Приказом Госстроя Украины от 27.06.01 №139 утвержден Порядок формирования тарифов на услуги централизованного водоснабжения и водоотвтвления. Порядок определяет механизм расчета тарифов на услуги централизованного водоснабжения и водоотвтвления и стимулирование ресурсосбережения и распространения на предприятия всех форм собственности. Целью внедрения этого порядка является внедрение механизма экономического стимулирования сокращения удельных расходов материальных и энергетических ресурсов при переходе предприятий водопроводно-канализационного хозяйства на режим безубыточного функционирования.

Для экономии ресурсов и обеспечения эффективной работы предприятий предусмотрена возможность применения двуставочных тарифов, состоящих из годовой стоимости обслуживания единицы присоединенных мощностей водоснабжения и водоотвтвления и стоимости единицы потребленных услуг. Планирование расходов осуществляется по видам расходов.

Состав статей плановых расходов определяется предприятием самостоятельно в зависимости от вида услуги (водоснабжение или водоотвтвление) и особенностей технологического процесса их производства и реализации. По решению уполномоченного органа в плановые расходы включаются расходы на осуществление капитальных вложений. Тем самым можно выделить два потенциальных метода снижения тарифов:

- применение единой методики расчета плановых расходов, которые должны быть обязательны для всех предприятий отрасли, и на основании которых должна рассчитываться себестоимость;
- применение единой методики расчета капитальных вложений.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Анализ тарифов в жилищно-коммунальном хозяйстве показал недостаточное экономическое обоснование действовавших тарифов и отсутствие единых подходов к формированию тарифов на жилищно-коммунальные услуги с принятием Закона Украины «О жилищно-коммунальных услугах». Поэтому в дальнейших исследованиях необходимо провести разработку конкретных тарифов на жилищно-коммунальные услуги по регионам АРК.

Источники и литература

1. Закон Украины «О жилищно-коммунальных услугах» от 24 июля 2004 года №1875-4.
2. Постановление Совета Министров АРК от 22.08.00 №277 «О тарифах на жилищно-коммунальные услуги».
3. Постановление Совета Министров АРК от 9.08.05 №353 "О тарифах на жилищно-коммунальные услуги".
4. Постановление Совета Министров АРК от 24.05.05 № 222 "О тарифах на жилищно-коммунальные услуги".
5. Постановление Совета Министров АРК от 13.06.05 №240 "О внесении изменений и дополнений в постановление Совета министров Автономной Республики Крым от 24 мая 2005 года №222 "О тарифах на жилищно-коммунальные услуги".
6. Приказ Госстроя Украины от 06.03.2002 г. №47 «Методическими рекомендациями по планированию, учету и калькулированию себестоимости работ (услуг) на предприятиях и в организациях жилищно-коммунального хозяйства».
7. «Методичных рекомендаций по расчету экономически обоснованных тарифов на жилищно-коммунальные услуги», утвержденного приказом Госстроя Украины от 29.03.1999 №78.

Брус Д.А

ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ.

Сучасна духовна ситуація характеризується новими тенденціями розгляду буттєвих засад художньої реальності. Утилітарний підхід до сучасного мистецтва часто руйнує буттєву вкоріненість художнього твору та призводить до втрати його онтологічної глибини. Ця небезпечна ситуація характеризується нехтуванням змістовною стороною твору, замінюючи акт відкриття істини буття формалістичною тенденцією штампування практичних та комфортних речей. Ці тенденції не можуть не торкнутись виражальних характеристик будь – якого твору, але, перш за все, вони руйнують його онтологічні засади. В межах цього назріває проблема збереження часово – просторового каркасу творіння та адекватного теоретичного осмислення змін, що виникають внаслідок виникнення нових специфічних форм створення та буття художнього твору.

Однак, поставлене завдання не може бути вирішене в рамках невеликого дослідження, тому в даному випадку буде доцільним зупинитись на тих змінах, які відбулись в філософсько – естетичному осмисленні сутності художнього простору та його ролі в мистецькому творінні. Проблема художнього простору та художнього часу є однією з найбільш актуальних для сучасної естетики та мистецтва, оскільки її вирішення надасть продуктивний та нетривіальний метод аналізу сутності художнього твору, що зумовить багатогранний опис його структури. Згідно з цим методом художній твір може бути визначений як цілісне просторово - часове утворення.

