

УДК 7.01(075.8)

Ірина Покулита, кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії
НТУУ "КПР"

СОЦІАЛЬНО-КРЕАТИВНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ ЖАНРУ, ВИДУ, СТИЛЮ Й ОБРАЗУ В МИСТЕЦТВІ

Взаємодія таких художніх форм як жанр, вид, стиль і образ у мистецтві є структурно-складною й тематично-визначальною щодо різних історико-культурних періодів розвитку мистецтва та його сучасних трансформацій. Дослідження соціально-креативної специфіки цієї взаємодії пов'язане з фундаментально-філософськими питаннями природи мистецтва.

У статті ця проблема постає як у контексті класичної естетичної думки, так і з точки зору неklasичних, сучасних розробок естетики.

Ключові слова: соціально-креативні аспекти, жанр, вид, стиль, образ, художня форма.

Постановка проблеми. Особливості сучасного мистецтва, його жанрово-видовий синтез, трансформація образності ХХ – початку ХХІ століття, стильові "деформації" форми та інші показові, знакові зміни художньої творчості зумовлюють актуальність пошуку таких форм структурної, смислової взаємодії в процесі художньої творчості, які становлять основу соціально-креативної природи мистецтва.

Історична динаміка естетичного опанування людиною світу, зокрема в такій відносно незалежній формі як мистецтво, визначила універсальні та специфічні закони його дослідження. Філософське осягання невичерпної тайни художньої творчості зумовило відображення безкінечності її проявів у відповідно безкінечних щодо їх пізнання категоріях естетики. Тому звернення до різних аспектів дослідження категорійного апарату не може мати метою остаточне з'ясування змісту категорій, а є тільки спробою їх систематизації в різних теоретичних площинах, що знайде відображення в розумінні ролі та значення естетичних категорій у контексті їх взаємодії.

Особливе місце в стратегії розуміння соціальної активності мистецтва, займають категорії, які структурують художні форми сприйняття, відображення та моделювання дійсності, а саме вид, стиль, жанр та образ у мистецтві. В естетичній традиції виділення категорій виду та жанру пов'язане з фактором їх взаємодії в процесі створення та сприйняття художнього твору як питання діалектичного становлення форми та змісту в мистецтві. Відповідно до цього, проблема класифікується як морфологічна. Аспект взаємовідношення універсального й окремого як притаманного мистецтву специфічного рішення філософської

проблематики взаємообумовленості загального, особливого та одиничного відповідає розумінню взаємовизначення досліджуваних категорій – стилю, жанру та образу мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми особливостей виду, жанру, стилю і образу в мистецтві зверталися мислителі різних історичних періодів. Класично-естетичного бачення тема набула в теорії Г. Гегеля. Через ствердження і, навпаки, заперечення таких процесів як жанроутворення, видоутворення, стилеутворення пройшла естетична думка у своєму розвитку ХІХ – ХХ століття. Теорії таких авторів, як Ж. Жубер, Б. Констан, Ф. Шатобріан, І. Шіллер, Ф. Шеллінг, Ф. Шлегель, Л. Тік, Р. Вагнер, Б. Кроче, В. Бен'ямін, Т. Адорно, М. Бахтін, Е. Сюрю, М. Дюфрен, Г. Рід та ін. різною мірою торкаються питань взаємодії досліджуваних художніх форм у процесі створення мистецтва. У сучасній українській естетичній думці тематика взаємодії жанру із видовою, стильовою та образною формами має певний методологічний доробок щодо робіт М. Бровка, Н. Левченко, А. Литвинова, В. Міхальова, С. Овчаренко, О. Оніщенко, В. Панченко, Р. Шульги та інших авторів.

