

бібліотеки була малоефективною – із 81 читача, що відвідували бібліотеку, 70 осіб були учні місцевої школи [12, 30].

Подібна ситуація спостерігалася в східних районах УРСР. Отак, у Луганській області, у таких селищах як Артемівськ, де тоді мешкало 18 тис. осіб, Софіївка з населенням 9 тис., Волошиловградське та Кіровоградське, не було жодної сільської бібліотеки [8, 161]. В інших випадках, якщо приміщення і виділялося, то їхні площі були вкрай малими, що заважало нормальному зберіганню книжкових фондів. Приміром, книгозбірня села Водяне Шполянського району Черкаської області з фондом 5500 екземплярів книг, була розташована на площі 9 м², а в селі Степанівка (Смільчинського району) з фондом 5400 екземплярів бібліотеку розмістили в кімнаті 6 м² [14, 111].

Влада не надто переймалася цими проблемами. Керівні працівники райвиконкомів рідко відвідували сільські заклади культури, найчастіше проїздом через село в колгосп. Вони майже не звертали увагу на той занедбаний стан, в якому перебувало багато бібліотек, на катастрофічну нестачу обладнання і головне книг, які несли в собі знання і були одним із небагатьох видів дозвілля для сільського люду.

Проте, можна ствердно зазначити, що попри численні проблеми, котрі заважали повноцінній роботі бібліотек у сільській місцевості, стан цих установ в період “відлиги” значно поліпшився. Відбувся відчутний рух щодо забезпечення приміщеннями, облаштування залів, залучення до роботи кваліфікованих працівників. Сільські стаціонарні бібліотеки того часу могли вже досконаліше організувати роботу з забезпечення населення літературою. А завдяки новим формам обслуговування, що стали надзвичайно популярними у 1953–1964 роках – пересувним бібліотекам, значно розширилася читацька аудиторія.

Література:

1. Сельская библиотека. Прокатное пособие для сельского библиотекаря. – Москва: Советская Россия, 1956.
2. Центральний державний архів вищих органів влади України (далі – ЦДАВО). – Ф. 4. – Оп. 8. – Спр. 143.
3. ЦДАВО. – Ф. 2. – Оп. 9. – Спр. 8403.
4. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 8. – Спр. 143.
5. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 8. – Спр. 199.
6. Культурное строительство в СССР. Статистический сборник. – Москва: Госстатиздат, 1956.
7. Центральний державний архів громадських об’єднань (далі – ЦДАГО). – Ф. 1. – Оп. 31. – Спр. 341.
8. ЦДАВО. – Ф. 2. – Оп. 9. – Спр. 4968.
9. Сельская библиотека. Прокатное пособие для сельского библиотекаря. – Изд. 2-е, доп. – Москва: Советская Россия, 1958. – 318 с.
10. Культурное строительство в Черкаской области: 1917–1990 гг. / Сб. док. и матер. – Днепропетровск: Промінь, 1989. – 272 с.
11. ЦДАВО. – Ф. 5111. – Оп. 1. – Спр. 193.
12. ЦДАВО. – Ф. 2. – Оп. 9. – Спр. 5714.
13. ЦДАГО. – Ф. 1. – Оп. 31. – Спр. 960.

*Надійшла до редколегії 29. 04. 2008 р.
Затверджена до друку 23. 06. 2008 р.*

УДК 94(477) “1980”: 7

В.І. Абакумова

ДЕРЖАВНЕ ВРЕГУЛЮВАННЯ КІЛЬКІСНО-ЯКІСНОГО БАЛАНСУ КАДРОВОЇ СТРУКТУРИ МИТЦІВ УКРАЇНИ (ДРУГА ПОЛОВИНА 1980-Х РР.)

Анотація. Одержавлення розглядається як головний важіль влади в маніпулюванні митцями, зокрема адміністративний, економічний, моральний ресурс. З’ясовуються наслідки планового, адміністративно-командного підходу влади з реалізації кадрової політики в сфері мистецтва. Доводиться, що із новими векторами економічного та зовнішньополітичного курсу держави кількісно-якісна кадрова структура митців зазнала певних негативних змін.

***Аннотация.** Огосударствление рассматривается как главный рычаг власти в манипулировании художниками, в частности административный, экономический, моральный ресурс. Определяются результаты планового, административно-командного курса власти в реализации кадровой политики в сфере искусства. Доказывается, что с новыми векторами экономического и внешнеполитического курса государства количественно-качественная кадровая структура художников негативно изменилась.*

***Summary.** Ogosudarstvlenie is examined as a main lever of power is in manipulation artists, in particular administrative, economic, moral resource. The consequences of the planned, administratively-command approach of power turn out in relation to a construction a skilled policy in the field of art. Proved, that the new vectors of economic and foreign-policy course of the state negatively influenced on quantitative and high-quality skilled structure of creative intelligentsia.*

Ієрархічність соціальних груп у суспільстві зумовлюється формою державного правління, політичною системою (абсолютизм, буржуазно-демократичне правління, гегемонія пролетаріату, військова диктатура). Проте історія не знає домінування представників мистецтва. Лише в окремі періоди склалися більш-менш сприятливі умови їхньому соціальному і професійному розвитку, що виражалось в лояльному ставленні до творців, широкому захопленні домінуючого класу мистецтвом. Споживаючи мистецтво як елітний товар, влада не завжди надавала потрібне для буття самих творців. По цьому рівень прихильності мистецтву і, зокрема, творцям як соціальній і професійній групі, важлива цивілізаційна характеристика самої влади. Суспільна затребуваність митців може виступати базовою складовою такої атестації, бо багато в чому залежить від розуміння владою ролі культури у вихованні духовності громадян.