Ступінь наукової розробленості проблеми зумовлена незгасаючим теоретичним інтересом до проблеми художнього простору та окремих аспектів, пов`язаних зі складністю визначення його ролі у створенні та сприйнятті мистецького твору.

Ґрунтовне дослідження даної проблематики простежується в роботах вітчизняних та зарубіжних філософів ХХ століття: М.Бахтіна, М.Гайдеггера, Е.Жильсона, М.Мерло-Понті, Х.Ортеги-і-Гассета, П.Флоренського, які виробили власні, своєрідні погляди на проблему простору мистецького твору. Окремі аспекти, висвітлені в працях В.Бичкова, К.Гілберта та Г.Куна, П.Фейєрабенда та інших дослідників, є важливими для висвітлення теми художнього простору як самостійної, комплексної проблеми.

Об`єктом даного дослідження виступає філософсько – естетична традиція осягнення художнього про-

стору як особливого конструктивного елементу мистецького твору і світу мистецтва в цілому.

Мета дослідження полягає у спробі визначити місце і роль художнього простору як онтологічної засади мистецького твору в контексті порівняльного аналізу трактувань цього поняття в філософії мистецтва. Враховуючи висловлені міркування, слід визнати, що назріла нагальна потреба звернення до вагомих надбань філософської думки, нового прочитання праць західних і вітчизняних філософів, що і обумовило теоретичну базу дослідження: теоретичні напрацювання в роботах сучасних західних та вітчизняних філософів та мистецтвознавчі джерела.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі концептуального обґрунтування художнього простору не лише як формотворчого засобу просторових видів мистецтва, але й як онтологічної засади художнього твору.

Як відомо, окремі аспекти проблематики художнього простору знаходились в центрі уваги ще за часів античності. Водночас, формування даного поняття протягом століть відбувалось досить повільно, оскільки розробленого терміну “художній простір” не існувало. В епоху Нового часу художній простір ототожнювався зі звичайним відтворенням в творінні реального простору навколишньої дійсності. Перші спроби детального аналізу простору як особливого художнього утворення відбулись на початку ХХ століття в працях О.Шпенглера та Х.Ортеги-і-Гассета.

Освальд Шпенглер, розробляючи поняття художнього простору, ввів таку його суттєву рису як глибина. “Тільки глибина є дійсним виміром…“ [7, 327]. Художній простір, на його думку, відчувається, але не знаходить свого вираження в поняттях, в його створенні суттєву роль відіграють всі компоненти художнього твору, а не тільки обрана художником система перспективи. Так, в живописі важливу роль відіграють і колір, і лінія, і горизонт. Ідея глибини художнього твору справила вплив на роздуми іспанського філософа Хосе Ортеги-і-Гассета, який теж протиставив геометричній глибині простору його іманентну, змістовну глибину.

Важливим моментом в дослідженні Шпенглера є той факт, що простір досліджується не лише в живописі, але й в літературі, музиці, що дає нам підстави виокремити художній простір як конститутивний чинник онтологічного статусу кожного виду мистецтва. Таким чином, Шпенглер заклав підвалини систематичного філософського вивчення художнього простору.

Специфіка онтологічних поглядів на мистецтво Мартіна Гайдеггера, підґрунтя якої склала відома робота “Буття і час”, теж зумовила звернення до проблеми художнього простору, аналізу якого присвячена пізня робота філософа “Мистецтво і простір” (1969р.). В цій роботі Гайдеггер виділяє декілька типів простору: науково – технічний простір, художній простір, простір повсякденної поведінки і спілкування і ставить питання: чи не є ці типи простору лише “суб`єктивно обумовленими частковими і видозміненими формами єдиного об`єктивного космічного простору” [6, 313]? На матеріалі скульптури Гайдеггер розглядає простір, всередині якого перебуває скульптура як наявний предмет, простір, обмежений об`ємами скульптури та простір – порожнечу, що залишається між об’ємами. Тут філософа цікавить питання: чи не є ці три типи простору просто різновидами фізично – технічного простору?

Виводячи смислове значення простору з таких його властивостей як місткість, відкритість та свобода перебування, німецький філософ окреслює простір, як “вивільнення місця” [6, 314]. Художній простір, як результат взаємодії мистецтва і простору, має розумітись не як відтворення фізично – технічного простору, а як спосіб перебування простору в художньому творі, що обумовлений розумінням співвідношення місця та простору.

