПОДАЛЬШОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ



До прогнозування подальшого розвитку культурного простору України можливі різні підходи. Найпростіший, мабуть, полягав би в тому, щоб зробити звичайну математичну екстраполяцію на наступні кілька чи кільканадцять років тих тенденцій зростання часток українського культурного продукту в різних мезо-публічних сферах культурного простору (телебачення, радіо, кінопрокат та ін.), що мали місце після 2015 року, внаслідок низки розглянутих у попередньому розділі політичних і суспільних чинників. Такий прогноз мав би позірні ознаки науковості й об'єктивності, але насправді означав би, що ми плутаємо прояви перехідних процесів із тривалими глибинними тенденціями (що зовсім не означає, втім, що перші й другі насправді є різноспрямованими).

Тож прогнозування подальшого розвитку національного культурного простору України доцільніше робити шляхом усебічного розгляду кількох альтернативних варіантів (сценаріїв) розвитку подій не лише в культурі, а й в економіці та політиці України, з урахуванням також головних світових тенденцій. Першим етапом цього процесу буде власне формулювання таких альтернативних сценаріїв — як позитивних (тобто ґрунтованих на певних ідеалізованих баченнях національної культурної сфери, що існують у вітчизняних інтелектуальних чи політичних колах), так і негативних — «дистопічних» (котрі в цьому випадку ґрунтуються на катастрофічних прогнозах наслідків «хибної» державної культурної/мовної/медійної політики української влади, що їх часто можна прочитати чи почути).

У попередній праці автора зі спорідненої тематики [26, 54–58] розглядалися три «ідеальні типи» модерної національної культури, що можуть бути досягнуті внаслідок посткомуністичної трансформації, а також — цілеспрямованих культурних реформ у сучасній Україні:

1. Домінантна, мономовна національна культура, створена зусиллями патріотичної культурно-мистецької еліти, а також цілеспрямованими діями «націоналізуючої держави»⁴¹, й перетворена на культуру всього суспільства — ідеал, сформований у Центрально-Східній Європі

в першій половині ХХ століття, але багато в чому ґрунтований на ранішому французькому, німецькому та італійському досвіді націєтворення, й донедавна трактований як магістральний шлях розвитку культур модерних європейських націй. Назвімо його *патріотичним ідеалом*.

2. Ідеал ліберальної європейської громадянської нації-держави з відкритою, поліетнічною культурою — невід'ємною частиною загально-європейського культурного простору. Ідеологічним підґрунтям для нього служать головним чином ліберальна демократія та мультикультуралізм. Назвімо його *європейським ідеалом*.

3. Ностальгійний постколоніальний (пострадянський) ідеал — Україна та її культура як периферійний складовий елемент «руського міра», як підсистема більшого культурного, цивілізаційного простору, засадничо відмінного від так званої Західної цивілізації. Назвімо його *ватним ідеалом*.

Спробуємо проаналізувати, як співвідноситься кожен із трьох описаних «ідеалів» із суспільно-політичним і культурним контекстом сучасної України, з її культурною політикою, й уявити, яких заходів потребувала б сьогодні реалізація відповідного «ідеалу»; врешті, якими були б наслідки політики, спрямованої на втілення кожного з трьох описаних ідеалів у ближчому майбутньому й у подальшій перспективі.

Почнімо від *патріотичного ідеалу*. В українському суспільстві, зокрема серед культурних та політичних еліт, завжди було чимало прихильників цього ідеалу, хоча вони й не становили більшості. Якщо оцінювати культурний простір України з перспективи патріотичного ідеалу, як його окреслено вище, то реальність, як ми знаємо хоча б із попередніх розділів цієї праці, виявляється від нього доволі далекою. Тож державна політика, спрямована на його досягнення, мала би передбачати такі цілеспрямовані заходи:

- послідовне витіснення з громадсько-політичного життя та з культурного простору «неукраїнських», тобто ворожих щодо української національної державності й щодо української культури сил (а, отже, й усунення або примусову зміну ідентичності та/або контенту контрольованих цими силами публічних сфер);
- промоція «національної ідеї» (ідеології національного державотворення), намагання перетворити її на офіційну ідеологію держави;
- мовна українізація ключових публічних сфер («утвердження української мови як державної у всіх сферах суспільного життя»);
- культурна деколонізація (у нашому випадку — це має бути передусім дерусифікація), включно з витісненням із національного культурного простору культурного продукту колишньої метрополії;
- протекціонізм щодо національного культурного продукту, ак-

тивна розбудова національного культурного простору — через сприяння формуванню публічних сфер різного масштабу з виразною національною ідентичністю.

Однак чи досяжний патріотичний ідеал національного культурного простору в умовах сучасного глобалізованого світу? У попередніх розділах уже зауважувалося, що століття тому національні держави Заходу здавалися втіленням цього ідеалу, а всі інші нації та культури — такими, що прямують чи то до його досягнення, чи то до асиміляції іншими, потужнішими. Натомість сьогодні близькими до мономовного, монокультурного ідеалу залишаються хіба що Китай і Японія (та ще, можливо, Північна Корея).

З огляду на це, в сучасній Україні, услід за іншими європейськими національними державами, політичною конкретизацією патріотичного ідеалу в умовах глобалізації став мовно-культурний протекціонізм, зокрема — зафіксований у багатьох документах постулат утвердження української мови «в основних сферах суспільного життя». Як ми знаємо з попередніх розділів, після 2014 року культурна й мовна політика України рішуче повернула в бік саме такого патріотичного ідеалу. Водночас мета сформуванню мономовну, моноетнічну українську культуру для всього суспільства, асимілювавши меншини, не ставиться, як не передбачає сучасна державна політика й нав'язування суспільству «єдино правильної» національної ідеології, хоча окремі критики владу в цьому таки звинувачують.

Здійснювалися численні реформістські заходи, котрі фактично лежать у річищі українізації й десоветизації культурного простору України. Це передусім проаналізовані вище протекціоністичні закони для національних культурних індустрій (ефірні квоти на радіо й телебаченні, податкові пільги для української кінематографії, музики, книговидання); жорсткіше мовне законодавство (прийняття у квітні 2019 р. нового закону про українську мову як державну), встановлення санкційних обмежень для ЗМІ та культурного продукту держави-агресора, тобто Росії, а також — делегітимування значної частини радянської ідеологічної, історичної, символічної спадщини через впровадження «декомунізаційних законів» від 9 квітня 2015 року.

У попередньому розділі наведено дані останніх років, що засвідчують певну успішність політики культурного протекціонізму, принаймні за формальними показниками. До них можна додати й свідчення про деяку експансію українських мезо-публічних сфер в інформаційно-культурному просторі. Наприклад, сьогодні головним джерелом інформації про події в Україні та у світі для понад 87 % наших громадян стали українські телеканали, для понад чверті — українські

веб-сайти, натомість російське телебачення залишається важливим джерелом інформації лише для 5 % населення (головним чином — на Сході, де цей показник сягає 10 % через доступність телетрансляції з Росії), але рівень довіри до нього — менше двох відсотків [106, 6–8].

У радіо- й телеєфірі (вітчизняних каналів) помітно зросла присутність української мови, української популярної музики, телефільмів українського виробництва тощо. Іншими словами, помінялися мовні характеристики (а, отже, й дискурсивні ідентичності) контенту багатьох мезо-публічних сфер, що діють у культурному просторі України. Багатьох, але далеко не всіх. У тих галузях, де не діють формальні квоти на україномовність, як-от у друкованих ЗМІ та в Інтернеті, й далі домінує російськомовний контент.

Водночас ці формальні успіхи не варто плутати із загальною суспільною підтримкою чи зміною культурної ідентичності більшості суспільства. За опитуванням КМІС, проведеним наприкінці 2017 року, заборону трансляції в Україні російських телеканалів підтримують 37 % опитаних, а 44 % — проти неї; запровадження мовних квот в ефірі ТБ й радіо підтримують лише 33.1 %, а противники квот склали близько 43 %, інші — не визначилися [106, 49–52].

Це породжує сумнів у суспільній легітимності «українізаційної» медіа-політики та незворотності змін на користь україномовного контенту в культурному просторі України. Але, з іншого боку, в умовах продовження російської агресії на Донбасі політичне рішення про відмову від українізаційної мовно-культурної політики теж навряд чи було б підтримане більшістю суспільства.

До цього варто додати кілька застережень концептуального характеру. Зміна мовних характеристик контенту ще не означає зміни ідентичності публічної сфери. Якщо газету проросійської орієнтації змусити готувати й друкувати україномовну версію, тотожну за змістом російськомовній (таку вимогу передбачає новий закон про українську мову як державну), то ця газета від того не змінює дискурсивної ідентичності, не перестане бути проросійською, лише зростуть витрати її власників. Водночас російськомовна газета, тижневик чи веб-сайт у сьогоднішній Україні нерідко має виразно українську громадянську й дискурсивну ідентичність, при цьому її контент є культурно ближчим російськомовному населенню багатьох великих міст України. Однак сучасна державна політика, як уже констатовано, не передбачає цільової підтримки таких публічних сфер, радше навпаки — їх урівнюють із «ватниками» в умовах ведення діяльності.