Зазначимо, що обмеженість історіографічної бази проблеми дозволяє виокремити це питання у спеціальне дослідження. Для реалізації поставленої мети маємо на черзі наступні завдання: виокремити важелі влади з регулювання кількісно-якісного складу митців; з'ясувати наслідки планового, адміністративно-командного підходу; дослідити особливості кадрових змін в умовах нового економічного, зовнішньополітичного курсу держави; дати оцінку кадровій політиці влади у сфері мистецтва в цей період.

Одним із принципів завдань радянської влади щодо творчої інтелігенції стало її повне одержавлення. Цей процес властивий будь-якому суспільству. Але в тоталітарній державі, яка прагне бути монополістом у всіх сферах життя суспільства, одержавлення митців стає його метою. Контроль влади над творчою інтелігенцією реалізувався через одержавлені творчі союзи (за представниками т. зв. “вільних професій” – письменниками, художниками, композиторами) та шляхом узяття їх “на службу” (це – творчі працівники театрів, кінематографу, концертних організацій).

Одержавлення митців у країні з плановою економікою перетворює їх діяльність на об'єкт народногосподарського плану, коли перспективи мистецтва вимірюються такими показниками як прибуток, витрати, збитки; мистецькі установи – театри, музичні, танцювальні колективи, хорові капели, народні хори, ансамблі пісні і танцю, циркові колективи нівелюються назвою “театральні-видовищні підприємства, концертні організації і самостійні музичні колективи”; кількість творців, т. зв. “працівників мистецтва” регулюється відповідно документів Держплану. Регулюючий вплив влади на митців, об'єднаних творчими спілками був меншим. Водночас, затребуваність таких творців державою регулювалась системою держзамовлень, а також створенням умов для реалізації творчої продукції (літературних, музичних, образотворчих творів). Отже, вільний розвиток вітчизняного мистецтва обмежувався плановим обґрунтуванням.

Певна річ, що такі показники як кількість установ, організацій культури і мистецтв бюджетної форми фінансування, динаміка зростання числа їх працівників перебували під контролем відповідного відомства. У документах Міністерства культури УРСР (далі Мінкультури УРСР) знаходимо звітну статистику за дві п'ятирічки (1981–1986, 1986–1990 рр.) та викладки із перспективним плануванням кадрового арсеналу мистецтва до 1995 р.[1]. Хронологічно більша частина досліджуваного періоду співпадає із роками XII п'ятирічки (1986–1990), і, в цей період спостерігається позитивна динаміка у розвитку мистецьких установ, стабільність їхнього кадрового складу. Наприклад, число театральних установ зросло з 89 до 125, концертних організацій – з 38 до 44; середньорічна

кількість робітників і службовців в галузі мистецтва протягом цих років залишилась незмінною – на рівні 85 тис. чоловік [2, 196; 3, 275,401].

Аналіз різного роду статистичних звітів, довідок відповідних відділів Мінкультури УРСР, даних творчих спілок свідчить, що який би критерій ми не брали за основу підрахунку творчої інтелігенції, ця соціально-професійна група займала одне з останніх місць у структурі працівників розумової праці. У державних установах системи Мінкультури УРСР республіки нараховувалося менше 50 тис. митців усіх спеціальностей [4]. Динаміку зростання членів творчих спілок по роках важко відстежити через брак відомостей, здебільшого їх розпорошеність. Між тим узагальнення даних показує, що на 1 січня 1992 р. загальний контингент спілчан складався з 16.373 членів [5, 684].

Зрозуміло, що кількість “вільних митців” у республіці не обмежувалася спілчанським обліком. Наприклад, у системі Художнього фонду УРСР працювали 5663 художників (1986 р.), з яких лише 1792 (або 32%) входили до Спілки художників [6, 40]. Музичне товариство об'єднувало тисячі людей, що активно сприяли розвитку і пропаганді музичного мистецтва. Лише в одному чернігівському відділенні на обліку перебували 47 самодіяльних композиторів [7, 53]. Проте лише той, хто був прийнятий до Спілки автоматично вважався визнаним державою митцем. Але цю планку піднесли передусім в спілчанському середовищі. Промовистим є розгляд питання на засіданнях Спілки композиторів щодо необхідності створення «шлагбауму» самодіяльним авторам музики для естрадного виконання та її пропагування керівниками ансамблів [8, 55-56]. Або факт одноставного протестного голосування членами Секретаріату правління Спілки художників щодо присвоєння почесних звань республіки художникам – експозиціоністам *не* членам спілки за активну роботу з оформлення музеїв [9, 74]. Не дивно, що з кожним роком збільшувалася кількість творців, прагнучих стати членами творчих організацій. Одні з них бачили в спілчанському членстві досягнення певного престижу, інші розраховували користуватися тими привілеями, які надавала своїм членам ця організація. Головне, якщо митець – член спілки, то його професіоналізм суспільно підтверджений.

