

*Пашкевич Марина Юхимівна,
кандидат культурології,
старший викладач кафедри
івент-менеджменту та шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4573-9429*

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ У ХХ СТОЛІТТІ

Мета роботи. У дослідженні проаналізовано становлення та розвиток української видовищної культури у ХХ столітті, охарактеризовано розвиток видовищного мистецтва та його вплив на суспільний устрій української нації. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, загальнонаукового методів аналізу, культурологічний, соціологічний підходи дозволяють виявити напрями видовищного мистецтва, проаналізувати їхні форми, які стосовно соціокультурної сутності інструментів та засобів масової комунікації, надаються певних змін щодо видовищної культури. **Наукова новизна** полягає у дослідженні видовищної культури її становлення та розвитку протягом ХХ століття. Порівняльний аналіз видовищних форм з початку ХХ ст. до часів незалежності надає можливість глибоко усвідомити загальнокультурний процес світоглядних змін у видовищній культурі. **Висновок.** Історико-культурний екскурс у проблему становлення вітчизняних видовищних форм дозволяє говорити про те, що вітчизняні видовищні форми протягом свого становлення до часів незалежності адекватно втілювали набутий культурний досвід, адаптуючи загальнокультурний процес і виступаючи, певною мірою, генератором нового, виражаючи модерні світоглядні зміни. Вітчизняні видовищні форми публік рилейшнз є впливовими інструментами соціального виховання засобами публічної комунікації, які на сьогодні відіграють відповідну роль в історії України та допомагають адаптуватись у соціокультурному середовищі.

Ключові слова: українська видовищна культура, видовищні форми, культурний досвід.

Пашкевич Марина Ефимовна, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры ивент-менеджмента и шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств

Становление украинской зрелищной культуры в ХХ веке

Цель работы. В исследовании проанализированы становление и развитие украинской зрелищной культуры в ХХ веке, характеризующее развитие зрелищного искусства и его влияние на общественное устройство украинской нации. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, общенаучного методов анализа, культурологический, социологический подходы позволяют выявить направления зрелищного искусства, проанализировать их формы, относительно социокультурной сущности инструментов и средств массовой коммуникации, предоставляются определенные изменения по зрелищной культуре. **Научная новизна** заключается в исследовании зрелищной культуры ее становления и развития на протяжении ХХ века. Сравнительный анализ зрелищных форм культуры с начала ХХ в. и до периода независимости дает возможность глубоко осознать общекультурный процесс мировоззренческих изменений в зрелищной культуре. **Вывод.** Историко-культурный экскурс в проблему становления отечественных зрелищных форм позволяет говорить о том, что отечественные зрелищные формы культуры в течение своего становления в годы независимости адекватно воплощали приобретенный культурный опыт, адаптируя общекультурный процесс и выступая в определенной степени генератором нового, выражая современные мировоззренческие изменения. Отечественные зрелищные формы публік рилейшнз являются влиятельными инструментами социального воспитания средствами публичной коммуникации, которые сегодня играют соответствующую роль в истории Украины и помогают адаптироваться в социокультурной среде.

Ключевые слова: украинская зрелищная культура, зрелищные формы, культурный опыт.

Pashkevich Marina, candidate of cultural studies, senior lecturer of the Department of Event Management and Show Business, Kiev National University of Culture and Arts