З позиції неklasичної естетичної думки, в контексті сучасних розвідок у питаннях категоріального апарату, виявиться за доцільне постановка питання щодо значення жанру, виду, стилю та образу в утворенні внутрішньої мови – дискурсу – художнього тексту, якщо якість останнього не звужувати до розуміння твору мистецтва як матеріального об'єкту, а визнати текст як процес зумовлений множинністю простору твору. Ракурс жанровості та образності як способів художнього мислення актуалізує окреслені питання, які стають методом

СОЦІАЛЬНО-КРЕАТИВНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ ЖАНРУ, ВИДУ, СТИЛЮ Й ОБРАЗУ В МИСТЕЦТВІ

систематизації та взаємовизначення категорій виду, стилю, жанру та художнього образу.

Т. Адорно вважає, що "...відносини універсального та окремого не такі прості, як припускає номіналістична тенденція, і не такі тривіальні, як учення традиційної естетики, мовляв, універсальне виявляється в одиничному. Обов'язкова диз'юнкція номіналізму та універсалізму не зараджує. Як колись, пишучи про музику, зазначив Август Гальм..., існування і телеологія об'єктивних жанрів і типів – не менша правда, що на них не можна покластися, на них треба тільки напасти, щоб вони виявили свій субстанційний елемент. В історії форм суб'єктивність, що продукує їх, якісно змінюється і зникає в них" [2, 272]. Наведена думка окреслює проблемне поле розуміння ролі жанру в категоріальному апараті: категорія форми, в якій одиничне знищує себе як таке, але залишає своє інше, оскільки об'єктивує в універсальне. Відповідно універсальне жанру в мистецтві може існувати лише тільки в якості одиничного – художнього твору.

Таким чином, жанрова універсалізація мистецтва як і об'єктивна його типологізація не може сприйматися адекватно іманентній природі художнього процесу, проте результат цього процесу виявить не суб'єктивність жанрового рішення, а об'єктивні його властивості, але на рівні одиничності та неповторності самого художнього творіння. Слід також зазначити, що міру об'єктивності в діалектичному розумінні зумовленості одиничного загальним, жанр як категорія набуває в історичній ретроспективі мистецтва. "Двуєдність загального та індивідуального, якою володіє жанрова форма" [11, 124], пояснюється співвідношенням названої категорії із жанровістю художнього мислення та окремим ірраціональним актом, яке підпорядковується діалектиці загального, особливого та одиничного. Указане співвідношення свідчить про те, що жанр є "середньою ланкою" цього процесу, тому сутнісно виявляє цілісність загального та індивідуального.

У соціально-естетичному вимірі шлях від універсального до індивідуального в жанрі визначається, на нашу думку, виділеними аспектами сутності цієї категорії. Тобто, жанр як завершена цілісність художнього творіння та креативна складова його сутності, що руйнує і відтворює названу цілісність у величезному діапазоні від радикальної одиничності на межі випадковості до універсальної традиційності жанру. "Те, що згодом постало в художніх творах як специфічна якість, як незрівнянне та

неповторне кожного художнього твору й набуло значення як таке, було відхиленням від жанру, що потім обернулося у нову якість, опосередковану жанром" [2, 276]. Позиція універсального та специфічного (індивідуального) в жанрі визначає ту міру зміни жанру, яка дозволяє об'єктивувати суб'єктивність художнього процесу, що в цілому зумовлює сприйняття мистецтва як соціального феномену.