Оцінюючи плановий підхід до формування мережі мистецьких установ, можна виокремити як позитивні, так і негативні моменти. Певним досягненням влади стало суцільне охоплення території республіки мистецькими установами – кожен обласний центр. Втім, на фоні розгалуженої територіальної мережі звертає увагу їх загальна низька кількість, особливо, порівняно з попередніми періодами розвитку або іншими країнами. Можна погодитись із дослідником М. Поповичем, який зауважив: “Україна відставала від країн Заходу за кількістю культурних центрів і закладів, за інтенсивністю їх відвідувань”. На 1986 р. в Україні було 88 театрів, у Франції – більше 600, у Німеччині – близько 500 [10, 697]. Такою ж скромною, особливо на фоні інших країн, бачиться мережа професійних оркестрів. За радянських часів існувала думка, що ситуація з “перевиробництвом” музикантів у Радянському Союзі служить показником щабля культури. Замовчувалася дрібничка – справді, музикантів було чимало, але працювати їм було ніде. Порівняймо: у США професійних оркестрів 1200, у СРСР – 57 [11, 10]; в Україні на 1.1.1992 р. – 4 Державних оркестри України, 3 оркестри Укртелерадіокомпанії, симфонічний оркестр Кримської АР, 7 обласних симфонічних оркестрів, 13 камерних оркестрів і ансамблів (усього 28). Досить убого представлена Україна й професійними танцювальними колективами – всього 3, один з яких всесвітньо відомий Державній академічний заслужений ансамбль танцю України ім. П. Вірського. Серед народних колективів – 17 хорів та ансамблів пісні і танцю. Але поряд з цим вражає чималий загальний склад учасників цих колективів – понад 40 тис. чоловік. За словами А. Авдієвського, голови Всеукраїнської музичної спілки, така велика кількість викликала недовіру, подив в представників іноземної преси, радіо, телебачення. Справді, який же бізнесмен зміг би утримувати такий хоролий колектив, як хор ім. Г. Верьовки на 170 персон [8, 17a].

Оцінюючи наслідки планового, адміністративно-командного підходу до формування мережі творчих установ, передусім впадає в око неврахування ініціативи творців у створенні установ культури, що обідняло їх різноманітність, вело до занепаду окремих видів мистецтва. Наприклад, мережа професійних хороших колективів недостатньо представляла хороше мистецтво усіх регіонів республіки. Ряд областей – Ворошиловградська, Донецька, Запорізька, Кіровоградська,

Миколаївська, Сумська, Одеська, Тернопільська і Харківська взагалі були позбавлені таких колективів. Україна вкрай недостатньо мала й хорові колективи академічного плану. Парадокс, але консерваторії випускали хорових диригентів, яких нема було де працевлаштувати. У цей період діяли всього 3 капели і камерний колектив [12, 15]. Якщо згадати природну співучість українського народу, то таку ситуацію можна оцінити як результат адміністративного обмеження вільного розвитку мистецтва.

Обділене владною увагою ледь жевріло народне мистецтво. Не враховувалося навіть те, що народне мистецтво не тільки своєрідне джерело творчості, але й додатковий резерв надходження валюти в державну казну. Наприклад, Польща 1/5 валюти одержувала продажем творів народного мистецтва. В Україні, де в 1913 р. у всесвітньо відомій Опішні працювали 700 гончарів, а така діяльність сягала фабричного потоку, тобто простежуються історичні передумови, за радянських часів ні Художній фонд, ні Художпромисловість не спромоглися вирішити це питання. Тільки у 1988 р. рішенням комісії Верховної Ради УРСР по освіті і культурі деякі питання, зокрема додаткової підготовки фахівців народних ремесел в середніх учбових закладах, утворення Спілки майстрів народного мистецтва зрушилися з місця [13, 60-63].

Постанови партії та уряду, міністерств і відомств свідчать про певні пріоритети влади в опікуванні проблемами театральної справи і кіновиробництва. Ці види мистецтва, як відомо, є синтетичними. По цьому роль організатора, наявність талановитих виконавців на всіх ділянках створення кіно театрального твору вельми суттєві. Комплексний експеримент з реформування театральної справи, розпочатий владою в театрах країни (1987 р.) [14], був зумовлений (як це відмічалось і самими творцями, і в офіційних документах) певним застоєм театральної справи. Практика адміністративної організації культурного процесу призвела спочатку до його вихолощення, а відтак і до цілковитої кризи. Занепад радянської театральної справи пов'язували, зокрема, із припиненням студійного руху, бо повноцінний творчий процес немислимий без вільного, природного виникнення театрів-студій. Природно, що міністр культури Ю. Олененко вбачив одним із шляхів оновлення театральної справи створення театрів-студій, які працювали б в режимі повної самоокупності. Мінкультури УРСР в якості експерименту підтримало ініціативу киян (1987 р.), дозволивши діяльність п'яти таким колективам. У 1989 р. у системі Мінкультури УРСР вже існували 22 театри-студії [15, 10; 16, 25а,31]. Більшість, а це 70% театрів-студій виникли в Києві.

Отже, визнаючи керівну роль влади в розгалуженні мережі мистецьких колективів, не можна не визнати, що усталена практика планового підходу до мистецтва обмежувала його вільний розвиток. Подальший перебіг подій, пов'язаних із новим курсом держави показує, що поряд з усталеним адміністративним підходом до розвитку мистецтва, зокрема його кадрової бази, починають відігравати нові впливові чинники.

По-перше, у 1989–1990 рр. здійснюється переведення закладів культури і мистецтва на нові умови господарювання, за якими їх керівникам надавалось право встановлення працівникам надбавок за високі творчі й виробничі досягнення у межах єдиного фонду оплати праці. Джерелом виплати надбавок ставала економія фонду заробітної плати персонального складу. Тобто розмір (сума) економії буде тим більшою, чим менше буде фактично працюючих осіб у порівнянні з планово-штатним розписом. Іншими словами, це запрограмоване скорочення кадрів.