The development of Ukrainian educational culture in the 20th century

The purpose of work. The study analyzes the formation and development of Ukrainian entertainment culture in the 20th century, characterized by the development of spectacular art and its influence on the social structure of the Ukrainian nation. **The methodology** of research consists in the application of comparative, general scientific methods of analysis, cultural, sociological and methodological approaches that allow to reveal the directions of spectacle art, to analyze their forms, in relation to the sociocultural essence of instruments and means of mass communication, and to provide certain changes in the spectacular culture. **The scientific novelty** consists in studying the spectacular culture of its attitude and development during the twentieth century. Pro forma analysis of spectacular forms from the beginning of the 20th century. in the time of independence, gives an opportunity to fully understand the general cultural process of worldview changes in spectacular culture. **Conclusion.** Historical and cultural excursion into the problem of the formation of domestic spectacle forms suggests that domestic spectacular forms during its

formation during the years of independence adequately embodied the acquired cultural experience, adapting the general cultural process and acting to a certain extent by the generator of the new, expressing contemporary world-view changes. Domestic spectacle forms of public relations are influential instruments of social education by means of public communication, which today play an appropriate role in the history of Ukraine and help to adapt in a socio-cultural environment.

Key words: Ukrainian entertainment cultures, spectacular forms, cultural experience.

Загальний прогрес культури українських видовищ ХХ ст., зокрема у період революції, став переконливим фактом. Видовища, з огляду на їх розповсюдження та впливу на широкі верстви населення, одразу опинилися під контролем держави. Націоналізуювши цю справу як галузь культури, радянська влада обмежила свободу творчості у видовищному мистецтві. Воно мало функціонувати лише у межах, які відповідали моралі та ідеології комуністичної партії. Радянський режим проголосив створення «робітничо-селянського» театру, розрахованого на нового масового глядача, тому сприяв поширенню і розвитку видовищного мистецтва. Видовища поступово перетворювалися на мистецтво, зрозуміле широким масам.

Аналіз досліджень і публікацій. Місце видовища в українській культурі досліджували вітчизняні науковці: С. Безклубенко, В. Гайдабура, Ю. Раєвська, І. Романко, В. Скуратівський, Л. Наумова, Н. Чечель, О. Щербатюк, вивченням його історичних форм займався український теоретик і практик видовищного мистецтва В. Кісін. Як зазначає Н. Чечель: «Перша світова і революція зрушили з місця буденність, зламали звичний суспільний устрій. У ХХ столітті відбувається політизація всього життя. Історія, соціальне буття стають головним предметом мистецтва. Образ революційної епохи, якій властива небачена досі присутність народу в історії, у багатьох митців молоді країни ототожнюється з масовістю й монументальністю спектаклю, з могутнім вражаючим видовищем» [10, 238].

Мета роботи. У дослідженні проаналізовано становлення та розвиток української видовищної культури у ХХ столітті, характеризується розвиток видовищного мистецтва та його вплив на суспільний устрій української нації.

Виклад основного матеріалу. Характерною особливістю видовищного життя ХХ ст., що особливо яскраво виявилось у театральній справі, було його активне втручання в політичний процес, оскільки вистави, які збирали масову аудиторію, органічно перетворювалися на мітинги та інші політизовані видовища. Видовищні мистецтва, попри військові дії та соціально-економічні негаразди, переживали період розквіту. Піднесення його ролі у громадсько-політичному житті в роки революції пояснювалося тим, що поряд з естетично-просвітницькою місією вони виконували агітаційно-пропагандистські функції. Тому і національні уряди, і радянська влада приділяли значну увагу розвитку видовищ. У липні 1917 при українському уряді створюється Театральний відділ, голова якого Марія Старицька у своєму зверненні до свідомих громадян українського суспільства зауважує: «Впливом і значенням театру навіть переважається вплив школи у справі піднесення морального рівня громадянства» [11, 28].