Онтологічний аспект категорії жанру надає можливість розглядати проблему в площині постмодерністського розуміння "художнього твору як тексту". Тобто, матеріально об'єктивованій твір мистецтва стає фрагментом буття умовної цілісності, який активізує сприйняття художнього тексту реципієнтом до рівня співрозмови, співавторства. Зміст стає безкінечно множинним у варіантах свого іншого прочитання, інтерпретації, а жанр як форма його репрезентації надає можливості розкодування художнього тексту, чим розгортає власну субстанційну універсальність. Обов'язковість існування визначеності дискурсу висловлює французький філософ Р. Барт, вказуючи на міру критичного дискурсу: "...подібно до того, як в музиці істина мелодії за кінцевим рахунком залежить від її правильності, оскільки ця правильність створюється за рахунок злагодженості звучань та гармонії звуків – так само і критик, щоб висловити істинне судження, повинен дотримуватись критерію правильності, намагаючись відтворити на власній мові та за законами "певної інтелектуальної мізансцени" символічний статус твору; в іншому випадку критик не зможе зберегти "вірність" по відношенню до твору" [3, 368]. Керуючись критеріями критичного дискурсу, визначаємо їм відповідні в сфері художнього дискурсу. На нашу думку, досліджувана категорія жанру зупиняє "безкінечну рухомість метафори" [3, 369] власною сутнісною цілісністю. А соціально-креативний аспект жанру обґрунтовує логіку твору чим доводить його правильність, злагодженість, що в цілому надає ключ дешифрування художнього твору. Інше прочитання значення твору – твір як текст, також, залежить від креативності жанру, ігровий елемент якого включає в ситуативність реципієнта, що сприймає правила гри. Таким чином соціально-креативний аспект сутності жанру визначає діапазон дискурсу.

Позиція Ж. Дерріда в роботі "Письмо и различие" [4], де автор критикує феноменологічні погляди Гусерля, на нашу думку, може бути співвіднесена із особливим значенням категорії жанру як змістом дискурсу мистецтва в його

СОЦІАЛЬНО-КРЕАТИВНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ ЖАНРУ, ВИДУ, СТИЛЮ Й ОБРАЗУ В МИСТЕЦТВІ

історичному становленні. У пізнього Гусерля (в аристотелівській традиції) перехід від можливого до дійсного пояснюється ейдосом, логосом та телосом. Ці поняття, як і ім'я Бога, якого філософ називає Ентелехією, мають в собі трансцендентальну мету. Дерріда вказує, що "...логос, який називає себе *телосом* і веде до *ентелехії*, цей логос не творить себе в історії і не пронизує буття як непричетна емпіричність, до якої сходили би, або зглянулися його метафізична трансцендентальність та актуальність його безкінечної сутності. Логос – ніщо поза історією та буттям, оскільки це дискурс, безкінечна дискурсивність, а не актуальна безкінечність; оскільки це зміст... Ніяка історія як власна традиція і ніяке буття не мали б змісту без логосу, який і є сам поширюючийся та збільшувачийся зміст" [4, 214]. Жанр як форма художнього мислення, як логос мистецтва, універсальна його обміркованість, співмірність, у цих своїх якостях визначає дискурс мистецтва в історичному континуумі, зміст його буття. Жанр – це конкретна можливість мистецтва водночас бути унікальним та універсальним. Досліджувана категорія структурно генерує й виток, і становлення мистецтва.

"Жанрові форми мистецтва, що є формами інораціонального пізнання світу, взаємодіють та функціонують завдяки сукупності самостійних та неповторних засобів художньої виразності" [11, 7], які втілюються в різних видах мистецтва. Навідміну від жанрових, видових форми є чітко відокремленими структурами в мистецтві, адже "духовно-практичне засвоєння реальності специфічними художніми засобами генетично пов'язане із розвитком типологічних форм людської чуттєвості" [1, 8]. Сама природа людини, її здатність відрізнити у світі об'єкти слухом, зором, доторканням виступають антропоморфними засобами видового поділу художньої діяльності, хоча зазначене не стає підґрунтям початкової диференційованості видів мистецтва. У перших зразках художньої практики видова специфіка характеризується синкретичністю засобів оволодіння реальністю й підпорядковується головній функції – ритуальній. Проте "відчуття власного тіла в природному середовищі, в колі власного буття відіграло величезну роль в становленні світосприйняття людини" [10, 11], в подальшій видовій конкретизації художньої тканини, а просторово-часове визначення ритуалу викликало появу різних художніх типів кодування інформації.