По-друге, переведення на госпрозрахунок і самоокупність підприємств, змусило їх керівництво відмовлятися від витрат, пов'язаних із творчими замовленнями, наприклад, на виконання оформлювальних проектів або музичне обслуговування. У першому випадку руйнувалась структура Художнього фонду з багатотисячним загоном працюючих на його підприємствах художників, в другому – мережа об'єднань музичних ансамблів. Лише за I квартал 1990 р. припинили діяльність 3 ОМА – Донецьке, Івано-Франківське, Хмельницьке; іншими об'єднаннями втрачено близька 40 (або 10%) таких ансамблів [17, 204].

По-третє, у зв'язку із різким скороченням надходження коштів у профспілковий бюджет, облпрофради припиняли фінансування профспілкових палаців і будинків культури; передавали їх приміщення в оренду кооперативам, різним організаціям (які не мали відношення до культури), а відтак масовим стало звільнення керівників і учасників мистецьких колективів. У цей період

багато говорилося і писалося про відродження національної культури, тоді як гинули установи культури профспілок, безробітними ставали сотні кваліфікованих працівників мистецтва, населення позбавлялося можливості брати участь у художніх колективах.

По-четверте, із введенням в дію Закону “Про кооперацію в СРСР” (1988 р.) поряд з державними організаціями виникли альтернативні – кооперативи--, що викликало між державним господарством і кооперацією конкуренцію за трудові ресурси, у якій остання виграла. Намітилася тенденція відтоку із державних установ провідних спеціалістів. Так, більшість творчих працівників кінематографії прагнули увійти в роботу над картиною комерційної групи, або перейти в кооперативно-господарську студію. Посередницькі кооперативи при філармоніях, які за висловом чиновника Мінкультури УРСР представляли “серйозну загрозу для провідних національних мистецьких колективів”, обіцянками високої оплати, зарубіжних поїздок “перекупували” солістів. Як результат такої діяльності численна група артистів Державного ансамблю танцю ім. П. Вірського звільнилась за власним бажанням; були втрати в Державному заслуженому українському народному хорі ім. Г. Верьовки, Державному заслуженому симфонічному оркестрі України, інших колективах. Цілими курсами випускники театрального інституту, не маючи бажання виїжджати з Києва до периферійних театрів, осідали в театрах-студіях.

По-п'яте, погіршення соціального забезпечення митців, викликане наростанням інфляційних процесів змушувало найбільш безпорадних шукати джерела виживання поза мистецтвом. У квітні 1991 р. за кордон із СРСР виїхало 20 тисяч фахівців, у середньому це 200 оркестрів [11, 10]. Чимала кількість цих шукачів ліпшої долі виїхали з України. Ситуація виявилася подібною як на сході, так і на заході республіки. В умовах похваллення міжнародних культурних зв'язків розпочався відтік за кордон, передусім, кадрів першої величини, перспективної молоді.

Отже, наслідки нової економічної політики зумовили скорочення вітчизняних мистецьких кадрів. Якщо враховувати, що на відміну від Заходу (чи навіть – від дореволюційної України) меценатства в цей період не існувало, а спонсорство перебувало в зародковому стані, то треба зробити висновок, що мистецтво України міцно “схопили за горло”. Проте в більшості країн світу мистецтво плідно існувало в тотожних ринкових умовах, за яких колосально зростає роль держави у фінансуванні мистецьких установ, надання їм дотації. Але в Україні, із набиранням обертів ринкових умов, держава виявилася безпорадною. Усього через кілька років після проголошеного на XXVII з'їзді КПРС гасла про “безповоротність криз, злиднів і безробіття, що минули назавжди” [18, 183], в свідомість митців закралась загроза потенційного безробіття. Особливо негативного впливу кризового стану суспільства відчували працівники невиробничої сфери. Подальший розвиток подій змушує визнати, що в цей переломний момент для суспільства загалом, і сфери мистецтва зокрема, склалися передумови ломки сталих культурних, економічних зв'язків, що вели до руйнування сфери мистецтва. Уже в 1991 р. різко знизилася середньорічна кількість працівників у галузі мистецтва – до 74 тис., а в 1992 р. залишилося 66 тис., тобто 77% (а це долі тисяч митців і членів їх сімей) від рівня 1985-90 рр. [3, 275]. Після 1991 р. численні установи культури і мистецтва дійшли до межі припинення своєї діяльності.

Наступний аспект нашого дослідження торкається особливостей процесу формування творчих колективів. У цей період завершувався державний експеримент у театрах, розпочатий у 1978 р. з формування творчого складу за новою системою, суть якої зводилася до обов'язкового переобрання працівника кожні 5 років. Нова система формування творчих колективів знайшла схвалення в Міністерстві культури УРСР. Відмічалася можливість покращити кадровий склад за віковими, професійними і творчими ознаками. Навіть у тих випадках, коли переобрання не вносило суттєві зміни в персональний склад колективу, така діяльність, за думкою чиновників, сприяла підвищенню майстерності, укріпленню трудової дисципліни, активізації індивідуальної і самостійної роботи митців, активізації пошуку і розширення репертуару, створенню творчого змагання. Ігноруючи численні негативні відгуки театральної спільноти, яка із новою системою формування творчих колективів набула моральну напругу, нервозність у трудових колективах, постановою Ради Міністрів СРСР (1986 р.) [19] новий порядок формування творчого складу ставав обов'язковим для повсюдного виконання в театрах, філармоніях, ансамблях, оркестрах, хорах, інших концертних організаціях і

художніх колективах. Переобрання покладалося на художню раду (або спеціальну комісію з жанрів) творчого колективу, працівники котрого також підлягали переобранню. Згодом, система регулярного (не рідше раз на 3-5 років) переобрання працівників, що входили до складу художньо-виробничого і художньо-виконавчого персоналу кіно- і відео студій, кінокомбінатів, студій акторів у 1989 р. вводилася в галузі кінематографії [20].