Відчуваючи себе своєрідними місіонерами у справі поліпшення стану українського театру на шляхах його професіоналізації, члени Театрального відділу часто виносили рішення на користь українських аматорських гуртків та державних театрів, завдяки приватним розважальним закладам, чия діяльність вони вважали не гідною національного мистецтва. Майно й приміщення закладів, чия програма була малохудожньою, позбавленою освітніх цілей, підлягали реквізиції. За цим самим принципом диференціювалася податкова система щодо театральних-видовищних закладів. У 1918 Рада Міністрів УНР ухвалила закон «Про державну і міську оплату українських культурно-просвітницьких вистав». За цим законом від оподаткування звільнялися «всякого роду українські вистави, сільські народні вистави, робітничі вистави, кіно й театральні вистави, в яких завжди демонструються фільми з українськими написами, та театральні вистави, українські концерти, в котрих текст до виконання, афіші, програми, на українській мові, видовища, гулянки і музичні розваги, влаштовані коштом і засобами Державних і громадських культурно-освітніх, мистецьких, чи наукових закладів, а не приватних підприємств. Лише п'ять відсотків театального побору бралось з видовищ, «які мають культурно-освітнє й художнє значення, а саме оперні вистави, драматичні вистави, по тих театрах, що становлять у вечір одну тільки виставу, симфонічні оркестри і балетні вистави». Вже двадцять відсотків податку сплачувалося з вистав, «що не мають культурно - освітнього чи художнього значення, а саме: всякі вистави, видовища й розваги, улаштовані по ресторанах, кафе шантанах, кабаре і по всяких інших закладах ресторанного характеру, кіно-театральні вистави, мініатюри, фарси, опереточні вистави, літні садові гулянки з виставами характеру вар'єте» [6, 136].

Нові форми видовищного мистецтва виконували виключно пропагандистсько-агітаційні функції. Оскільки професійний театр надто повільно переходив до нового репертуару, його соціальні функції

перебрала на себе театральна самодіяльність. Зміст цього терміну включав усі види масової творчості: театральні гуртки, вуличні святкування, клубні інсценування, «живі газети» тощо. Радянська влада включила самодіяльний театр до системи культосвітньої роботи. У сфері самодіяльного театального руху більшовики опирались на ідеї Пролеткульту. Протягом 1919 – 1920 рр. відбувалося масове утворення аматорських театрів, головним чином робітничих і червоноармійських. Нерідко вистави театру доводилося переривати через тривалість у місті воєнних дій: «вояки з шаблями й гвинтівками, обвішані ручними гранатами, приходячи на вистави безкоштовно любили займати перші ряди партеру. Інколи серед дій вибухав постріл – це випадково у когось розряджалась рушниця» [6, 140].

У 1919 виходить директивний документ – «Наказ виконавчого комітету Київської Ради робітничих депутатів про націоналізацію київських театрів», яким буде перетворено театри з українських мистецьких закладів на радянські агітаційні майданчики [6, 150]. У процесі становлення радянської влади ідеологічний вплив пронизував усі сфери культурної діяльності в країні, включаючи й святкові видовища. В. Обюртен у перекладеній Лесем Курбасом книзі «Мистецтво вмирає» з розпачем писав: «мистецтво соціальної будучини – це буде мистецтво на смак членів міської ради» [8, 50].