Окрім того, в сучасних технологічних умовах для російськомовного населення України, принаймні для його молодшої й активнішої

частини, не становить великої проблеми задовольняти свої інформаційні та культурно-розважальні потреби за рахунок супутникових телеканалів, російських ресурсів Інтернету тощо. Отже, неувага держави до формування й розвитку російськомовних публічних сфер з українською дискурсивною ідентичністю об'єктивно закріплюватиме нецілісність культурного простору України — принаймні для тих кількох відсотків, котрі й сьогодні зберігають прихильність до російських ЗМІ та їхнього контенту.

У світлі цих міркувань, наскільки здійсненним є «звужений» патріотичний ідеал, тобто — чи можна в ближчому або трохи дальшому майбутньому очікувати утвердження української мови (й національної культурної ідентичності) в основних сферах суспільного життя? Відповідь залежить від того, який зміст вкладати в поняття «утвердження». Якщо йдеться про те, щоб україномовний контент (продукт) стабільно складав мінімум половину пропозиції в усіх мезо-публічних сферах із номінальною українською ідентичністю, то, за допомогою мовного й податкового протекціонізму, ще й підтриманого санкційними заборонами на культурний продукт країни-агресора, забезпечити такий стан культурного простору України цілком можливо, зберігаючи згадані квоти та мовні вимоги.

Однак чи означатиме це, що не менше половини потоків контенту в культурному просторі України складатиме національний культурний продукт, або що такий продукт складатиме не менше половини того, що споживатиме пересічний громадянин України? Імовірно, що — ні перше, ані друге. Як відомо, україномовність кінопрокату й телефіру сьогодні забезпечується переважно шляхом дублювання й титрування імпортного продукту, натомість ані на книжковому ринку, ані в дедалі популярнішому музичному та кінематографічному стрімінгу жодних мовних квот немає. Та й україномовність, як ми вже констатували, ще не означає української національної ідентичності — чи то для культурного продукту, чи то для його творця, поширювача, споживача. Звичайно, зміна мовних характеристик потоків культурної комунікації, продиктована мовним і медійним законодавством, таки мала певний вплив на ідентичності публічних сфер та членів суспільства, але ще більшим був би вплив, спричинений зростанням кількості, різноманіття, якості й доступності українського культурного продукту. Однак для цього потрібна потужніша державна підтримка національних культурних індустрій і креативності в суспільстві загалом. Отже, без активного розвитку національних культурних індустрій зафіксовані в останні роки зміни в культурному просторі України не набудуть тривкості й глибини.

Водночас — імовірність того, що Україна в ближчому майбутньому відмовиться від культурного протекціонізму, є практично нульовою. Адже така політика (практикована, згадаймо, вже довгий час у багатьох європейських країнах) є наслідком, з одного боку, усвідомлення об'єктивної економічної й культурної реальності, а з іншого — суспільно-політичного консенсусу. Не забуваймо, що податкові пільги для книговидання були запроваджені за президента Леоніда Кучми, а для кінематографії — за Віктора Януковича. І в майбутньому навряд чи з'являться серйозні політичні чи суспільні сили в незалежній Україні, які виступатимуть за відмову від цієї політики.

Натомість перспектива збереження чи скасування іншого елемента сучасної культурної та медійної політики — обмеження й заборони, що стосуються російського культурного продукту та російських телеканалів, цілком визначається триванням російської агресії на Сході України й перспективою врегулювання проблеми анексії Криму.

Другий ідеалізований сценарій розвитку культурного простору — *ліберальний і багатокультурний*, названий нами *європейським*, — на сьогодні вже почасти дискредитований як в Україні, так і у світі загалом, хоча наприкінці ХХ століття він вважався магістральним шляхом для людства.

Досвід багатьох країн показав, що погано продумана політика мультикультуралізму (іншими словами, відмова від культурної асиміляції меншин і підтримка збереження їхньої культурної, ідентифікаційної «інакшості» від більшості суспільства), цілковита відмова від ідеологічного регулювання контенту публічних сфер (зокрема, популярних соціальних мереж) не приносить особливих успіхів у подоланні міжетнічних і міжкультурних конфліктів, а натомість надає дешеву платформу прибічникам екстремальних ідеологій, розпалювачам ворожнечі й поширювачам «фейку». На рівні національному така політика заморожує нецілісність культурного простору й конкуренцію ідентичностей у багатоетнічних і багатоконфесійних країнах, а в країнах постколоніальних — сприяє триванню того нерівноправного становища, що його називають культурним колоніалізмом. Другим її недоліком є те, що в невеликих країнах із не надто потужним внутрішнім культурним ринком політика неоліберального *laissez-faire* майже неодмінно породжує домінування іноземного мас-культурного продукту. У випадку України, з огляду на пострадянські (або ж постколоніальні) риси культурної компетенції її населення, це означає засилля не американської, як у малих країнах Європи, а російської масової культури з її виразно антизахідною, антидемократичною, а часто й антиукраїнською ідеологією.

Однак проєвропейський політичний курс сучасної України, а також помітне зростання в ній імігрантських громад, головно з Близького Сходу, посилюють актуальність ліберального й мультикультурного ідеалу, чи принаймні потребують збереження ключових його елементів.

Насправді привести нинішню мовну та культурну політику України, навіть її «українізаційні» закони, у відповідність із умовними європейськими стандартами в цій сфері було б нескладно, адже ці стандарти не виключають мовних та інших протекційних квот або обмежень на деякі види шкідливого контенту (наприклад, так званого *hate speech*, тобто розпалювання ворожнечі, що віднедавна є злочином, наприклад, у Великій Британії)). Потрібно було б зробити наші мовні квоти не більшими за 50 %, а також скасувати заборони політичного характеру — на фільми та пропагандистські книжки російського виробництва. У малоімовірному випадку відкриття перед Україною перспективи членства в ЄС, а також відмови Росії від збройного втручання на Донбасі та від анексії Криму зробити такі корективи буде неважко.

Які наслідки це матиме для національного культурного простору? Зрозуміло, що частина української аудиторії повернеться до російських телеканалів, до перегляду російських фільмів у кінопрокаті; частину концертного ринку повернуть собі російські поп-виконавці, і так далі.

Зрозуміло також, що ці частини будуть неоднаковими, залежно від вікової групи та регіону України. Соціологічні дослідження традиційно показують: частка населення, яка зберігає двоїсті, українсько-радянську та російсько-радянську ідентичності, ностальгує за часами СРСР та тодішньою культурою, особливо популярною, є доволі високою саме на Сході й Півдні України, а також — серед людей пенсійного віку. Тому саме в цих регіонах і групах суспільства слід очікувати особливо значних рецидивів культурної та ідентифікаційної радянськості та проросійськості унаслідок ліберального скасування обмежень на культурний імпорт з Росії.

Натомість серед молодших вікових груп, гнучкіших і перебірливіших у своїх уподобаннях, а також культурно компетентніших, сила російського інформаційно-культурного впливу залежатиме від потужності, різноманіття, якості й доступності двох інших потоків культурного контенту — національного та західного (чи просто — іноземного, але не російського).

Нарешті, третій — «ватний ідеал», тобто повернення до пост-колоніального домінування в культурному просторі України російського контенту й навіть таких російських мезо-публічних сфер, як телебачення, кінопрокат, книговидавництво. Саме цьому варіантові розвитку загалом відповідала ситуація в культурному просторі України

до 2014 року, з поправкою на окремі елементи культурного протекціонізму — щоправда, за територіальною ознакою, — котрі давали можливість якось виживати українському книговидавництву й кіновиробництву. Натомість у важливіших для сучасної культури сферах ситуація була інакшою. На переконання активістів руху «Простір свободи» — авторів дослідження «Становище української мови в Україні», що проводиться з 2011 року:

«З початку 2000-х українське телебачення зазнало стрімкої русифікації й диктувало моду на російську мову аудиторіям усіх поколінь, в тому числі дітям. Через екрани телевізорів мільйонам людей нав'язувалася російська мова й підтримувався меншовартісний статус української. Здається, ми можемо стати свідками того, як ситуація зміниться» [77].

Відтоді потоки російського продукту в культурному просторі України та вплив російських ЗМІ на її суспільство, як уже констатовалося, сильно ослабли, а рівень довіри до них упав нижче рівня статистичної помилки. Водночас із погляду організаційного та інституційного, знову повернутися до «ватного сценарію» було б не так уже й складно, адже в Україні й досі діють чимало тих самих телеканалів, радіостанцій, газет, кінопрокатних компаній, що й п'ять, і десять років тому, володіють ними ті самі проросійські, а почасти й російські бізнес-структури. Тож знову, як колись, заповнити контрольовані ними публічні сфери російським контентом — це річ суто технічна й фінансова, а з російськими грошми проблеми не було б. Про наявність в Україні чималої аудиторії, готової повернутися до переважно російського культурного раціону, теж уже говорилося. Як показали недавні опитування, заборону транслявання російських телеканалів та заборону на в'їзд до України російським артистам, які публічно підтримали анексію Криму чи агресію на Донбасі, схвалюють лише близько 35–40 % населення.

Інша річ — політична здійсненність такого сценарію. З огляду на вищезгадані політичні обставини — передусім тривання російської агресії — повернення до політики потурання інформаційній і культурній русифікації в ближчому майбутньому малоімовірно, якщо тільки не станеться масштабної російської агресії з наступною зміною влади на маріонеткову.