Практика виявила уразливі місця цієї системи. *По-перше*, атестація для більшості митців, передусім досвідчених, ставала зайвою формальністю. *По-друге*, результат голосування художньої ради, який складався з думок кількох людей, навряд чи можна признати об'єктивним. С.В. Данченко, головний режисер Київського українського драматичного театру ім. І. Франка, вважав, що більшість членів худради не зацікавлена у вирішенні справи, а при голосуванні відстоює власні інтереси [21, 10,11]. *По-третє*, вадою діючої системи формування творчого колективу варто визнати відсутність можливості у художнього керівника власноручного формування творчого колективу. Альтернативою голосуванню керівники творчого процесу бачать договірну систему, започаткування котрої наполегливо пропонують. Прецедент заміщення посад на договірних засадах згодом повільно входить в практику.

Невдоволення художньо-керівного складу мистецького загону обмеженістю у професійних правах і своїм місцем у системі формування творчого колективу мали негативні наслідки для мистецтва. З'ясовується, що в мистецькому середовищі існувала велика плінність творчих кадрів, перманентно відчувався кадровий голод у театрах, концертних, естрадних організаціях. Бракувало режисерів, балетмейстерів, диригентів, хормейстерів тощо. Наприклад, паспортизація театрів (1989 р.) засвідчила нестабільність режисерських кадрів. Великою виявилася плінність кадрів головних режисерів. Так, в середньому в театрах юного глядача стаж роботи головного режисера на одному місці становив лише 3 роки, в драматичних, музично-драматичних театрах та театрах драми та музичної комедії – 5-7, театрах ляльок – 9 і лише в музикальних театрах 12-20 років [22, 84]. Стабільність останніх радше вимушеність, результат нечисленності колективів цього жанру, тобто обмеженість варіантів зміни роботи. Отже, одним із чинників високої плінності художньо-керівних кадрів вважаємо відсутність умов реалізації власної художньої програми, здебільшого через неможливість творчого лідера створити колектив однодумців. Значна плінність кадрів усіх спеціальностей спостерігалась й серед рядового складу творчих колективів.

Перебирання державою на себе функції з врегулювання кадрової структури митців, дозволяє за кількісно-якісної характеристикою творчих колективів дати оцінку кадровій політиці влади у сфері мистецтва. Складовими компонентами визначимо рівень професійної кваліфікації, віковий ценз, гендерне співвідношення, наявність кадрового резерву в творчих колективах тощо.

Важливою характеристикою потенціалу загального складу творчої інтелігенції виступає освітній рівень, який, як показує аналіз, дещо відрізнявся від середньостатистичного республіканського показника, характерного для населення, зайнятого переважно розумовою працею. Так, кількість працівників сфери мистецтва з вищою освітою була нижча, а з середнім спеціальним – декілька [23, 137-138]. Чисельна перевага фахівців з середньою спеціальною освітою над колегами із вищою освітою простежується в такій професійній групі як музичне мистецтво (приблизно 2:1), серед представників театрального мистецтва освітній рівень був приблизно рівним, в образотворчому мистецтві превалювали фахівці з вищою освітою, кіномистецтві – виключно з вищою освітою [24].

Безумовно, не диплом про вищу освіту визначає талант актора, музиканта, режисера. Іван Козловський, Соломія Крушельницька, Лесь Курбас творили в той час, коли не щорічні статистичні показники Мінкультури УРСР відбивали славу театру. Але за радянської дійсності, для окремого митця диплом про вищу освіту грав роль перепустки до потенційних матеріальних і моральних благ. До того ж чиновники від культури надзирали за пропорційністю спеціалістів вищої і середньої спеціальної кваліфікації в кожному окремому колективі, де таке співвідношення регулювалося штатним розкладом і посадовими інструкціями. Іншими словами, у творчих працівників були всі підстави намагатися здобути вищу освіту. Проте ситуація із спеціальною підготовкою митців залишалася не до вирішеною, особливо по окремим групам спеціальностей і посадам. Наприклад, 70% режисерів ляльок не мали вищої спеціальної освіти, хоча вищу освіту з

них мали всі. Вищу спеціальну освіту мали лише 6% помічників головних режисерів з літературної частини в театрах ляльок, 20% – Тюг, 50% – драматичних і музично-драматичних театрах. Менш 60% головних художників театру мали вищу освіту і лише 37% вищу спеціальну [22, 84-85]. Близька 30% артистів не мали навіть середньої спеціальної освіти, хоча багато з таких закінчили театральні студії, навчалися заочно або мали великий акторський досвід. Між тим, згідно “Типової номенклатури посад, підлягаючих заміщенню спеціалістами з вищою і середньою спеціальною освітою” частка артистичного персоналу спеціалістів з вищою освітою має дорівнювати 50% [25, 52]. Насправді цей показник уперше досяг 40% [1, 9зв, 10; 26, 17].