Навесні 1922 р. створюється художнє об'єднання «Березіль», яке очолює талановитий режисер Лесь Курбас. Слово «березіль» – стара назва місяця березень символізувала образ весняного оновлення життя. Програмою цього об'єднання була задекларована режисером Курбасом, як відверто політична програма. Виконуючи прохання міськради та партійних закладів, «Березіль» брав на себе допомогу в організації урочистих маніфестацій на честь свят, проведення вечорів-концертів, в організації масових видовищ та святкових карнавалів, де його давні ідеї «театралізованого життя» знаходили нове призначення, викликане самою дійсністю. Серед різноманітних форм агітаційної роботи, які використовувалися у роки громадянської війни, найбільше розповсюдження отримали масові мітинги, на яких виступали агітатори, партійні та радянські працівники. Після політичної частини мітингів відбувався художній відділ – концерт, інсценування, демонстрація кінофільму, виступ оркестру тощо. Така форма політосвітньої роботи називалась мітингом-концертом, або мітингом-виставою. Вони надавали можливість політичний зміст промов підкріплювати образними засобами мистецтва, емоційно піднімати настрої слухачів. У цей час виникла якісно нова форма агітації й пропаганди – масові театралізовані видовища. Вони вели своє походження від пролетарських політичних масовок – мітингів і демонстрацій. Радянські органи використовували у політичній роботі засоби театру у вигляді інсценівок, вистав просто неба, співу і танців. Масовий вихід театру на вулиці відбувався з приводу пролетарських свят, визначних подій, політико-пропагандистських кампаній. Організаторами завжди виступали професійні театральні режисери, виконавцями були як професійні, так і самодіяльні актори. Найбільш значні святкування, такі як «Інтернаціонал», «Політична карусель», «Петлюріада» – у Києві, «Свобода» – у Луганську, «Повстання на броненосці «Потьомкін»» – в Одесі. Широкого розповсюдження набули суто агітаційні видовища – «живі газети», політсуди, сатирично-естрадні номери. «Живі газети» інтерпретували події внутрішнього та міжнародного життя у потрібному владі напрямі. Політсуди були спрямовані проти політичних противників більшовиків (світова буржуазія, Денікін, Петлюра, польські пани тощо) або культурно-мистецьких явищ, які влада засуджувала (політсуд у Києві над О. Вертинським – співцем «чорашнього дня»). Агітаційний театр у своїх проявах був відверто тенденційним. Віднести його до театального мистецтва можна лише умовно, адже у ньому політика завжди домінувала над мистецтвом [7, 87].

Мітинги-концерти проводилися також у формі масових вистав на різноманітні історичні та революційні теми. У травні 1919 року у Києві на Софіївській площі була розіграна інсценізація «Звільнена праця» по сценарію Л. Нікуліна. В Умані в масовці, присвяченій подіям 1905 року, крім професійних акторів брали участь п'ятсот робітників, рота червоноармійців, кавалерія, військовий оркестр. Була продемонстрована сцена мітингу протесту проти політичного терору царської влади. У червні 1920 року в Одесі на Приморському бульварі відбулася вистава «Повстання на броненосці «Потьомкін»; дійові особи її були загримовані під історичних учасників подій у Чорноморському флоті 1905 року. На всіх цих масовках виступали доповідачі, оратори, агітатори, що пояснювали глядачам політичну сутність сценічного дійства, поєднуючи виставу з політичними завданнями існуючого моменту [4, 120].

8 листопада 1927 року в Києві, на площі іподрому були інсценізовані епізоди «Повстання арсенальців у 1917 році, пройшли сцени засідання більшовиків – підпільників, сцени розгону робітничих демонстрацій, штурму Арсеналу та розстрілу його робітників. Фіналом інсценізації був парад частин Червоної армії. Цікаво, що документальну та історичну точність інсценізації надало участь в її розробці реальних учасників подій повстання 1917 року – робітників – арсенальців [4, 20].

Ідеологи радянської влади змінювали разом з календарними ритуалами і ритуали, пов'язані з особистим життям людини. Хрестини перетворювались у «червоні хрестини», «жовтнини», з призначенням «червоних кумів», із числа партійних активістів. Зародженням традицій займалися відповідні спеціалісти, якими були випущені велика кількість посібників по втіленню нових свят та обрядів. Наводимо приклад з дослідження Л. А. Тульцева «Современные праздники и обряды народов СССР» «Невигадливі були перші «червоні хрестини» – ця подія супроводжувалася жартівливим, але не без урочистостей «оглядинами» малюка. В урочистостях брали участь товариші по роботі, радянські та партійні працівники, які вручали батькам особливу «постанову» про включення новонародженого до числа громадян Країни Рад. На Україні одним з перших початківцем нового громадянського обряду «червоні хрестини» став легендарний герой громадянської війни Г. І. Котовський» [9, 15].