Аргументом проти цього сценарію в суспільстві є також переваги для національного культурного виробника, що їх дає збереження протекціонізму та «українізаційної» політики. За кілька минулих років завдяки такій політиці держави, а також завдяки динамічному розвитку новітніх інформаційних технологій у культурних індустріях,

присутність національного контенту в культурному просторі України, зокрема й віртуальному, зростає й урізноманітнюється, виникло чимало нових незалежних мікро-публічних та мезо-публічних сфер, де цей продукт твориться й комунікується. Тому еventуальна спроба повернення до «ватного сценарію» вже не дала б ефекту такого культурного домінування, як у недавньому минулому, а от широкий суспільний спротив така спроба реваншу спричинила б неодмінно.

Обговорюючи можливі сценарії для ближчого майбутнього українського культурного простору, не слід оминати увагою тих дистопійних, навіть катастрофічних сценаріїв, що часто фігурують, чи ще недавно фігурували в публічних дискусіях про мовну й культурну політику України, а віднедавна — ще й про політику декомунізації.

Найпопулярніший із катастрофічних сценаріїв — вочевидь, той, що його можна умовно назвати «розколом України» (спричиненим буцімто хибною мовною та культурною політикою). Справді, ідея «двох Україн» з легкої руки Миколи Рябчука [115] вже кільканадцять років гуляє простором наукових та політичних дискусій, при цьому факт «розколотості» українського суспільства (тобто істотних світоглядних і мовно-культурних розбіжностей у ньому й гострої поляризації на цьому ґрунті) часто вважається причиною імовірного розпаду країни. Якби це об'єктивно було так, то перед реальною загрозою розпаду стояли б, наприклад, США та Велика Британія, давно б розвалилися Бельгія, Італія й Іспанія, де мовно-культурна регіоналізація почасти збігається з політичною. Утім, приклади сепаратизму в Шотландії, Каталонії й тій-таки Бельгії, а також розпад Чехословаччини та Югославії, громадянські війни в США й Іспанії засвідчують, що згадана загроза є зовсім не вигаданою. Інша річ, що реальна загроза розпаду виникає, як правило, внаслідок гострої внутрішньої кризи, чи зовнішньої інтервенції, чи обох цих чинників, а не через наявність етнічних, конфесійних чи мовно-культурних відмінностей.

У певному сенсі, сценарій «розколу України» вже почасти став реальністю й у нас: від України відколото, принаймні тимчасово, Крим і значну частину Донбасу — регіони, де здавна домінували якщо не цілком російські, то двоїсті, радянсько-російські й радянсько-українські регіональні ідентичності, а в культурному просторі — залишаються доволі впливовими російські публічні сфери. Однак треба мати дуже специфічне уявлення про об'єктивність, щоб стверджувати, буцімто анексію Криму й війну на Донбасі спричинили не геополітична стратегія й конкретні дії путінської Росії, а такі політичні акції, як, наприклад, скасування Верховною Радою горезвісного «закону Ківалова-Колесниченка» або «героїзація» УПА в Галичині.

Соціологічні дослідження останнього часу (зокрема й згадані в цій праці) показують: наслідком державної медіа-політики, спрямованої на усунення російських ЗМІ з культурного простору України, стало не поглиблення світоглядного розколу між Сходом і рештою, а те, що культурний простір України фактично став єдиним (за винятком окупованих Росією теренів та кількох відсотків населення Сходу, котре, вочевидь, зберігає і російську ідентичність, і приналежність до російського медіа-простору), та й рівень його цілісності помітно зріс.

З іншого боку, політика культурного протекціонізму за мовною ознакою (а не за гнучкішими критеріями територіальної та дискурсивної ідентичності культурного продукту) не зменшує, а навпаки, консервує ідентифікаційні та світоглядні розбіжності в суспільстві, «виштовхує» російськомовні публічні сфери (незалежно від їхньої дискурсивної ідентичності) поза рамки національного культурного простору. Тому така політика потребує як мінімум удосконалення.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи цей огляд тривалого й суперечливого процесу формування культурного простору України, зусиль із реформування державної культурної політики і впливу цих зусиль на національний культурний простір, у світлі обґрунтованої в попередніх розділах концептуальної полісферичної моделі культурного простору, можна зробити кілька загальних висновків.

1. Концепції культурного простору, створені та поширювані у світовій гуманітаристиці у ХХ столітті, й ґрунтовані на ідеалізованих уявленнях про модерну національну культуру як однорідне явище, сформоване на цілісній національній території в умовах соціального й культурного домінування національних еліт, уже дедалі менше відповідають реаліям глобалізованого сьогодення. З іншого боку, сміливі заяви про те, що «прив'язка» культурного простору до національної культури та національної держави вже втратила чи ось-ось втратить будь-яку релевантність, слід вважати скороспілим перебільшенням.

2. Використання обґрунтованої в цій праці полісферичної моделі культурного простору в дослідженнях процесів розвитку культур і формування культурних просторів дозволить побудувати нову, свіжішу й ширшу аналітичну перспективу, через яку зможемо виразніше побачити різні важливі грані культур не лише сучасного суспільства, а й домодерних і ранньомодерних суспільств, зокрема — складні взаємини і взаємовпливи культур різних регіонів, етнічних і конфесійних спільнот, суспільних станів і верств, що існували в різні історичні періоди на теренах сучасної України, прослідкувати хід формування, розвитку й занепаду створених ними публічних сфер, їх взаємну культурну (не)сумісність та ідентичність.

3. Такий аналіз, зокрема, показує, що в ході тривалого, суперечливого й часто конфліктного розвитку культурного простору, що охоплював територію сучасної України та спільноти, які її населяли, мали місце водночас взаємне плідне співіснування й жорстка конкуренція кількох культурних просторів із різними ідентичностями, які претендували (принаймні «заднім числом») на статус національних.

Зокрема, мали місце послідовні намагання чи то асимілювати етнічно-українські спільноти, їхні суспільні й культурні еліти, в потужніші (імперські) соціальні та культурні простори, чи принаймні переідентифікувати український культурний простір як регіональну складову частину простору більшого, модернішого й престижнішого (Речі Посполитої, Російської імперії, СРСР), фактично позбавивши його окремої національної ідентичності.

4. На час здобуття Україною незалежності її культурний простір не становив самостійної системи з окремою національною ідентичністю, а радше складав частину загального культурного простору СРСР, що в ньому тодішня влада вже здавна намагалася сформувати єдину для всіх культуру, ґрунтовану на єдиній комуністичній ідеології та нібито модерній російській культурі й мові, а також виплекати єдину ідентичність «нової історичної спільноти — радянського народу». Публічні сфери з українською ідентичністю та культурним контентом далі існували в цьому територіально, етнічно й політично обмеженому просторі, а також поза ним — у діаспорі, — але вони не утворювали єдиного й цілісного національного культурного простору, котрий би охоплював усе суспільство України. Перед незалежною Українською державою та її культурою стояла складна задача формування такого єдиного й цілісного національного культурного простору — задача, не цілком і не однаково усвідомлювана різними дієвцями цього процесу. Хтось бачив його частиною політично й цивілізаційно єдиної Європи, хтось — царинною домінування очищеної від чужинських нашарувань національної духовної й культурної традиції, а хтось — прагнув повернення до єдиного «русского міра».

5. Багатолітню, не завжди послідовну діяльність держави та пов'язаних із нею дієвців, спрямовану на підтримку культури й формування культурного простору незалежної України, можна умовно поділити на два паралельні потоки. Перший — це намагання вирішити засобами державної політики окремі проблеми вітчизняної культури (і ширше — так званої гуманітарної сфери) *ad hoc*, не переймаючись загальною стратегією соціокультурного розвитку; другий — це періодичні спроби вибудувати і втілити всеохопну, системну стратегію радикального реформування всієї культурної політики України, а то й стратегію масштабної модернізації української культури, ба навіть «зміни культурної парадигми» українського суспільства. Ці два потоки чи напрямки діяльності мали очевидні відмінності, але також і деякі важливі спільні риси, як-от:

а) співіснування чи навіть конкуренція (не завжди явна) засадничо різних підходів до взаємин між державою та культурою, ґрунтованих

на різних світоглядах і системах цінностей (ностальгійно-пострадянський патерналізм, «державницьке» націєтворення монокультурної орієнтації, проєвропейський лібералізм, а також — замаскована під останній, але імперська за суттю орієнтація на збереження України у цивілізаційному просторі «руського міра»);

б) схильність більшості дівців обох процесів до застосування готових рішень-рецептів, котрі буцімто вже успішно використовувалися де-інде в культурному часопросторі — чи то на Заході, чи то в посткомуністичних країнах Східної Європи, чи навіть в СРСР (і були невинновдані відкинуті після його розпаду, як описані вище спроби «державницькими», а фактично — старими радянськими методами відродити розвалене книговидання та кіновиробництво у 1990-х роках);

в) регулярна інструменталізація культурної політики — використання її чи то у вузькополітичних інтересах (декларуючи «турботу про працівників закладів культури», котрим загрожує комерціалізація, чи піклування про мовно-культурні потреби російськомовного населення — з метою торпедування українізаційних заходів), чи то в інтересах окремих бізнес-груп (кінопрокатників, поліграфічних підприємств, музичних радіостанцій).