По відношенню до природи мистецтва – жанр, таким чином, виступає його інформаційно-

креативним потенціалом, специфічно-художньою мовою, а вид – інструментальними можливостями її реалізації. Згідно із чим, жанр у своїх креативних якостях неодмінно трансформується під впливом видової заданості мистецтва.

Покажемо в аспекті взаємодії названих категорій у створенні художньо цілісного об'єкта виявляється розподіл змістовного навантаження. Принципову різницю стосунків виду та жанру визначає, на нашу думку, категорія часу. "При всій умовності розподілу видів мистецтва на часові, просторові та просторово-часові воно має значення не тільки як достатньо прийнята класифікаційна відзнака, але і для розуміння діалектики взаємовідношення мистецтва та світосприйняття" [10, 47].

Види мистецтва, природа яких не вимагає плинності часу для розгортання власного художнього цілого, (наприклад скульптура, живопис, архітектура тощо) в історичній динаміці виявляють відносну незалежність від еволюції жанрових форм художнього мислення, проте "потребують" жанру як своєрідного ментального фокусу іззовні на репрезентовану художню логіку матеріалу. Іншими словами, митець, що працює в цих видових формах, жанрово обґрунтовує художнє свого творіння як соціальне. До певної міри жанр лише відбиває початкову умовність сприйняття і, в цьому контексті, може як допомагати так і не заважати майбутньому існуванню витвору мистецтва. Наприклад, жанр портрету в скульптурі або живописі має значення як такий лише для вузького кола людей знайомих із зображенням, або у випадку історичного значення змалюваної особистості. Для реципієнта, перед яким не постає завдання ідентифікувати зображення з натурою, жанр портрету стає початковою налаштованістю естетичного сприйняття художньої тканини, значні особливості якої надає видова форма мистецтва.

Взаємодія категорій жанру та виду в художніх об'єктах, що потребують рухомості часу для репрезентації цілісної тканини твору, перебуває, на нашу думку, в іншій залежності та послідовності. Жанрова визначеність у театральному-драматичному або музичному мистецтві утримує художній твір у межах цілісної форми, надаючи об'єм та завершеність як позачасову константу, на противагу категорії виду мистецтва, що остаточно залежить від лінійності часу, тому не об'єднує художню тканину на ментальному рівні форми як такої. Відповідно до цього, виконання та сприйняття цих творів залежить від їх жанрової організації. Ця категорія стає кінцевою в організації художньої форми мистецтва.

СОЦІАЛЬНО-КРЕАТИВНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ ЖАНРУ, ВИДУ, СТИЛЮ Й ОБРАЗУ В МИСТЕЦТВІ

Таким чином, взаємодія видів та жанрів мистецтва вирішується диференційовано, залежно від просторово-часових планів розгортання художнього тексту.

Жанрові закони функціонування складні й суперечливі: перлини жанрів можуть розсіпатися по всіх видах мистецтва, ті, що утворилися від одного тільки “жанрового ядра”, а можуть, навпаки, скоротити до виконання певної соціальної функції цілий вид художньо-практичної діяльності. Жанр твору може багаторазово ускладнюватися чи дробитися, в залежності від тих соціальних функцій, які “прогнозуються” автором. Проте форма художнього твору – це авторська копія із певної абстрактної моделі-конструкції, що концентрує в собі проблемну установку та креативні механізми. Цілісність жанру як категорії мистецтва зберігає ментальну значущість цієї моделі, процесуальне поставання якої залежить від технічного втілення варіативних рішень вказаної конструкції в різних видах мистецтва.

Особливої динаміки та значущості досліджувана проблема набуває в процесі синтезу художніх форм, адже “...чим більша кількість компонентів поєднується в ціле, тим складніше здійснюється їх органічний зв’язок” [10, 74]. Розуміння специфіки синтетичних форм у площині лише категорії виду, без урахування жанрових особливостей мистецтва, на нашу думку, призводять до невірних висновків щодо організуючого начала цього процесу. Наприклад, М. Каган зазначаючи, що “...для виникнення багатоеlementних художніх структур виявляється необхідною умовою синтезу – поява специфічного об’єднуючого начала, особливої художньої енергії, що здатна була би організувати утворену складну систему” [7, 137], вказує в цьому контексті на творчу роль режисера. Проте, ми вважаємо, талант останнього стає лише могутнім засобом вивільнення від жанрової сталості креативних можливостей цієї форми, які вчений називає художньою енергією. Шлях занурення майстра в таїну філігранного технологічного процесу, і надасть обґрунтування цілісності художньому творінню.