Впливову роботу у робочих клубах проводили самодіяльні колективи «живгазетчиків», або, як їх ще називали «синьоблузників». Свої живі газети вони будували на матеріалі того виробничого колективу, який обслуговувався клубом. Гуртки «живої газети» активно брали участь у політичних та господарських кампаніях, пропагували досягнення передовиків соціалістичного змагання, критикували недоліки.

У роки колективізації з'явилася ще одна ефективна форма сільськогосподарської та кооперативної пропаганди – святкування «Днів колективізації та врожаю». У жовтні 1930 року спеціальну постанову по цьому питанню прийняв ЦК ВКП (б). У постанові рекомендувалось проводити «Дні колективізації та врожаю» щороку після закінчення осінніх польових робіт. Святу передували огляди розвитку колгоспного виробництва, соцзмагання, розвитку соціально-побутового будівництва. Організовувалися спеціальні виставки колгоспних досягнень. У дні колективізації та врожаю 1931 року, наприклад, працювало 76 виставок, з якими познайомилось 24, 5 тис. чол. У Будинках соціалістичної культури, сільських клубах, хатах-читальнях стрімко розвивалися гуртки художньої самодіяльності, особливо гуртки художнього слова та драматичні колективи. У 1929 році в селах України працювало майже вісім тис. драмгуртків. Вони брали активну участь у проведенні революційних та трудових святах, проводили вечори колективізації [1, 120].

У червні–липні 1930 року в Москві відбулася Перша Всесоюзна олімпіада мистецтва, яка поклала початок періодичному проведенню оглядів літератури та мистецтв, а саме самодіяльної художньої творчості. Далі відбулися Всесоюзна олімпіада художньої самодіяльності, Всесоюзна олімпіада національних театрів та Міжнародна олімпіада революційних театрів, на якій спеціально були відзначений Харківський театр робітничої молоді (ГРАМ).

Сучасним спеціалістам важливо знати форми роботи, які використовували політпрацівники у роки Великої вітчизняної війни. Так, у розпалі Берлінської операції радянські льотчики, які підтримували наступ восьмої гвардійської армії, скинули на парашутах чотири великих ключі, які були виготовлені у стилі історичних ключів від Берліну, до кожного з них були прикріплені дощечки з написами: «Гвардейцы – друзья, к победе – вперед! Шлем вам ключи от берлинских ворот!» Заклик бойових соратників (льотчиків) миттєво поширився серед частин, що наступали на Берлін, і викликав у гвардійців велике піднесення. На початку Другої світової війни всі культурні, й видовищні заклади УРСР були евакуйовані, завдяки чому було збережено кадри і свою вдячну аудиторію вони отримали в тилу і на фронті. Важливою формою роботи щодо підтримки войовничого настрою в Збройних Силах відігравали бригади артистів. Вони проводили виступи перед фронтовиками в резервних частинах, в госпіталях. У жовтні 1943 року колектив Київського театру опери та балету ім. Шевченка провів 102 концерти для поранених бійців. Перед воїнами виступали прославлені корифеї української опери М. І. Литвиненко - Вольгемут, З. М. Гайдай, І. С. Паторжинський.

У цей же час народ України залишившись у культурному вакуумі, створює форми видовищного мистецтва, які в умовах фашистського геноциду висловлюють ідеї української історичної свідомості і певною мірою дистанціюються від моделі радянської культури. Український народ переживав по суті дві війни – з гітлерівським фашизмом та внутрішню – національно-визвольну, котра велася масою українців як проти режиму СРСР, так і проти фашистської Німеччини. Вітчизняний науковець В. Гайдабура уперше досліджує тему впливу українських видовищних форм на організацію громадської думки у період Другої світової війни в дисертаційному дослідженні «Театр в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944 роки)». Для вітчизняних мистецтвознавців, істориків, та культурологів питання розвитку видовищних форм у період німецько-фашистської окупації було табуовано радянською політикою – ідеологічною системою. Автор дослідження зазначає, що під час окупації України на фоні фашистського нищення культурних цінностей, національних інститутів користолобний дозвіл ворогів на функціонування сценічного мистецтва спричиняє до театрального вибуху. Виконуючи як окупаційну повинність обслуговування німецької армії, національна сцена водночас спрямувала духовну енергію на контакти з власним народом. Автор зазначає, що «обминаючи загрозу колабораціоналізму, театр стає мистецьким механізмом самозбереження нації» [3, 15]. Очевидно, що саме Західна Україна мала вкорінений