Культурно-політична діяльність на двох згаданих напрямках мала різні наслідки: якщо більшість спроб здійснити масштабні системні реформи зазнавала невдачі, то заходи з вирішення окремих проблем часом усе-таки давали результати (хоч і не завжди — сподівані), а це, вкупі з розвитком ринків культурних благ та самоорганізаційними процесами в культурно-мистецькому середовищі, поволи змінювало національну культуру як систему, хоча й не пододало, принаймні досі, констатованого вище постколоніального співіснування різних національних культурних просторів в Україні.

6. Невдачі проєктів реформ можна пояснити кількома причинами:

- орієнтацією більшості реформаторів на ідеалізовану візію майбутнього культури, а не на вирішення її реальних проблем, що зазвичай прирікає публічну політику на неефективність;
- слабкою зацікавленістю урядів та політичних еліт у реальному реформуванні державної культурної політики (зокрема, звичкою до патерналізму та низькою пріоритетністю питань культури для влади);
- взаємним нерозумінням, конфліктами інтересів та цінностей між різними дієвцями; потужними консервативними, патерналістськими настановами у згаданому середовищі та в суспільстві загалом;
- у випадку заходів з культурного протекціонізму — переважним ототожненням національної ідентичності культурного продукту з територією його виробництва.

7. Тема формування національного культурного простору України та завдання забезпечення його цілісності (або ж «єдності національної культури»), увійшовши до політичного порядку денного в середині 1990-х років, регулярно з'являлися в багатьох реформістських документах і законопроектах. Пов'язані з цим проблеми здавна усвідомлювалися як гуманітарними елітами, так і принаймні частиною еліти політичної, але це усвідомлення було радше прагматичним, аніж концептуальним, і не супроводжувалося глибоким (пере)осмисленням поняття національного культурного простору в умовах глобального інформаційного суспільства XXI століття. Дискурсивний аналіз вживання згаданих термінів у проаналізованих у цій праці стратегічних документах та законопроектах дозволяє зробити висновок: воно, це використання, ґрунтувалося здебільшого на теоретичних уявленнях та культурних реаліях середини ХХ століття, коли національну ідентичність можна було отожднювати якщо не з етнічним походженням, то принаймні з рідною/державною мовою, простір національної культури — з національною юрисдикцією, а єдність і цілісність цього простору були синонімами мовно-культурної однорідності та охопленості всього суспільства мережею загальнонаціональних ЗМІ й системою державної освіти національною мовою. Із таких уявлень випливала й більшість політичних рецептів, спрямованих на забезпечення цілісності та єдності національного культурного простору й зміцнення національної ідентичності.

Однак не варто вважати домінування подібних уявлень про національну ідентичність та культурний простір наслідком відсталості суспільних наук в Україні чи малоосвіченості вітчизняних законодавців та урядовців. Адже українська модерна нація справді донедавна формувалася головно на мовно-етнічній основі, тож і етноцентричний тип національної ідентичності (і не тільки української) досі домінує в нашому суспільстві.

Як показали події 2014 року, чимало етнічних росіян (а також — російськомовних неросіян) Криму й Донбасу з легкістю змінили свою політичну лояльність на російську. Також чимало формально українських російськомовних публічних сфер, котрі декларують себе як такі, що обслуговують мовно-культурні потреби «російськомовної України» донедавна практично цілком наповнювали своє неновинове мовлення розважальним продуктом російського виробництва, а не місцевого, хай би російськомовного.

По суті, це означає їхню російську національно-культурну ідентичність чи принаймні ідентифікацію зі спільним із Росією культурним простором, успадкованим із часів СРСР, але й досі активно культивованим у рамках геополітичного проекту «русского міра».

8. Попри малоуспішність системних культурних реформ, на початку XXI ст. в культурній політиці України все ж відбулася низка важливих змін. Починаючи від запровадження податкових пільг для національного книговидання й кіновиробництва, і до прийняття низки проаналізованих вище реформістських законів у 2015–2017 роках, в Україні створювався режим культурного протекціонізму, засновано низку нових інституцій у сфері державної культурної політики — Український культурний фонд, Український інститут книги, Фонд державної підтримки кінематографії, Раду з державної підтримки кінематографії та інші. На разі лише деякі з нових інституцій (зокрема, Український культурний фонд) розгорнули активну діяльність (інші — перебувають на стадії формування), тож іще зарано судити, наскільки ефективною є їхня робота у плані забезпечення розвитку української культури. Видно й перші «тріщинки» в новозбудованих інституціях: невдалі, а то й скандальні обрання керівників, їх відставки через неготовність до нової роботи; недостатнє (навіть усупереч нормам відповідних законів) бюджетне фінансування нових установ тощо.

Однак основний недолік чинного державного протекціонізму є доволі традиційним для української культурної політики: він ґрунтується на спрощених уявленнях про ідентичність національного культурного продукту, ототожнюючи його чи то з територією виробництва, чи то з україномовністю.

9. Шляхи подолання згаданих вище недоліків у теоретичному осмисленні культурного простору сучасних націй та у формуванні й втіленні практичної культурної політики можна умовно об'єднати у два головні напрями.

Перший, *теоретичний*: в аналізі процесів, що відбуваються в культурному просторі, неодмінно слід врахувати глобалізований характер культурної комунікації та дискурсивні характеристики різних елементів культурного простору, а таку можливість надає, зокрема, запропонована в цій праці полісферична модель культурного простору. На її підставі може бути зроблений системний, детальний і усебічний аналіз усіх основних публічних сфер, що діють сьогодні в культурному просторі України.

Натомість у плані *практичної* гуманітарної політики (культурної, медійної, політики ідентичності) — потрібне посилення державної підтримки не лише україномовних культурних та освітніх практик, а й публічних сфер із виразною українською дискурсивною ідентичністю, хай і не україномовних. Це дозволить у перспективі сформуванню єдиний і цілісний національний культурний простір України, що охопить усе її суспільство.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. 100 років боротьби: Українська революція 1917–1921. Київ: Український інститут національної пам'яті, 2017. 44 с.
2. **Артеменко О., Афонін О.** На кого костюмчик шиється... Дзеркало тижня. 2003. 11 січня.
3. **Афонін О.** Державотворча сутність книги. Урядовий кур'єр. 2002. 8 жовтня.
4. **Афонін О.** А ...караван іде. Книжковий клуб плюс. 2002. № 11. С. 42.
5. **Бадьєр Д.** Вечное возвращение прачечной, 2014. URL: https://lb.ua/culture/2014/12/12/289112_vechnoe_vozvrashchenie_prachechnoy.html (дата звернення: 12.05.2015).
6. **Бадьєр Д.** Битва фондів: хто буде розподелять гроші на розвиток культури, 2017. URL: https://lb.ua/culture/2017/01/19/356318_bitva_fondov.html (дата звернення: 30.10.2018).
7. **Бердиховська Б., Гнатюк О.** Бунт покоління. Розмови з українськими інтелектуалами. Київ: Дух і літера, 2004. 344 с.
8. **Берк П.** Популярна культура в ранньомодерній Європі. Пер. з англ. Київ: УЦКД, 2001. 352 с.
9. **Бетлій О., Діса К.** Усе про ідентичність. Міжкультурний діалог. Т. 1. Ідентичність. Київ: Дух і літера, 2009. С. 11–55.
10. **Бовуа Д.** Шляхтич, кріпак і ревізор. Польська шляхта між царизмом та українськими масами (1831–1863). Київ: ІНТЕЛ, 1996. 416 с.
11. **Бовуа Д.** Битва за землю в Україні 1863–1914. Поляки в соціально-етнічних конфліктах. Київ: Критика, 1998. 336 с.
12. **Булкіна І.** Киев в русской литературе первой трети XIX века — пространство историческое и литературное. Tartu: Ülikooli Kirjastus, 2010. 180 с.
13. **Быстрова А. Н.** Модель культурного пространства: граница и безграничность. Вестник ТГПУ. Вып. 1 (75). Новосибирск, 2008. С. 95–104. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-kulturnogo-prostranstva-granitsa-i-bezgranichnost>.
14. **Вернадський В.** Спогади про перші роки Академії. Україна. Наука і культура. Щорічник. Вип. 22. Київ: Наукова думка, 1988. С. 53–59.
15. Верховна Рада схвалила Закон України «Про Український культурний фонд», 2017. URL: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=245219086&cat_id=244895180.
16. **Вишня О.** Чухраїнци. Розстріляне Відродження. Paris, 1959. С. 631–636.