Ще один аспект проблеми. Тоді, коли в музичних, драматичних, музично-драматичних, лялькових тільки кожний третій - п'ятий актор мав вищу освіту, виявляється, що цей середньостатистичний показник не відбивав загальної тенденції ситуації. Географічне місцезнаходження мистецької установи відіграло головну роль в таких статистичних показниках. Так, у театрах вищої категорії, які перебували в республіканському підпорядкуванні, а більшість з таких установ знаходились у Києві, частка працівників із вищою освітою була достатньо високою – 65-70%. Показовим є той факт, що загальний високий освітній рівень простежується в колективах усіх столичних театрів: понад 80% – актори з вищою освітою [1, 9зв.].

Змінюваність поколінь – природний процес і для того, щоб він нормально відбувався, важливо розвиватися талановитій молоді. Тому віковий ценз творчих колективів – важливий показник перспектив розвитку мистецтва, яке не може існувати без молоді, воно має постійно нею поповнюватися. Резолюції постанов керівних органів – державних, партійних, профспілкових, відомчих свідчать про постійне опікування цим питанням: запроваджувались конкурси молодих художніх керівників, проводились дебюти, організовувались творчі відрядження, стажування найбільш обдарованих із них в академічних театрах і провідних музичних колективах республіки і країни. Традиційним стало проведення республіканських оглядів самостійних праць молодих акторів, режисерів, балетмейстерів, сценографів. Між тим статистичні викладки демонструють ігнорування кандидатур молодих спеціалістів органами культури на місцях при заміщенні вакансій художньо-керівних посад. Це підтверджує факт високого середнього віку головних режисерів у театрах республіки всіх жанрів – 48-53 роки, чергової режисури – понад 50 [22, 84; 27, 39]. Все це свідчить в першу чергу про відсутність резерву кадрів на роль лідерів театрального процесу, з іншого боку – ситуація виглядає штучно створеною, адже череда лауреатів щорічних конкурсів поповнювала кадровий резерв українського мистецтва.

У зверненнях Мінкультури УРСР до керівництва творчих спілок також наголошується на потребі якомога ширшого залучення до творчого процесу молодих митців. Проте, насправді, допущення на вищий щабель визнання, яким було обрання до спілки приходило не лише з заслугами, а й з віком, тому склад творчих спілок характеризується не чисельністю молоді серед інших вікових груп митців. Отак, кількість членів у віці до 30 років не перевищували 5% у Спілці композиторів, Спілці кінематографістів; жодного мистецтвознавця у Спілці художників [28, 49; 29, 3; 30, 1]. Отже, вікова характеристика творчого складу державних установ мистецтва і творчих спілок свідчить про старіння кадрів, малий приток молоді в мистецтві.

Тим часом у перспективі можна було очікувати позитивні зрушення, спираючись на дані перепису 1989 р., який засвідчив значний потенціал мистецької молоді в республіці. А саме, питома вага молоді (до 29 років), зайнятої у сфері мистецтва була вище за середньостатистичний показник всіх зайнятих працівників розумовою працею в республіці: майже 35% проти 26%; ще вище показник серед жінок: 43% проти 29% аналогічного показника [23, 132-133]. Достатньо чималою у порівнянні до інших вікових груп виявляється група працівників мистецтва у віці найпліднішої трудової діяльності – 30-49 років. Тому подолання владою власного упередження щодо молоді при розгляді кандидатур на художньо-керівну посаду мало сприяти подоланню процесу подальшого “старіння” кадрів, причому не тільки через демографічні причини.

Дослідження особливостей кадрової політики влади звертає нашу увагу на гендерний аспект питання. За статевим розподілом склад населення Української РСР 80-тих рр. ХХ ст. характеризувався незначною відносною перевагою жінок – 54%. Проте серед всього загалу спеціалістів, зайнятих в народному господарстві Української РСР простежується стійка перевага

спеціалістів-жінок – 60%, зокрема 53,8% із вищою і 65% середньою спеціальною освітою [31]. Така ж тенденція притаманна при статевому співвідношенні спеціалістів в галузі мистецтва, зайнятих в системі Мінкультури УРСР: частка жінок – спеціалістів з вищою освітою – 56%, середньою спеціальною – 70% [32, 2-2зв.]. Тобто мистецтво бюджетної форми фінансування представлено здебільшого жіночою частиною – це актриси театрів, музиканти театральних, симфонічних оркестрів і оркестрів філармоній, хористки, танцівниці художніх колективів тощо. Між тим, найчастіше така кадрова нерівновага утруднювала формування творчих колективів, що було пов'язано з діючим репертуаром – хоровим, танцювальним, театральним. Наприклад, складне становище склалося з формуванням чоловічих хорових і балетних труп. Оптимальне співвідношення чоловічої та жіночої частини трупи (%) – 60/40 – існувало лише в музичних театрах, що пов'язано з присутністю в репертуарі цих театрів творів класичної оперної і балетної спадщини. У театрах драми та музичної комедії питома вага чоловічої і жіночої частини трупи виглядала як 35/65, трупах драматичних і музично-драматичних театрів – у середньому однаково 49/51, в Тюг – порівну (%) [22, 83-84]. Кадровий дисбаланс зримо позначався на функціонуванні мистецького колективу. Документи колегії Мінкультури УРСР, виступи на її засіданні керівних осіб свідчать про актуальність даної проблеми, між тим практичних заходів на її подолання з боку влади не запроваджувалося. А втім, чи можна говорити про неподоланність кадрового дисбалансу в творчому колективі, коли, наприклад, заробітна платня соліста балету, яку чоловік отримував за місяць залишалася на рівні 100-140 крб.