антибільшовицький комплекс і тому таким духовно монолітним було саме львівське соціокультурне середовище і мистецьке угруповання. В. Гайдабура у статті «Львівський гамбіт» розповідає про факт, який складно знайти у вітчизняній історії видовищних мистецтв. Театрознавець С. Максименко віднайшла інформацію про виставу-видовище «Живі шахи», яка відбулася в окупованому Львові 12 вересня 1943 року на площі занедбаного стадіону по вулиці Замарстинівській. Перед масовою аудиторією просто неба демонструвалась шахова партія, що здобула назву «безсмертної». Вона була розіграна великим німецьким шахістом Адольфом Андерсеном у Лондоні 1851 року. Актори Львівського Оперного Театру, одягнені в історичні костюми, пересувалися «шаховими клітинами», накресленими на величезному квадраті землі. Хто пішки, хто на конях – залежно від шахової фігури, яку зображали. Як описували видовище «Львівські вісті», «половці піддаються українському князеві Володимирі Мономаху. Звучать бадьорі переможні звуки княжого тріумфального маршу. Половців беруть у полон, їх обеззброюють княжі дружинники. Князя дружина, що перемогла, повертається, овіяна славою, несучи похвалу своєму князеві. Перемога тішить усіх, у тому числі багатотисячну публіку, яка уважно слідкувала за битвою... Під час вистави грав духовий оркестр із Самбора. Пояснював усі ходи фігур шахіст-інженер Романишин. Його коментар, гра оркестру та спів хору передавалися через мегафон». Як згадує син акторів Левицьких Юрій: «Я бачив цей спектакль і вдруге, кількома днями пізніше, і разом з глядачами знову кричав, коли українська частина перемагала». Вистава мала гострий емоційний вплив на глядачів, йшла чотири-п'ять разів і не викликала у німців «цензурного рефлексу». Автор дослідження зазначає, що вистава спрямовувалася проти всіх, хто краде волю України, отже як проти більшовиків, так і проти фашистів. Для українців ця мистецько-політична акція стала своєрідним львівським гамбітом» [3, 10]. Отже, в політичній та соціокультурній ситуації війни українське видовищне мистецтво стає носієм ідей патріотизму, протиставляючи фашистському геноцидові національні мистецькі міфологеми, гуманістичні настанови.

Влітку 1945 року на площах та вулицях міст та сіл люди зустрічали героїв війни, скрізь звучали радісні пісні, виникали стихійні мітинги-концерти, в яких брали участь тисячі людей. Щороку відмічалися пам'ятні дати, пов'язані з Другою світовою війною. Після війни народжуються Міжнародні фестивалі молоді світу – грандіозні всесвітні форуми, які стали важливим аргументом об'єднання молоді різних країн та континентів. У програмі фестивалів особливе місце відводились видовищам, однією з головних тем яких була тема боротьби за мир.