Взаємозумовленість категорій виду та жанру в процесі створення синтетичних художніх форм визначається категорією міри. Чим більш складною стає видова партитура мистецтва, тим прозорішою й ментально згрупованою виявиться його жанрова модель. Подвоєне ускладнення форми знижує в творі мистецтва його соціальні виміри перевантаженням власне естетичного. Теорія Р. Вагнера підтверджує цю думку.

Композитор проводив власні пошуки досконалої жанрової форми, що здатна об’єднати різні види мистецтва. Прикладом органічного жанру для Р. Вагнера стає антична драма, що природно об’єднувала початково недиференційовані мистецтва. Кількісно автор вирішує проблему наступним чином: жанр – один, види – всі. На думку німецького композитора, лише така художня форма здатна здійснитися як соціально-універсальна.

Щодо протилежного виміру синтезованих форм, а саме, складних жанрів, то їх розвиток пов’язаний із одним видом мистецтва, частіше, навіть із окремим родом цієї видової форми. Наприклад, жанрові пошуки в літературі відбуваються окремо в прозі та поезії, жанр симфонії не вийшов за межі музичного мистецтва, хоча Л.В. Бетховеном започаткована традиція вокальної складової цього інструментального жанру.

Наведені форми жанровидового синтезу належать до категорії органічних форм. Проте, в мистецтві існує і інша синтетична форма – ансамблева, в розумінні якої часопросторова взаємодія досліджується категорією жанру та виду не виявляє її специфіку та причинність. Пояснення ансамблевої художньої форми, що саму можна розглядати як окремий жанр, надають просторовочасові асоціації епохи, які виявляються такою категорією як стиль.

Якщо брати до уваги конструктивні особливості видів та жанрів мистецтва, то, по відношенню до перших, треба зауважити існування так званої “художньої домінанти” [10, 10]: у живописі – колір, в музиці – інтонація, в скульптурі – форма і т. ін., на відміну від яких жанрові структури вербалізованого художнього ядра не мають, цю функцію “компенсує” така категорія мистецтва як образ. Мистецтво стає людським засобом оволодіння дійсністю за допомогою образного уявлення та осмислення її. Саме художній образ – центр внутрішнього простору жанрового мислення, зумовлює симетрію тої загальної моделі, що називається жанром.

Взаємозалежність образу і жанру в мистецтві пояснюється й тим фактом, що “образне мислення – як характеристика природи та специфіки мистецтва – допомагає засвоїти світ у тих аспектах і параметрах, які не піддаються раціонально-логічному осмисленню” [5, 11], а, значить, належить до сфери ірраціонального мислення. Дослідники психології мистецтва запевняють, “без цілісного враження від художнього об’єкту у формі жанру-образу

СОЦІАЛЬНО-КРЕАТИВНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ ЖАНРУ, ВИДУ, СТИЛЮ Й ОБРАЗУ В МИСТЕЦТВІ

неможливо дати йому визначення, відповідно неможливо спроектувати поведінку-реакцію” [5, 12]. Оцінка ж об’єкта чи ситуації в цілому можлива певною мірою крізь співвіднесення з іншими об’єктами чи ситуаціями, тобто порівняння одного цілісного враження (що сприймається безпосередньо чи у формі спогадів-уявлень) з іншими. Тому самою умовою існування та функціонування мистецтва стає вміння оперувати жанрами-образами на основі їх побудови, пізнання, ідентифікації.