17. Відкритий лист прем'єр-міністрові України В. П. Пустовойтенку. Вечірній Київ. 1997. 26 грудня.
18. **Волошин Ю.** Козаки і посполиті: Миська спільнота Полтави другої половини XVIII ст. Київ: КІС, 2016. 356 с.
19. Выводы Особого Совещания для пресечения украинофильской пропаганды после исправления в соответствии с замечаниями, сделанными Александром II 18 мая в г. Эмс. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Эмский_указ.
20. **Габермас Ю.** Структурні перетворення у сфері відкритості. Львів: Літопис, 2000. 320 с.
21. Голова наглядової ради радіогрупи «ТАВР Медіа» виступає проти збільшення квот для української музики, 2016. URL: <http://detector.media/infospace/article/113936/2016-03-30-golova-naglyadovoi-radi-radiogrupo-tavr-media-vistupae-proti-zbilshennya-kvot-dlya-ukrainskoi-muziki/>.
22. **Головаха Є.** Минуле, сучасне і майбутнє українського кінематографу в дзеркалі громадської думки. Дзеркало тижня. 2003. 23 серпня.
23. **Гончаренко Н.** Європейський досвід використання грантових механізмів підтримки культури у світлі інституційних реформ галузі культури в Україні. Культурологічна думка. Щорічник наук. праць. Київ: ІК НАМ України, 2018. № 14. С. 131–139.
24. **Грабович Г.** До історії української літератури. Дослідження, ідеї, полеміка. Київ: Критика, 2003. 560 с.
25. **Грицак Я.** Нарис історії України. Формування модерної української нації, XIX–XX ст. Київ: Генеза, 1996. 360 с.
26. **Гриценко О.** Ідеальні сценарії та складні реалії культурної трансформації в Україні. Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур: Збірник тез доповідей наук.-теор. конференції (Київ, 30 лист. 2016). Київ: ІК НАМ України, 2016. С. 54–58.
27. **Гриценко О.** Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ: УЦКД, 2000. 228 с.
28. **Гриценко О.** Культурна трансформація в сучасній Україні: основні чинники та загальний характер змін. В Культурологічні читання пам'яті В.Подкопаєва «Культурологічний дискурс сучасного світу»: Збірник матеріалів Всеукр. науково-практ. конференції (Київ, 1–2 червня 2007). Київ, 2007. С. 20–31.
29. **Гриценко О.** Теоретичне осмислення культурного простору: попередні підсумки та прагматичні висновки щодо національного культурного простору України. Культурологічна думка. Щорічник наук. праць. Київ: ІК НАМ України, 2017. № 12. С. 30–55.

30. **Гриценко О.** Цілісність /єдність національного культурного простору: питома риса чи бажана мета? Культурологічна думка. Щорічник наук. праць. Київ: ІК НАМ України, 2016. № 10. С. 13–24.
31. **Гриценко О., Солодовник В.** Пророки, пірати, політики і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні. Київ: УЦКД, 2003. 168 с.
32. **Гриценко О., Стріха М.** Основні положення Концепції державної культурної політики України (Проект). Культура й життя. 1995. № 2. 21 січня.
33. **Грушевський М. С.** Ілюстрована історія України-Руси. [Репр. відтворення вид. 1913 р.]. Київ, 1990. 524 с.
34. **Грушевський М. С.** Історія України-Русі. Т. 1. Київ: Наукова думка, 1991. 450 с.
35. **Гуткина И.** Культурное пространство: проблемы и перспективы изучения. Философия и современность. Саратов: Научная книга, 2003. С. 79–87.
36. Державна програма розвитку національного книговидання і преси на період до 2000 року (Осн. положення). Затв. Указом Президента України від 28.02.1995 № 158/1995. Київ: 1995.
37. «Дзидзьо контрабас», «Киборги», «Сторожевая застава»: 2017 — й стал рекордным для украинского кино, 2017. URL: <https://ru.tsn.ua/video/video-povini/dzidzo-kontrabas-kiborgi-storozhevaya-zastava-2017-y-stal-rekordnym-dlya-ukrainskogo-kino.html> (дата звернення: 20.10.2018).
38. **Дзюба І.** Інтернаціоналізм чи русифікація? Мюнхен: Вид-во «Сучасність», 1968. 264 с.
39. **Дзюба І.** Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? Наука і культура України: Щорічник. Київ, 1988. Випуск 22. С. 309–325.
40. **Дзюба І.** Ідеологічні децибелі «діалогу культур». Сучасність. 1998. № 11. С. 63– 87.
41. Довідник з історії України. За ред. І. Підкови та Р. Шуста. Т. 2. Київ: Генеза, 1995. 436 с.
42. **Доманська О.** Концептуальне осмислення поняття «національний культурний простір». Наук. вісник Чернівецького університету. Філософія. 2014. Вип. 706 — 707. С. 113–117.
43. Дублювання іноземних фільмів. Вид збоку — перемога чи перемир'я? 2007. URL: <http://ru.telekritika.ua/daidzhest/2007-01-25/8180> (дата звернення: 21.03.2007).
44. **Дудник В.** Общациональное культурное пространство как объект научного осмысления, 2013. — URL: [https:// cyberleninka.ru/article/n/obsche](https://cyberleninka.ru/article/n/obsche)

natsionalnoe-kulturnoe-prostranstvo-kak-obekt-nauchnogo-osmysleniya (дата звернення: 17.10.2014).

45. **Євтух В.** Етносуспільні процеси в Україні. Можливості наукових інтерпретацій. Київ: Вид. дім «Стилос», 2004. 286 с.
46. **Єфремов С.** Публіцистика революційної доби (1917–1920 рр.). У 2 т. Т. 1. Упор.: В. Верстюк та ін. Київ: Дух і літера, 2013. 648 с.
47. **Заболотна Н.** Що не так із законопроектом «Про Український культурний фонд», 2017. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2017/01/17/222130/> (дата звернення: 25.01.2017).
48. **Закусило М.** Уряд додав 50 млн грн на «Українську книгу» в проєкті держбюджету-2018, 2017. URL: <http://detector.media/infospace/article/132590/2017-12-05-uryad-dodav-50-mln-grn-na-ukrainsku-knigu-v-proekti-derzhbyudzhetu-2018/> (дата звернення: 10.12.2017).
49. **Закусило М.** Проєкт держбюджету-2018: демонстративне недофінансування суспільного мовника та невиправдання сподівань Держкіно, 2017. URL: <http://detector.media/rinok/article/130592/2017-10-04-proekt-derzh-byudzhetu-2018-demonstrativne-nedofinansuvannya-suspilnogo-movnika-ta-nevipravdannya-spodivan-derzhkino/> (дата звернення: 17.11.2017).
50. Звіт за результатами діяльності Державного агентства України з питань кіно у 2018 році, 2019. URL: <http://dergkino.gov.ua/ua/text/reports-state-cinema.html> (дата звернення: 17.08.2019).
51. **Злобіна Т.** Роль культурного простору у процесі становлення української політичної нації: дис. ...канд. філос. наук. Київ: НІСД, 2009. 218 с.
52. **Іванов О.** Культурное пространство как пространство паттернов поведения и мышления. Труды Санкт-Петерб. гос. института культуры и искусств. Т. 206. СПб, 2015. С. 19–26.
53. «Історія України-Русі» у листуванні Миколи Аркаса з Василем Доманицьким 1906–1909. Упор., вступ і коментарі І. Старовойтенко. Київ: Темпора, 2009. 344 с.
54. **Капранови:** Рятуйте від пільг! Книжковий клуб плюс. 2002. № 10. С. 41–42.
55. **Кармин А.** Культурология: культура социальных отношений. СПб.: Лань, 2000. 128 с.
56. **Кін Дж.** Громадянське суспільство: старі образи, нове бачення. Пер. з англ. О. Гриценка. Київ: К.І.С., 2000. 192 с.
57. **Кін Дж.** Мас-медіа й демократія. Пер. з англ. О. Гриценка, Н. Гончаренко. Київ: КІС, 1999. 134 с.

58. **Когут З.** Коріння ідентичності. Студії з ранньомодерної та модерної історії України. Київ: Критика, 2004. 352 с.
59. **Кондель-Пермінова Н.** Українська архітектура 1955–1985 років. Нариси з історії образо-творчого мистецтва України ХХ ст. У 2-х кн. Редкол.: В. Сидоренко (гол.) та ін. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва. Книга друга. 2006. С. 95–148.
60. Концепція збереження і розвитку кінематографії України. Культура і життя. 1996. 30 жовтня.
61. **Кравченко Б.** Соціальні зміни і національна свідомість в Україні ХХ століття. Київ: Основи, 1997. 290 с.
62. **Кравченко О.** Концептуальні моделі ідентифікації національного культурного простору України в сучасному публічному інтелектуальному дискурсі. Культура України. 2014. Вип. 47. С. 13–25.
63. **Кулик В.** Дискурс українських медій: ідентичності, ідеології, владні стосунки. Київ: Критика, 2010. — 656 с.
64. **Куліш М.** Твори в двох томах. Київ: Дніпро, 1990.
65. Культура і Закон: *Contra spem spero*. Україна молода. 2011. 19 січня.
66. Культурна політика в Україні. Аналітичний огляд. За ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 2007. 160 с.
67. **Лавріненко Ю.** Розстріляне Відродження. Антологія 1917 — 1933. Поезія — проза — драма — есей. Paris: Instytut Literacki, 1959. 980 с.
68. **Лесь Курбас.** Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. Сост. М. Лабинский, Л. Танюк. Вступ. стаття Н. Кузякиной. Москва: Искусство, 1988. 450 с.
69. **Лосев А.** Держание духа. Москва: Политиздат, 1988. 370 с.
70. **Лотман Ю.** Семиосфера. СПб: Питер, 2001.
71. **Лотман Ю.** Семиосфера: Культура и взрыв. СПб: Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
72. **Лотман Ю.** Статті по семиотике и топологии культуры. В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т.1. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>.
73. **Лютий Т.** Модифікації ідентичності в українській масовій культурі (випадок впливу мас-медій). Філософсько-антропологічні студії 2013. Визначальні виміри сучасного філософсько-антрополог. знання. Інститут філософії НАНУ. Київ: Стилос, 2013. С. 171–187.
74. Майже половина респондентів підтримують мовні квоти на телебаченні — дослідження, 2017. URL: <http://detector.media/community/article/>