В історії видовищних форм України з 70-х ХХ ст. до часів незалежної держави значне місце посідають масові видовища у постановці Б. Г. Шарварка. Починаючи з 1977 року, він був головним режисером фестивалів і концертних програм Організації Укрконцерт. З тих часів у нашому суспільстві виникла полеміка щодо терміну «шароварщина», який з'явився від дуже вузького сприйняття української культури, від специфічного викривлення лише її одного сегменту – шаровар, як елементу одягу, який потім навмисне – ненавмисне, свідомо – несвідомо «нашарувався» на українську культуру загалом. І в результаті, на перше місце виводиться карикатурний і дещо водевільний сегмент – шаровари як головний і єдиний, відкидаючи інші складові української культури. Існує думка, що поняття «шароварщини» походить від прізвища відомого режисера, колишнього художнього керівника Всеукраїнського державного центру фестивалів і концертних програм Б. Шарварка, який культивував в Україні тип псевдофольклорної культури, яка й увійшла в історію під назвою «шароварщина». О. Вергеліс – провідний вітчизняний журналіст вважає, що етимологія терміну «шароварщина» з одного боку саркастично визначає вічно живий побутовізм ув вітчизняній культурі, з іншого – частково нав'язана «сакральними» творіннями Б. Шарварко, шаровари у якого прикрашали майже всі концертні номери його видовищ. Але, незаперечним є той факт, що видовища у нього були завжди професіональними. «Шаровари не винні. Не в балетних же пачках козаки дефілювали... п'єси Старицького, повісті Нечуя-Левицького, поема Котляревського, ансамбль Вірського, хор Верьовки – теж шаровари. Але без принизливих суфіксів...» [2].

До того ж все ж-таки справедливо зазначити те, що за п'ятдесят років творчої діяльності Борис Георгійович поставив майже тисячу концертів. Саме за його безпосередньої участі на сцені оперного театру вперше замайорів жовто-блакитний прапор і прозвучав гімн «Ще не вмерла Україна» в обробці Євгена Станковича. Враховуючи той факт, що ця подія – Конгрес українців відбувалася ще за тоталітарного режиму – наприкінці вісімдесятих – на той час це був вчинок, який заслуговував на повагу. Одним із найграндіозніших видовищ у постановці режисера Шарварка вважається святкування п'ятисотріччя козацтва на Хортиці (тоді саме для нього «збудували» Запорозьку Січ), ювілейні шевченківські урочистості на стадіоні у Черкасах. Тоді зведений хор заспівав «Рече та стогне Дніпр широкий», над полем піднявся великий портрет Кобзаря, а в траві спалахнули тисячі вогників – свічечок.

Скасування колоніального статусу України й набуття нею державної незалежності створили передумови для згорання і ліквідації головних загалом радянських свят й свят колишньої метрополії. Логічно й безболісно відійшли у минуле річниця утворення СРСР та «братніх республік», ювілеї

комуністичної партії та її вождів, знаменні дати з історії ВЛКСМ та міжнародного пролетарського руху. Падіння тоталітарного режиму й розпад СРСР супроводжувалися швидкою девальвацією комуністичної ідеології й усіх пов'язаних з нею цінностей та авторитетів. У посттоталітарній Україні свято Незалежності значною мірою перебало на себе функції свята Жовтневої революції. 24 серпня відбувається урочистий військовий парад та інші офіційні заходи: покладання квітів до пам'ятників Тарасові Шевченку, Михайлу Грушевському, святому Володимиру, присвоєння військових звань і нагород тощо. До програми відзначення свята входять також мітинги, народні гуляння, ярмарки, феєрверки, виступи професіональних і самодіяльних митців, спортивні змагання, виставки декоративно-прикладного мистецтва тощо. Все це формує у громадській думці стереотипи стабільного поступу та державного прогресу, а значить й усталеного суспільного порядку та добробуту.

Наукова новизна полягає у дослідженні видовищної культури її ставлення та розвитку протягом ХХ століття. Порівняльний аналіз видовищних форм з початку ХХ ст. до часів незалежності, надає можливість глибоко усвідомити загальнокультурний процес світоглядних змін у видовищній культурі.