Художній образ як поняття введено в естетичну теорію Г. Гегелем, проте “розуміння образів-ейдосів було закладено ще античною філософією і подалі розроблялося у напрямі їх тлумачення як ідеальних утворень: чи то субстанціонального буття сутності, чи то інобуття абсолютної ідеї в індивідуальній свідомості, зокрема, як “мислення в образах” [12, 95]. У теоріях, художній практиці ХХ століття в узагальненому варіанті тенденції розуміння, змістовної наповненості цього поняття спостерігається визначення образу як онтичний вимір мистецтва. Тобто, особливим світом людини, формами її буття зумовлюється, проте лише дотично визначається світ, який відкриває та моделює мистецтво.

Категорія образу в мистецтві виражає концептуальність останнього, оскільки “образ світу”, який мистецтво формує в історичній динаміці свого існування, і стає моделлю іншої реальності, що не втрачає зв’язок із реальністю світу, створюючи власне ціннісне ставлення до неї шляхом побудови її іншого “Я”. Проте, сама позиція мистецтва щодо образності мислення, звільнюючи його від буденності, прирікає на уявність. Віртуальність світу образів відтворюється в цілісне панно “образу світу” в мистецтві механізмами перекладу їх у художню об’єктність як соціально-естетичне оформлення. “Формування художнього образу здійснюється через творчі прийоми... Ланкою, що поєднує художні образи різної природи, є естетичні категорії, категорія хронотопу, єднаючи часово-просторові параметри художньої свідомості” [12, 96]. Механізми, які направляють процес формування художнього образу за принципом хронотопу, розглядаються нами в площині креативності жанру як процесуальності становлення мистецтва. Адже “аналіз адекватний художньому творові тільки тоді, коли розуміє взаємовідносини його елементів процесуально, а не зводить їх аналітично до начебто праелементів” [12, 239].

Уявні образи митця та реципієнта

зустрічаються в сфері жанрового опредмечування твору, в його структурній цілісності та змістовній завершеності. Жанрова форма пояснює образ: пропускаючи одиничність через всезагальність, відпрацьовує його особливість. Категорія образу надає художній формі суб’єктивної унікальності, жанрова цілісність – об’єктивної універсальності, проте соціально-креативна складова жанру, синтезуючи цю дистанційованість, створює власну якість мистецтва.

Образ художнього твору креативними технологіями жанру приречений на безперервний рух. Діалектика художньої форми, як сутнісне становлення жанру, така, що образ ніколи до кінця не розчиняється в змісті, “завжди неясно мигтить, змістовно відбиваючись крізь діалектично заперечуючи його шари багатозначної художньої образності” [12, 153]. Задана таким чином процесуальність і визначає самодостатність мистецтва, без якої, “цілком об’єктивований художній твір застигає у просто річ, а якщо він зовсім уникає своєї об’єктивації, то регресує до безсилового суб’єктивного імпульсу й занурюється в емпіричний світ” [2, 239]. Засобами жанрового опредмечування образу досягається його динамічність.

Висновки. Таким чином, проблема взаємодії категорій стилю та жанру відбувається за принципом причинно-наслідкової обумовленості формоутворення в площині інтенціонального та художнього предмету мистецтва. Назване обумовлює процес жанроутворення, збагачує мистецтво національною своєрідністю.

Еволюція художніх форм у мистецтві відображає загальні процеси змін у духовному житті суспільства, етапів історичного розвитку мистецтва. Зміна соціально-економічних умов життя зумовлювала формування інших цінностей: моральних, естетичних систем – всі ці процеси крізь багат шарову структуру мистецтва “виходили” на певну форму взаємодії: жанру, виду, стилю й образу. Саме ці художні форми як соціально-естетичні феномени мистецтва реагують і відображають потреби публіки, були й лишаються своєрідним “нервом” спілкування, індикатором взаєморозуміння митця й глядача. Сама імпровізаційна природа мистецтва створює передумови існування діалогу між тим, хто створює художній твір і тими, хто його сприймає. Акт народження мистецтва здійснюється за допомогою людей, адже мистецтво не існує без публіки, а суспільство формує цю публіку. Тому, суспільство об’єктивним ходом свого розвитку поновлює весь комплекс передумов художньої форми. Поява кожної з них призводить до виникнення іншої: нове суспільство, цікаві грані