Запровадження самоуправління в життя трудових колективів, намічене січневим (1987 р.) Пленумом ЦК КПРС [33], ввело у практику конкурсну систему підбору і заміщення керівників. За результатами застосування обох способів можна помітити, що спостерігається приблизно| однакове співвідношення між призначеними| і обраними| жінками в галузі культури| і мистецтва – на рівні 40% від загальної кількості призначених керівників| [34, 41]!. Тобто на тлі кількісної переваги спеціалістів-жінок, зайнятих в галузі мистецтва, ця тенденція при обранні на керівну посаду не простежується. Справді, загальновідомим є той факт, що керівні пости в мистецьких установах – посади директорів, головних режисерів, художніх керівників, режисерів, хореографів, диригентів, як правило, займали чоловіки. Лише в 2 філармоніях – дніпропетровській і сумській директорували жінки (але це адміністративна посада), тоді ж серед художніх керівників 25 філармоній, 10 симфонічних оркестрів республіки – жодної жінки [35, 21-23]. Маємо певні підстави говорити про гендерну нерівність.

Отже, існуюча система формування творчих колективів себе не виправдовувала: кількісно-якісний баланс кадрової структури мистецького загону республіки характеризують проблеми диспропорції фахівців вищої і середньої спеціальної підготовки, жіночого і чоловічого складу трупи, обіймання посад спеціалістами без спеціальної професійної підготовки, старіння кадрів, малий приток молоді.

Вищевикладене дозволяє нам запропонувати значно розгорнутіші підсумки. *По-перше*, дослідження ситуації з державним врегулюванням кількісно-якісного балансу кадрової структури митців свідчить про функціонування задля цього певних владних важелів. Базовим чинником, зумовлюючим всі наступні, виступає повне одержавлення творчої інтелігенції, що підтверджує її гуртування в контрольовані творчі спілки або узяття митців “на службу”. Одержавлення митців дозволяло спеціальним органам – Мінкультури УРСР, Держкіно, Держтелерадіо, Держбуду, Укрдержкінофонду, котрим влада делегувала повноваження щодо проведення політики у сфері мистецтва – проводити організаційні і структурні перетворення в установах культури, творчих спілках і товариствах, впливаючи на долю самих митців.

По-друге, підхід до мистецтва, як однієї з галузей народного господарства, нівелювання творчих установ і організацій назвою театральних-видовищних, концертних підприємств, дозволило підпорядкувати врегулювання кількості таких “підприємств”, їхнього творчого складу завданням Держплану. Затребуваність владою “вільних” митців – спілчан, регулювалась системою держзамовлень і готовністю держави, в межах відведених бюджетом коштів, закупити готові твори. Економічне обґрунтування доцільності творчості ставало вирішальним чинником розвитку мистецтва.

По-третє, плановий, адміністративно-командний підхід до формування мережі творчих установ як усталена практика, збіднювало їх розмаїття, зумовлювало занепад окремих видів мистецтва, зокрема хорового, народної творчості.

По-четверте, дослідження кількості митців свідчить, який би критерій ми не брали за основу підрахунку творчої інтелігенції, ця соціально-професійна група займала одне з останніх місць у структурі працівників розумової праці. Проте її чисельність не можна вважати визначальною характеристикою. Власне, професії письменника, художника, режисера, композитора, які складають творчу інтелігенцію не належать до масових. Проте, суспільна роль, вплив та соціальна значущість функцій, які вона покликана виконувати, не можна співвіднести з відносно скромною її чисельністю.

По-п'яте, серед чинників, які впливали на кількісно-якісний баланс кадрового складу мистецтва, можна виокремити як загальні, так і часткові тенденції. Із новою економічною політикою намітилась тенденція відтоку кращих мистецьких кадрів з державної сфери у приватну. Між державним господарством і кооперацією виникла конкуренція за трудові ресурси, у якій кооперація виграла. Продовжувалося "перекачування" кадрів першої величини, перспективної молоді до столичних мистецьких установ, активізувався цей процес в зарубіжному напрямку. Наявна матеріальна база, а точніше, її відсутність призводить до скорочення обсягу концертної діяльності, спричинює відплив талановитих музикантів за кордон. Зниження купівельної можливості потенційного замовника на творчість призводить до змушеного безробіття митців. У зв'язку з різким скороченням надходження коштів в профбюджет припиняється фінансування профспілкових палаців і будинків культури, безробітними стають сотні кваліфікованих працівників мистецтва.

По-шосте, перебирання державою на себе функцій з врегулювання кількісно-якісного складу митців, дає змогу дати оцінку кадровій політиці влади в сфері мистецтва. З'ясується, що в усіх видах мистецтва спостерігалась значна плінність кадрів усіх категорій, помітним став відтік творчої молоді. Бракувало режисерів, балетмейстерів, диригентів, хормейстерів тощо. Диспропорція спеціалістів вищої і середньої кваліфікації, жіночого і чоловічого складу трупи, обіймання творчих посад фахівцями без спеціальної професійної підготовки, старіння кадрів, малий приток молоді характеризувало творчі колективи республіки. Надто пагубним бачиться відсутність кадрового резерву на роль лідерів мистецького процесу. Прикро й те, що через специфіку документів, що відклалися в фондах органів влади, виявлення фактів щодо якісного складу доводиться проводити за такими ознаками як ступінь освіти, стаж, стать, вік. До рівня таланту окремого митця, всього колективу та його художнього керівника не апелювали.