Місце не розташовується у визначеному матеріальному просторі. Гайдеггер тлумачить місце не як результат і наслідок місткості простору, а як царину, в якій відбувається збирання та зведення речей, які, водночас, самі є місцями, а не просто належать до певного місця. Згідно цієї думки сутність простору визначається сукупною дієвістю місць, тобто, його основою є місткість як “взаємна гра місць” [6, 315], де речі постають в їх відкритості та взаємоприналежності.

Оригінальний підхід філософа до трактування проблеми простору є дієвим для подальшого аналізу простору мистецького твору, як автономного виду простору, який не зводиться до іншого, навіть, предметно – фізичного типу. Художній простір постає як самостійна сутність, що впорядковує те внутрішнє в художньому творі, що має бути впорядковане. Такі об`єкти шукають місця і самі є цими місцями. Навіть порожнеча, що утворює незаповненість художнього простору, сама є місцем, а тому постає не як відсутність чогось, а як “спів-творення” місця. “В скульптурному втіленні порожнеча вступає в гру як пошуково – заперечуючи допущення, як створення місць” [6, 315].

Підсумовуючи дану теорію, можна зробити висновок, що художній простір - це система місць та їх взаємодія (“гра”). Художній твір як матеріальна структура має просторово-часову форму свого буття, проте простір мистецького твору – це особлива уявна сфера, що не зводиться до параметрів фізичного простору (наприклад, до просторових параметрів картини або скульптури). Художній простір, як і художній час, формує внутрішню єдність і завершеність художнього твору, де і простір, в якому перебуває об`єкт, і простір, обмежений об`ємом фігури, і простір – порожнеча онтологічно взаємопов`язані і взаємодіють між собою в просторі мистецтва.

Заслуговує уваги концепція художнього простору висвітлена Морісом Мерло-Понті в роботах “Феноменологія сприйняття” та “Око та дух”. Потрібно сказати, що філософ використовує термін “простір” в широкому сенсі, виділяючи міфічний простір, простір сновидінь, антропологічний простір, художній простір, які трактуються ним як глобальне розміщення речей. Продовжуючи традицію розгляду глибини художнього простору, філософ, слідом за Ортегою-і-Гассетом, відмовляє глибині як геометричній перспективі в можливості стати основою простору мистецького твору. Геометрична перспектива, на його думку, не діє ані в сприйнятті реального простору, ані в сприйнятті простору мистецького твору. Буття художнього простору зумовлює не глибина як наявна сукупність речей, а деяка “вихідна”, початкова глибина, що є глобальним розміщенням речей. Воно визначається не простором – оболонкою, а самими реча-

ми, що вступають у взаємодію з суб`єктом, що їх сприймає. Таким чином, глибина простору породжується не перспективою, а людським оком, яке прагне щось побачити.

На нашу думку, безперечно позитивним моментом в теорії Мерло-Понті є визначення глибини простору, як конститутивного чинника його буття. Попри складну візуальну осяжність цієї глибини, вона може бути інтуїтивно визначена, а тому наповнена змістом. Ще на початку ХХ століття живопис яскраво продемонстрував відхід від геометричної, перспективної глибини твору до виведення на передній план саме інтуїтивної глибини.

Однак, філософ не виходить за рамки трактування простору, як глобального розташування речей і не поширює поняття простору, як розташування звуків, на музику або на літературу (простір як розташування подій). Глибина художнього простору у нього тісно пов`язана з часом і є єдиним просторово – часовим виміром, а не одним з вимірів на кшталт висоти аби ширини. В цьому відношенні можна зауважити, що художній простір музичного твору є впорядкованим за допомогою фіксованої висоти музичних тонів та їх співвідношень (тут можна провести виразну аналогію з фонемами словесного мовлення). Звуковисотність музичного твору утворює багатоступеневу шкалу, що впорядковується саме за допомогою його просторових характеристик: високих і низьких звуків, стрибкоподібних рухів, мелодичних малюнків та вершин тощо, що сприяє виникненню просторової глибини твору, його цілісності як гармонії. Тому глибина музичного простору теж може виступати координатором вивільнення змісту, що може бути інтуїтивно осяжним. Руйнація класичної тональної системи в ХІХ столітті призвела до появи атональності як виразника нової музики ХХ століття, пов`язаної з творчістю таких відомих композиторів, як А.Шенберг, А.Берг, а також до нових технічних принципів створення музичного твору. Тому є всі підстави вважати, що поняття художнього простору є універсальним і може бути дослідженим в усіх видах мистецтва.