КУРС “РОБОТА З ДІТЬМИ” ЯК ОДИН З КОМПОНЕНТІВ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ ДО ВИХОВНОЇ РОБОТИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

дійсності потребують відповідних засобів і форм їх художнього виразу. Механізм, реагуючий на сферу соціальну і той, який її перекладає в площину естетичну, закладений у самій сутності художньої форми, в соціально-креативному її потенціалі.

1. Аверинцев С.С. *Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы*. – М.: Наука, 1989. – 276 с.

2. Адорно Т.В. *Теорія естетики* / Пер. з нім. П.Таращук. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 518 с.

3. Барт Р. *Риторика образа* / Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 287 – 369.

4. Деррида Ж. *Письмо и различие* / В. Латицкий (пер. с фр.) – СПб.: Академический проект, 2000. – 428 с.

5. Дорфман Л.Я. *Эмоции в искусстве: Теоретические подходы и эмпирические исследования*. – М.: Смысл, 1997. – 424 с.

6. Зедльмайр Г. *Искусство и истина. Теория и метод истории искусства*/Пер. с нем. – СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.

7. Каган М.С. *Музыка в мире искусств*. – СПб., “УТ”, 1996. – 232 с.

8. Каган М.С. *Морфология искусств*. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

9. Литвинов А.Н. *Художественный стиль как феномен культуры*. – К., 1992.

10. Михалев В.П. *Видовая специфика и синтез искусств*. – К., 1989.

11. Овчаренко С.В. *Проблема жанру у класичній та некласичній естетиці*. – К., 1999.

12. Романов Ю.И. *Образ, знак в искусстве (философско-методологический аспект)* – Л., 1991.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2009

УДК 371.132.“ХХ”(045)

Микола Пантюк, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри педагогіки,
вчений секретар Вченої ради
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

КУРС “РОБОТА З ДІТЬМИ” ЯК ОДИН З КОМПОНЕНТІВ ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ ДО ВИХОВНОЇ РОБОТИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті аналізується програма курсу “Робота з дітьми” як один з компонентів підготовки вчителя до виховної діяльності. Розглядаються та обґрунтовуються різні види дитячої діяльності, форми роботи з ними, специфіка вивчення особистості дитини та колективу, в якому вона живе.

Ключові слова: педагогічні курси, форми діяльності, праця, гра, мистецтво, особистість, колектив.

Актуальність проблеми, аналіз досліджень та публікацій. Процес підготовки вчителя до виховної роботи в школі є цілеспрямованим, довготривалим, багатофакторним та багатокомпонентним, складним, важливим і особливо актуальним сьогодні, в час, коли Українська держава удосконалюється, прямує до європейської інтеграції, прагне до формування такої моделі державного організму, який би найкраще забезпечував реалізацію потреб кожної особистості.

У процесі підготовки вчителя до виховної роботи в школі необхідно враховувати історичний

досвід, кращі надбання, зміст та методичні аспекти такої підготовки, адже вітчизняна педагогіка має вагомий здобутки підготовки фахівців до виховної роботи.

Питання підготовки вчителя до різних напрямів виховної діяльності та реформування вищої школи в Україні на початку ХХ століття розглядали А. Вальнер, В. Зеленко, В. Попов, Я. Ряппо [4; 6]. Тенденції розвитку педагогічної освіти в Україні, в тому числі вищої, її структуру та специфіку функціонування аналізували такі вітчизняні вчені, як В. Луговий, В. Майборода, О. Мороз [1; 2; 3].

Метою нашої статті є: проаналізувати