По-сьоме, накази й постанови колегій Міністерства культури, інших відомчих органів стосовно політики в закладах мистецтва свідчать про деякі спроби влади покращити якісний рівень мистецького заgonу республіки. Резервами називаються: зниження плінності кадрів, розповсюдження передового досвіду праці закріплення молодих спеціалістів, проведення атестації працівників мистецтва, максимальне забезпечення морального і матеріального стимулювання праці. Утім, головним джерелом виправлення кількісного-якісного дисбалансу вважається підготовка кадрів у навчальних закладах мистецтва вищої і середньої кваліфікації.

По-восьме, з прикрістю доводиться відзначити, що в цей переломний для суспільства в цілому період, та мистецтва зокрема, склалися передумови, які в наступні роки призвели до руйнації сфери культури. Кризовий стан суспільства особливо позначився на творчій діяльності. Уже після 1991 р. ряд установ культури і мистецтва дійшли до межі припинення своєї діяльності.

Література

1. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі – ЦДАВО). – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 3094.
2. Народне господарство Української РСР у 1990 році: Стат. щорічник. – К.: Техніка, 1991.
3. Народне господарство України у 1993 році: Стат. щорічник. – К.: Техніка, 1991.
4. Підраховано автором. Підстава: ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2629.
5. Митці України: Енцикл. довідник / За ред. А.В.Кудрицького. – К.: Українська енциклопедія, 1992.
6. Звіт про діяльність Художнього фонду УРСР. 1982-1986. – К.: Мистецтво, 1987. – 66 с.
7. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ). – Ф. 635. – Оп. 1. – Спр. 1628.
8. ЦДАМЛМ. – Ф. 635. – Оп. 1. – Спр. 1633.
9. ЦДАМЛМ. – Ф. 581. – Оп. 1. – Спр. 2810.

10. Попович М. Нарис історії культури України. – К.: АртЕК, 1999. – 727 с.
11. Мельник О. «Пливуть» до далеких країв таланти // Український театр. – 1991. – №4.
12. ЦДАМЛМ. – Ф. 635. – Оп. 1. – Спр. 1729.
13. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2950.
14. О комплексном эксперименте по совершенствованию управления и повышения эффективности деятельности театров : Постановление Совета Министров СССР № 800 от 2.07.1986 // не друкувалось
15. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2785.
16. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2995.
17. ЦДАВО. – Ф. 2. – Оп. 15. – Спр. 2053.
18. Основные направления экономического и социального развития СССР на 1986-1990 годы и на период до 2000 года // КПРС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т.15. 1985-1988. – М.: Политиздат, 1989. – С. 183-254.
19. О порядке формирования творческих составов театров, концертных организаций и художественных коллективов: Постановление Совета Министров СССР от 1 марта 1986 // Собрание постановлений правительства СССР (отдел первый). – 1986. – №12. – Ст. 13
20. О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии: Постановление Совета Министров СССР от 18 ноября 1989 г. N 1003 // Электронный ресурс: zakon.rada.gov.ua
21. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 3066.
22. ЦДАМЛМ. – Ф. 616. – Оп. 1. – Спр. 1866.
23. Праця в народному господарстві України: Ст. зб. – К., 1991. – 216 с.
24. Підраховано автором. Підстава: ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2629, арк.5, 10; – Спр. 2807.
25. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2621.
26. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2807.
27. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 3062.
28. ЦДАМЛМ. – Ф. 655. – Оп. 1. – Спр. 1600.
29. ЦДАМЛМ. – Ф. 661. – Оп. 1. – Спр. 1499.
30. Мистецтвознавство, художня критика і перебудова: За матеріалами IV пленуму правління Спілки художників України // Образотворче мистецтво. – 1989. – №1.
31. Підраховано автором. Підстава: Народне господарство Української РСР за 1987 рік. Стат. щорічник: Ювілейний випуск. – К.: Техніка, 1988. – С. 241, 243, 246; Народне господарство Української РСР за 1989 рік. Стат. щорічник. – К.: Техніка, 1990. – С.60; Народне господарство Української РСР у 1990 році. Вказ. праця. – С. 57.
32. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2809.
33. О перестройке и кадровой политике: Постановление Пленума ЦК КПСС от 27-28 января 1987 // КПРС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т.15. 1985-1988. – М.: Политиздат, 1989. – С. 355-368
34. Народное хозяйство Украинской ССР в 1988 году: Стат. ежегодник. – К.: Техніка, 1989.
35. ЦДАВО. – Ф. 5116. – Оп. 19. – Спр. 2893.

*Надійшла до редколегії 13. 03. 2008 р.
Затверджена до друку 23. 06. 2008 р.*

УДК 94(477) “1990/по21ст.” – 055.2

А.І. Лисенко

ПРАВА ЖІНОК ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК ДЕМОКРАТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНІ (1990-І РР. – ПОЧАТОК ХХІ СТ.)

***Анотація.** У статті досліджуються механізми забезпечення постійних рівних прав чоловіків та жінок, а також основні законодавчі та юридичні акти України в роки її незалежності. Також висвітлюється діяльність державних органів, що розглядають питання жіноцтва та проблеми материнства та дитинства в системі законодавчої та виконавчої влади незалежної України.*

***Аннотация.** В статье исследуются механизмы обеспечения постоянных равных прав мужчин и женщин, а также основные законодательные и юридические акты Украины в годы ее независимости. Также освещается деятельность государственных органов,*