- 127508 / 2017-06-30-maizhe-polovina-responentiv-pidtrimuyut-movni-kvotina-telebachenni-doslidzhennya/ (дата звернення: 16.07.2017).
75. **Мандельштам О.** «Березіль». Слово и культура. Москва: Сов. писатель, 1987. С. 227–228.
76. **Марусик Т.** Чиїми «молитвами» закон Колесніченка-Ківалова живе й перемагає, 2015. URL: <http://language-policy.info/2015/06/taras-marusykyjmu-molytvamy-zakon-kolesnichenka-kivalova-zhyve-j-peremahaje/> (дата звернення: 20.07.2015).
77. Моніторинг: Українська мова завойовує ефір. Найбільш русифіковані — інтернет, преса та сфера послуг, 2018. URL: <http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/89186/> Monitoryng_Ukrajinska_mova_zavojovuje_jefir_Najbilsh_rusyfikovani.
78. Національна книга: нинішній стан, його причини, наслідки і перспективи (Звернення Комітету захисту української книги). Літературна Україна. 2000. 16 березня. С. 2, 7.
79. Національна культура в небезпеці. Заява Ради голів творчих спілок України. (Поширена листом голови СЖУ Є. Вербила № 47 від 7.04.1995 р.). Архів автора.
80. Нова програма історії України для шкіл: історія жертвних героїв чи талановитих переможців? 2016. URL: <https://ua.censor.net.ua/r404558>.
81. **Новікова Л.** Телебачення. Нариси української популярної культури. За ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 1998. С. 667–678.
82. **Орлова Е.** Культурное пространство: определение, специфика, структура. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnoe-prostranstvo-opredelenie-spetsifika-struktura> (дата звернення: 20.07.2016).
83. **Орлова Э.** Проблемы модернизации в России: культурные аспекты. Теоретические основания культурной политики. Москва: Рос. институт культурологии, 1993. С. 47–75.
84. Основи законодавства України про культуру. Закон України від 14.02.1992 № 2117-XII. Відомості Верховної Ради України. 1992. № 21. С. 294.
85. **Пал Леслі А.** Аналіз державної політики. Київ: Основи, 1999. 418 с.
86. **Петрук Н. П.** Південно-Західний Відділ Російського Географічного Товариства в суспільно-політичному русі України у другій половині XIX ст.: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Київ, 2002. 17 с.
87. **Піскун В.** Формування культурного простору сучасної України: взаємодія українського і запозиченого. Українознавчий альманах. Вип. 5. Київ: КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2011. С. 106–108.

88. **Подоляк І.** Міжвидова культурна вовтузня, або Історія навколо культурного фонду, 2017. — URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2017/01/17/222168/> (дата звернення 20.01.2017).
89. **Попович М.** Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1999. 728 с.
90. Президент ветував закон про державну підтримку кінематографії, 2016 URL: <http://detector.media/rinok/article/120694/2016-11-17-prezident-vetuvav-zakon-pro-derzhavnu-pidtrimku-kinematografii/> (дата звернення 23.11.2016).
91. Про внесення змін до Бюджетного кодексу України щодо реформи міжбюджетних відносин. Закон України від 28.12.2014 № 79-VIII Відомості Верховної Ради України, 2015. № 12. С. 76.
92. Про внесення змін до деяких законів України щодо вдосконалення системи державного управління у книговидавничій сфері. Закон України від 28.01.2016 № 954-VIII. Відомості Верховної Ради України, 2016. № 10. С. 102.
93. Про внесення змін до деяких законів України щодо частки музичних творів державною мовою у програмах телерадіоорганізацій. Закон України від 16.06.2016 № 1421-VIII. Відомості Верховної Ради України, 2016. № 31. С. 547.
94. Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації. Закон України від 23.05.2017 № 2054-VIII. Відомості Верховної Ради України, 2017. № 26. С. 298.
95. Про внесення зміни до статті 15-1 Закону України «Про кінематографію». Закон України від 29.03.2016 № 1046-VIII Відомості Верховної Ради України, 2016. № 16. С. 13.
96. Про державну підтримку кінематографії в Україні. Закон України від 23.03.2017 № 1977-VIII. Відомості Верховної Ради України, 2017. № 20. С. 240.
97. Про засади державної мовної політики. Закон України від 3.07.2012 № 5029-VI. Відомості Верховної Ради України, 2013. № 23. С. 218.
98. Про затвердження Загальнодержавної програми розвитку національної кіноіндустрії на 2003-2007 роки. Закон України від 25.12.2002 № 361-14 Відомості Верховної Ради України, 2003. № 7. С. 61.
99. Про затвердження концептуальних напрямків діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури. Постанова Кабінету Міністрів України від 28.06.1997 № 675-97-п. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/675-97-п>.
100. Про кінематографію. Закон України від 13.01.1998 № 9/98-ВР. Відомості Верховної Ради України, 1998. № 22. Ст. 114.
101. Про Концепцію державної політики в галузі культури на 2005–2007

- роки. Закон України від 03.03.2005 № 2460-IV. Відомості Верховної Ради України, 2005. № 16. Ст. 264.
102. Про культуру. Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI. Відомості Верховної Ради України, 2011. № 24. Ст. 168.
103. Про першочергові заходи щодо збагачення та розвитку культури і духовності українського суспільства. Указ Президента України від 24.11.2005 № 1647. URL: <https://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1647/2005> (дата звернення: 20.12.2005).
104. Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури — стратегії реформ. Розпорядження КМУ від 1.02.2016 № 119-р. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80> (дата звернення: 10.02.2016).
105. Про Український культурний фонд. Закон України від 23.03.2017 № 1976-VIII. Відомості Верховної Ради України, 2017. № 19. Ст. 238.
106. Протидія російській пропаганді та медіаграмотність: результати всеукраїнського опитування громадської думки. Аналітичний звіт ГО «Детектор медіа». Київ, 2018. 74 с.
107. Радіогрупи підписали меморандум щодо виконання нових квот українських пісень, 2016. URL: <http://detector.media/rinok/article/119786/2016-10-18-radiogrupi-pidpisali-memorandum-shchodovikonannya-novikh-kvot-ukrainskikh-pisen/> (дата звернення: 21.10.2016).
108. **Раєвська Ю.** Інноваційні моделі українського театру 1910-х — початку 1920-х років. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. ІПСМ Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 103–156.
109. Реалізація державної політики у галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури і туризму України за 2009 рік. Київ.: МКТ України, 2010. 94 с.
110. Реалізація державної політики у галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури України за 2012 рік. Київ: Мінкультури України, 2013. 92 с.
111. Реформам — зелену вулицю. Культура і життя. 1997. № 24 (3804). 9 липня. С. 1.
112. **Різник О.** Пісня. Нариси української популярної культури. За ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 1998. С. 523–537.
113. Роздержавлення в культурній сфері: світовий досвід та українські реалії. Матеріали науково-практичного семінару (14–16 червня 2001, Ворзель). Випуск 2. Дискусії. За ред. О.Гриценка. Київ: УЦКД, 2001. 38 с.

114. **Романенко Г., Шейко В.** Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2008. 208 с.
115. **Рябчук М.** Дві України: реальні межі, віртуальні війни. Київ: Критика, 2003. 336 с.
116. **Рябчук М.** Украинская литература и «малороссийский имидж». Дружба народов, 1988. № 5. С. 251–254.
117. **Сандел Т.** Культурна політика України — оцінка міжнародних експертів. Київ: Британська Рада в Україні, 2007.
118. **Семиноженко В.** Книговидання в Україні — відкрита книга. Урядовий кур'єр. 2002. 9 листопада.
119. **Семчишин Н.** Тисяча років української культури. Київ: Фенікс, 1993.
120. **Солодовник В.** Газета. Нариси української популярної культури. За ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 1998. С. 65–88.
121. **Станішевський Ю.** Український театр кінця XIX — початку XX ст.: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. ІПСМ Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 11–82.
122. **Стріха М.** Мова. Нариси української популярної культури. За ред. О. Гриценка. Київ: УЦКД, 1998. С. 397–426.
123. **Стріха М.** Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. Київ: Факт — Наш час, 2006. 344 с.
124. **Тимошук Я.** Мовні квоти на музику: за півтора роки на сцені з'явилося близько 50 україномовних виконавців, 2018. URL: http://texty.org.ua/pg/article/Oximets/read/86358/Movni_kvoty_na_muzyku_za_pivtora_roky (дата звернення: 20.07.2018).
125. **Терен:** Чому я йду з посади директорки Інституту книги, 2018. URL: <http://www.chytomo.com/blogs/teren-chomu-ya-jdu-z-posadi-direktorki-institutu-knigi> (дата звернення: 12.02.2018).
126. **Толочко П.** Давньоруська етнокультурна спільність. Енциклопедія Історії України. Інститут історії України НАН України. Т. 2. Київ: Наукова думка, 2003. С. 273–275.
127. У жовтні Нацрада зафіксувала на радіо 32 % пісень українською та 81 % ведення передач українською, 2017. URL: <http://detector.media/rinok/article/131470/2017-11-01-u-zhovtni-natsrada-zafiksuvala-na-radio-32-pisen-ukrainskoju-ta-81-vedennya-peredach-ukrainskoju-kostinskii/> (дата звернення: 20.11.2017).