Висновок. Історико-культурний екскурс у проблему становлення вітчизняних видовищних форм дозволяє говорити про те, що вітчизняні видовищні форми протягом свого становлення до часів незалежності адекватно втілювали набутий культурний досвід, адаптуючи загальнокультурний процес і виступаючи, певною мірою, генератором нового, виражаючи нові світоглядні зміни. Вітчизняні видовищні форми публік рилейшнз є впливовими інструментами соціального виховання засобами публічної комунікації, які, як свідчать вищезазначені приклади, відігравали та відіграють потужну роль в історії України, допомагають адаптуватись у відповідному середовищі.

Література

1. Андреева М. С., Виноградов А. П., Пиналов С. А., Чернявский Г. И. История культурно-просветительной работы в СРСР. Харьков, 1970. Ч. 2 : Советский период (1917-1969гг.). 494 с.
2. Вергелис О. Нашу культуру спасет не «шароварщина», а агрессивная стратегия? Зеркало недели. 2005. № 34.
3. Гайдабура В. М. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.) : автореф. дис. ... наук ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Теорія та історія культури; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
4. Генкин Д. М. Массовые праздники. Москва: Просвещение, 1975. 20 с.
5. Кравченко А. Є. Увертюра до антракту: передісторія «театру Корнійчука»: сб. наук. праць. Наукові записки. Києво-Могилянська академія, Національний університет. Київ: Стило, 2001. Т. 19 : Філологічні науки. С. 26-34.
6. Раєвська Ю. Державне регулювання театральною справою. Сучасне мистецтво. 2005. № 2. С. 136-150.
7. Романко І. І. Розвиток театрального мистецтва України в 1917-1920 рр.; НАН України, Інститут історії України. Київ, 1999. С. 87.
8. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Москва: Искусство, 1987. 463 с.
9. Тульцева Л. А. Современные праздники и обряды народов СССР. Москва: Наука, 1985. 192 с.
10. Чечель Н. П. Антропологічна перспектива народно-містеріального театру в Україні. Філософський альманах. Київ: Центр духовної культури, 2004. № 39. С. 238.
11. Щербатюк О. Святково-театральні форми як комунікативне середовище в ранньомодерному культурному контексті України. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. Вип. 11. С. 28-32.

References

1. Andreeva M. S., Vinogradov A. P., Pinalov S. A., Chernyavsky G. I. (1970). The history of cultural and educational work in the USSR. Kharkov, Part 2. Sovetskiy period (1917-1969) [in Ukrainian].
2. Vergelis O. (2005). Will our culture be saved not by "sharovarshchina", but by an aggressive strategy? Zerkalo nedeli, 34 [in Ukrainian].
3. Haidabura V. M. (1999). Stage art in Ukraine during the period of the German-fascist occupation (1941-1944). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Genkin D.M. (1975). Mass holidays. Moscow: Prosveshcheniye [in Russian].
5. Kravchenko A. E. (2001). Overture to an intermission: the background to the "Korniichuk Theater": sb. nauk. prats'. Naukovi zapysky. Kyievo-Mohylyans'ka akademiya. Natsional'nyy universytet. Kyiv: Stylos,. Vol.19. Philological Science, 26-34 [in Ukrainian].
6. Raevskaya Yu. (2005). State regulation of theatrical business. Suchasne mystetstvo, 2, 136-150.
7. Romano I. I. (1999). The development of theatrical art of Ukraine in 1917-1920. NAN Ukrayiny, Instytut istoriyi Ukrayiny. Kyiv [in Ukrainian].
8. Articles and memories of L. Kurbas (1987). Moscow: Iskustvo [in Russian].
9. Tultseva L. A. (1985). Modern holidays and rites of the peoples of the USSR. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Chechel N. P. (2004). The anthropological perspective of the national-mysterical theater in Ukraine. Filosofs'ky al'manakh. Kyiv: Tsentr dukhovnoyi kul'tury, 39, 238 [in Ukrainian].
11. Shcherbatyuk O. (2007). Festive and theatrical forms as a communicative environment in the early modern cultural context of Ukraine. Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv, issue 11, 28-32 [in Ukrainian].