128. Українська РСР: Енциклопедичний довідник. Київ: Гол. редакція УРЕ ім. М. Бажана, 1986. 496 с.
129. Український інститут книги. Звіт за I півріччя 2019 року. URL: <https://book-institute.org.ua/news/zvit-uik-za-1-pivrichchya-2019-roku> (дата звернення: 25.08.2019).
130. Це ключовий елемент декомунізації в культурі і в кінематографії, 2017. URL: <http://www.president.gov.ua/news/se-klyuchovij-element-dekomunizaciyi-v-kulturi-i-v-kinematog-41078> (дата звернення: 30.04.2017).
131. **Чернюк Л., Пепя Т.** Системна трансформація соціогуманітарного простору та її прояв як регулятора структури продуктивних сил. Збірник наукових праць ВНАУ. Вінниця, 2013. № 4 (81). С. 296–308.
132. **Чикаленко Є.** Спогади (1861–1907). Нью-Йорк, УВАН, 1955. 502 с.
133. **Шаповал Ю., Вербя І.** Михайло Грушевський. Київ: Альтернатива (Серія «Особистість і доба»), 2005. 375 с.
134. **Шевельов Ю.** Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900–1941). Стан і статус. Вид-во «Сучасність», 1987. 296 с.
135. **Шевельов Ю. (Юрій Шерех)** Я — мене — мені... (і довкруги). Спогади. Т. 1. В Україні. Харків — Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 430 с.
136. **Щербина В.** Концептуалізації цілісності національної культури в умовах комунікативного поліонтичного суспільства. Національна культура: єдність у різноманітті. Збірник наук. праць. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2012. С. 11–36.
137. **Яковенко Н.** Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Видання друге, перероблене та розширене. Київ: Критика, 2005. 584 с.
138. **Яременко М.** Перед викликами уніфікації та дисциплінування: Київська православна митрополія у XVIII столітті. Львів. Вид-во УКУ, 2017. 272 с.
139. 50 Things That Made the Modern Economy. Series 1: iPhone. URL: www.bbc.co.uk/programmes/b08jdz0m (last accessed: 10.08.2017).
140. **Anderson B.** Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Ithaca NY: Cornell University Press, 2006.
141. **Appia K. A.** The Lies That Bind: Rethinking Identity. Profile Books, 2018. 272 p.
142. **Appadurai A.** Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity. (Ed. M. Featherstone). London: Sage, 1990. pp. 298–315.
143. **Armstrong M. A.** Basic Topology. Undergraduate Texts in Mathematics. Springer, 1983.

144. **Bell D.** *The Cultural Contradictions of Capitalism.* New York, 1976.
145. **Breton R.** Institutional completeness of ethnic communities and the personal relations of immigrants. *American Journal of Sociology*, 1964. Vol. 70. No. 2. pp. 193–205.
146. **Brubaker R. and Cooper F.** «Beyond Identity». *Theory and Society*, 2000. Vol. 29. pp. 1–42.
147. *Cultural Anthropology.* February 1992. Vol. 7. No. 1: Space, Identity and the Politics of Difference.
148. **Dupuis X.** From the cultural dimension of development to the role of the Arts and Culture in Economics. Compilation of Background Studies commissioned as part of The European Report On Culture & Development. Council of Europe, 1995. CMC (95) 3 Prov.
149. **Erikson E.** *Identity: Youth and Crisis.* New York: W.W. Norton Company, 1968. 336 p.
150. **Featherstone M.** (ed.). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity.* London: Sage, 1990. 406 p.
151. **Fiske J.** *Media Matters. Everyday Culture and Political Change.* University of Minnesota Press, 1994. 282 p.
152. **Fiske J.** *Introduction to Communication Studies.* London: Routledge, 1990. 196 p.
153. **Foucault M.** *The Order of Things. An Archeology of Human Science.* New York: Vintage Books, 1994. 422 p.
154. **Foucault M.** *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* London: Penguin Books, 1997. 334 p.
155. **Foucault M.** *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977* Ed. by Colin Gordon. Harvester, London, 1980.
156. **Friedgut, T. H.** *Iuzovka and Revolution. Vol. I: Life and Work in Russia's Donbass 1869–1924.* Princeton University Press, 2014. 386 p.
157. **Gerő A.** *Modern Hungarian Society in the Making. The Unfinished Experience.* Budapest: CEU Press, 1995. 276 p.
158. **Gilroy P.** *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.* — London: Verso, 1993. 260 p.
159. **Goldenberg S. and H. Valerie** Social networks and institutional completeness: From territory to ties. *Canadian Journal of Sociology.* 1992. Vol. 17. No 3. pp. 301–312.
160. **Grabowicz G.** *Towards a History of Ukrainian Literature.* Cambridge MA: Harvard Ukrainian Research Institute, 1981. 104 p.
161. **Gupta A., Ferguson J.** Beyond «Culture»: Space, Identity and the Politics of

- Difference. *Cultural Anthropology*. Vol. 7. No 1: Space, Identity and the Politics of Difference. February 1992. pp. 6–23.
162. **Habermas J.** Was heisst Universalpragmatik? (Ed. Apel, Karl-Otto). *Sprachpragmatik und Philosophie*. Frankfurt am Main, 1976.
163. **Habermas J.** *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band 2. Frankfurt am Main, 1982.
164. **Hall S.** Encoding / Decoding. (Eds. S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–1979*. London: Hutchinson, 1980. pp. 128–138.
165. **Hall S.** Introduction: Who Needs 'Identity'? *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE, 1996.
166. **Hall S., du Gay P. (Eds.)** *Questions of Cultural Identity*. London, SAGE, 1996.
167. **Held D. and McGrew A.** *Globalization/Anti-Globalization: Beyond the Great Divide*. Cambridge: Polity Press, 2007. 283 p.
168. **Henderson S.** Canadian content regulations and the formation of a national scene. URL: <https://doi.org/10.1017/S0261143008004108> (last accessed: 23.08.2009).
169. **Jameson F.** *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991. 461 p.
170. **Jameson F.** *Postmodernism and Consumer Society*. URL: art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf.
171. **Kellner D.** *Media Culture: Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London: Routledge, 1995. 358 p.
172. **Kuzio T.** The national factor in Ukraine's quadruple transition. *Contemporary Politics*. 2000. Vol. 6. No 2. pp. 143–164.
173. **Kymlicka W.** Western Political Theory and Ethnic Relations in Eastern Europe. Can Liberal Pluralism Be Exported? (Eds. Kymlicka W. and Opalski M.) Oxford University Press, 2002. pp. 13–33.
174. **Livingstone S., Lunt P.** *Talk on Television: Audience Participation and Public Debate*. London, Routledge, 1994. 214 p.
175. **Lotman Yu.** *Universe of the Mind*. London: Tauris, 1990. 305 p.
176. **McGuigan J.** *Culture and the Public Sphere*. London: Routledge, 1996. 226 p.
177. **McLuhan M.** *Medium is the message. Understanding Media: the Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964. pp. 7–21.
178. **Mitford N.** *Noblesse oblige*. Oxford University Press, 2002.
179. **Nachbar J., Lause K.** *Popular Culture: An Introductory Text*. Bowling Green University Press, 1992. 504 p.

180. **Nahachewsky A.** Shifting Orientations in Dance Revivals: From «National» to «Spectacular» in Ukrainian Canadian Dance. *Narodna umjetnost. Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 2006. No. 43/1. pp. 161–178.
181. **Okabe A., Boots B., Sugihara K., & Sung Nok Chiu.** *Spatial Tessellations: Concepts and Applications of Voronoi Diagrams* (2nd ed.). John Wiley, 2000. 696 p.
182. **Rycroft C.** *A Critical Dictionary of Psychoanalysis*. Windsor: Nelson, 1968.
183. **Smith A. D.** *Towards a Global Culture? Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity.* (Ed. M. Featherstone). London: Sage, 1990. pp. 170–191.
184. **St. Clair Robert N., Williams Ana C. T.** *The Framework of Cultural Space.* *Intercultural Communication Studies*, 2008. Vol. XVII. No. 1. URL: https://www.researchgate.net/publication/242481998_The_Framework_of_Cultural_Space (last accessed: 26.08.2009).
185. **Waldron J.** *Minority cultures and the cosmopolitan alternative.* *Minority Cultures* (Ed. W. Kymlicka). Oxford: Blackwell, 1999. pp. 93–119.
186. **Weber E.** *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870–1914.* Stanford University Press, 1976. 632 p.
187. **Williams R.** *Communications.* London: Penguin Books, 1968. 185 p.
188. **Williams R.** *Culture is Ordinary.* *Resources Of Hope.* London: Verso, 1958, pp. 3–14.
189. **Williams R.** *The Long Revolution.* London, Chatto & Windus, 1961. 369 p.
190. *World Values Survey.* University of Michigan. URL: <http://www.worldvaluessurvey.org/WVSDocumentationWV6.jsp> (last accessed: 13.06.2017).

Cultural Space and National Culture: Theorizing to Reshaping

Oleksandr Grytsenko

Summary

The book offers a critical overview of various theories of the cultural space developed by Ukrainian and foreign scholars in the last decades. It also proposes a way to overcome the crisis that the theorizing of national culture and its space is currently going through because of the difficulties of comprehending the globalization and its impact on modern nations. Among those reviewed and analyzed are: the theories of the public sphere developed by J. Habermas and later by J. Keane, F. Jameson's idea of the post-modern hyperspace, the set of global 'scapes' designed by A. Appadurai, the concept of the semiosphere elaborated by Y. Lotman, and others.

The analysis of the shortcomings of the existing concepts of the cultural space, both territory-related (anthropological) and abstract (structural), serves as a starting point for the development of a new approach to the modeling of national cultural space. The book also proposes a set of general postulates that update the theoretical model of national cultural space for the age of globalization. The model is based upon John Keane's concept of a public sphere as "a particular type of spatial relationship between two or more people, usually connected by a certain means of communication (television, radio, satellite, email, fax, etc.) in which non-violent controversies erupt... concerning the power relations operating within their given milieu of interaction and/or within wider milieux of social and political structures"; there being micro-public spheres (on the local level), meso-public spheres (comprising millions of people on the level of the territorial nation-state), and macro-public spheres on the global level. It is argued that public spheres tend to share not only means and codes of communication, but also collective identities (local, 'tribal', ethnic, national, etc.). A national cultural space is therefore defined as a set of meso-public and micro-public spheres sharing a non-exclusive national identity, possibly a set of values, but not necessarily the same national territory/jurisdiction.

Also, new definitions are proposed for unity and integrity of a national cultural space. Both are better defined in a negative way, namely: a national cultural space lacks unity if a substantial part of the national population exists beyond it, possibly participating in some other nation-state's public

spheres instead. Lack of integrity of national cultural space, on the other hand, means that there are influential public spheres in the national territory whose identities defy or undermine the identity of the core nation and/or its sovereignty.

Such situations are often perceived as policy problems, or even as national security problems, to be solved by various means, from linguistic regulations for the media to minimum quotas for national cultural products. These measures, however, could be not very effective, for regulating the existing public spheres doesn't change their identities. To develop new ones using the new media could be a better policy.

The book also offers a new conceptual approach to modeling a space shaped by a culture in the age of globalization and the ubiquitous presence of digital media technologies. Two conceptual models of such a space are proposed hereby: the topological model (describing an idealized cultural space as a topological set), and the polyspheric one. The latter is based upon Yuri Lotman's concept of the semiosphere and John Keane's notion of the public sphere adopted for the case of cultural sphere by the author. In particular, mirroring Lotman's idea of the nucleus of the semiosphere, and following Keane's observation that nowadays, "the old dominance of state-structured and territorially bounded public life mediated by radio, television and newspapers is coming to an end", and there are now plenty of big and small public spheres, usually formed around some influential media outlet or network, it is suggested that, in a model presenting such a public sphere as a set of interconnected elements, there should be one special element, the generator, that generates most of the cultural content communicated within this public sphere. The model also includes the axiom that all elements of a public sphere (members of its audience, texts of culture offered within it, media outlets and other platforms generating its cultural content), as well as the public sphere as a whole, do possess identities, not necessarily single and permanent.

The polyspheric model of cultural space then serves as a foundation for developing a new concept of national cultural space as an aggregate of all public spheres which either share the same national identity or at least have identities culturally compatible with it. Such a cultural space, seen as a constellation of public spheres, remains linked to the territory inhabited by a nation but is not limited by it. Neither is the dominant identity of a public sphere completely determined by the identity of its generator, although the correlation between them is strong.

The polyspheric model is also used to redefine the notions of integrity and completeness of cultural space of a particular country (nation). It is suggested that we understand a nation's cultural space as complete when

all its members (citizens) participate in public spheres with corresponding national identities, while integrity of the nation's cultural space is understood as a condition of all public spheres active in a country possessing non-conflicting identities.

In Part 3 of the book, the author attempts at a retrospective overview of the long process of formation and transformation of the cultural space of Ukraine, from the times of Kievan Rus until our days, using the polyspheric model as an interpretative tool. This approach seems to show, i. a., that in certain periods of Ukraine's history, more than one national cultural space existed in its territory.

Part 4 of the book offers a critical review of the numerous attempts of reforms in Ukraine's cultural and media policies that have had among their goals a formation of an integrated national cultural space. The visions of the main problems of Ukraine's cultural space and of main goals of its reforming, put forward by key actors in this process, their projects of cultural and media policy reforms are also analyzed in detail.

One may conclude that, by applying the polyspheric model in a study of processes of cultural development of modern society and/or of transformation of its cultural space, a new, fresh analytic perspective is obtained. Through this perspective, various important aspects of modern cultures and their public spheres and complicated relations between them can be seen more graphically.

The polyspheric model can also be used in studies of early modern cultures and cultural spaces, so as to analyze complex relations between public spheres created by various classes, ethnic, regional, religious groups in a pre-modern society (for instance, in mediaeval and early modern Ukraine), their mutual cultural influences and various identities created and transformed by their participation in the public spheres. It is argued that, in Ukrainian case, such an analysis would demonstrate that the long and often conflicted process of development of the cultural space of what is now Ukraine, there have been both mutually productive co-operation of, and bitter rivalry between the several cultural spaces with different nominal and discursive identities that have co-existed in Ukrainian territory, some of which even aspired to become national ones. In particular, there were massive attempts to either assimilate ethnically Ukrainian groups and their elites into greater (imperial) public spheres (and, consequently, imperial cultural spaces) or at least redefine public spheres with culturally Ukrainian audiences and contents as merely regional, peripheral elements of imperial cultural spaces (that of the Polish-Lithuanian Commonwealth, then that of Russian Empire, then that of the USSR), thereby depriving them of their distinct national identity.

Consequently, after the collapse of the USSR and the proclamation of Ukraine's independence, its cultural space was not a tight-knit system of public spheres sharing the same cultural codes and national identity, but rather a peripheral part of the bigger post-Soviet cultural space, with virtually all Ukrainians sharing cultural competence with other ex-Soviet societies but not necessarily their identities, especially civic ones. For sure, there were numerous public spheres with Ukrainian identity, but their combined audiences did not include all population of Ukraine, and millions of Ukrainian citizens had little Ukrainian cultural competence and did not share Ukrainian identity. In fact, these people remained a part of the post-Soviet cultural space whose content-generating elements were predominantly in Russia. Hence the policy problem of facilitating the formation of a complete and integrated cultural space of Ukrainian nation-state, that is, one including all Ukrainians in its audience and sharing Ukrainian national identity with its constituting public spheres.

During the previous two decades, there have been a number of attempts to design and implement large-scale reforms in cultural and media policy of Ukraine, in particular, to create a system of state protectionism for Ukrainian national culture. Most of these reform projects, however, were based upon theoretic concepts and cultural realities of the early 20th century, when national identities were closely related to ethnic and geographic origin, the national cultural space was synonymous to national territory, and its integrity usually meant linguistic and cultural homogeneity, to be achieved by means of 'modernization', that is, introduction of general public education and formation of a national network of public service broadcasting.

Still, these policies did bring about some positive changes for Ukrainian culture and for the nation's cultural space. The tax incentives for national film production and for book publishing introduced at the beginning of the 21st century, did help Ukrainian cultural industries to overcome the transformational crisis they suffered in the 1990s, and Ukrainian content quotas for radio and TV stations introduced in 2015 made the presence of Ukrainian cultural product in the national cultural space much more palpable. On the other hand, state support has been so far focused on Ukrainian-language cultural content, overlooking those public spheres and content generators which, though having definitely Ukrainian civic identity, still use Russian or another minority language. From the 'polyspheric perspective' on the national cultural space, this is a policy drawback.

Наукове видання

Гриценко О. А.
КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР І НАЦІОНАЛЬНА КУЛЬТУРА:
ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ТА ПРАКТИЧНЕ ФОРМУВАННЯ

Монографія

На обкладинці використано програмно створене зображення діаграми Вороного, URL: https://la.mathworks.com/matlabcentral/fileexchange/52477-polytope-bounded-order-2-voronoi-diagram-in-2d-3d?s_tid=FX_rc2_behav

На шмуцтитулах розділів — *фото О. Гриценка та Н. Гончаренко:*

- Розділ 1 — алегорична скульптура фонтану на Жандарменпляц у Берліні.
Розділ 2 — склепіння костьола Діви Марії в Торуні.
Розділ 3 — фрагмент експозиції Національного музею в Познані з твором В. Хасьора «Вишивання характеру» (1972).
Розділ 4 — Київ, Хрещатик, 9 березня 2014 р.
Розділ 5 — забудова вулиці Суховоля у Трускавці, 2019 р.

Редакційна група:
Наталія Загоскіна
Надія Гончаренко
Ольга Зінченко
Марина Євстратенко

Підписано до друку 24.10.19. Формат 60x90/16.
Папір офсетний. Гарнітура Cambria. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 17,4. Обл.-вид. арк. 16. Наклад 100 пр. Зам. №

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №3329 від 09.12.08

Надруковано ПП «Фірма «Гранмна»
м. Київ, просп. Степана Бандери, буд. 6.
Тел./факс: 206-46-20
granmna_print@ukr.net