В російській філософії мистецтва своєрідний аналіз художнього простору в контексті власного онтологічного вчення запропонував Павло Флоренський в роботах “Зворотня перспектива” та “Аналіз простору та часу в художньо - зображальних творах”. Для філософа художня сутність предмету є побудовою його простору, або форми його простору. Він окреслив художній простір, не як одне лише рівномірне, безструктурне місце, а як своєрідну, наскрізь організовану та внутрішньо впорядковану реальність.

Виступаючи фундатором онтологічного символізму в мистецтві, Флоренський не вважає художнє зображення речі копією реально існуючого предмету, а окреслює його як посилання на оригінал як на символ. У символізмі мистецтва він вбачає причину історичної зміни трактувань художнього простору. Мистецтво, що постає в філософсько - релігійній системі Флоренського як самостійний світ, може конструювати так званий “удаваний простір” (мнимый) і тоді його методом буде натуралізм у мистецтві. Проте, метою мистецтва філософ проголошує символічне висвітлення першообразу через образ, а цього можна досягти лише шляхом відмови від примітивного копіювання, подвоєння фрагменту реального світу. Флоренський високо оцінює метод зворотньої перспективи, який, на його думку, яскраво виявляє себе в дитячих малюнках, оскільки відображає не зовнішню схожість предметів, а їх ідеальну суть.

Протиставивши геометричному та фізичному простору простір художнього твору Флоренський трактує його як вираження особливої духовної реальності, що особливо яскраво відобразилась в середньовічному релігійному живописі, проте майже не відбилась в мистецтві Нового часу. Можна зробити висновок, що в концепції мислителя художній простір, як багатомірне утворення, залежить від культурної епохи та пов`язаних з нею засобів конструювання простору художнього твору.

Привертає увагу особливе місце театру в системі естетичних міркувань Флоренського, що безпосередньо пов`язані з проблемою художнього простору. За Флоренським, театральна дійсність є одним з джерел прямої перспективи в європейському мистецтві нового часу. Мислитель вважає, що через театральні декорації пряма лінійна перспектива входить в чисте мистецтво, підмінюючи істинність буття його правдоподібністю. Театральна вистава не здатна поєднати в собі два світи: простір, в якому знаходиться глядач та “світ справжньої реальності”, а це порушує той зв`язок між двома дійсностями, що може бути переданий лише за допомогою символічного позначення. Можливість їх поєднання Флоренський вбачає в ренесансному живописі, протиставляючи художній простір картин Леонардо да Вінчі та Рафаеля простору театральної вистави. Подвійність простору можлива в драмі як в “чистій поезії”: прикладом цього може слугувати “сцена на сцені” в трагедії Шекспіра “Гамлет”. Однак, під час театральної вистави ця сцена зникає, оскільки глядач бачить сцену, розіграну для короля (як глядача), не через короля, а сам по собі. Таким чином, театр моделює замкнутий простір, по відношенню до якого глядач не знаходиться на активній життєвій позиції.

Ідею, згідно якій театральна дійсність моделює взаємодію двох світів та позицію суб`єкта по відношенню до цієї взаємодії, розвиває і видатний мислитель ХХ століття Михайло Бахтін. Його оригінальний та самобутній підхід до проблеми художнього простору перш за все висвітлений на матеріалі літератури в роботі “Форми часу та хронотопу в романі”. Світ, що зображується в художньому творі володіє тими ж самими характеристиками, що і світ у цілому – простором та часом, проте вже сама назва дає зрозуміти, що Бахтін свідомо не використовує термін “художній простір”, а говорить про процес освоєння в літературі реального простору, ввівши поняття “хронотоп” як взаємозв’язок та взаємообумовленість просторових та часових відношень в осмисленому і конкретному цілому. “Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом” [1, 10].

Можна говорити про художній хронотоп як про найбільш суттєву рису цілісної просторово – часової організації художніх творів усіх видів мистецтва, або розглядати організацію окремого художнього твору. Літературні хронотопи мають перш за все сюжетне значення, оскільки “вони є організаційними центрами основних сюжетних подій роману” [1, 184]. На думку Бахтіна взаємообумовленість часу та простору в творі найбільш наочно виявляється в жанрі історичного роману, де ознаки часу певної епохи розкриваються саме через простір місцевості, архітектуру, що як раз і ілюструє думку про те, що простір осмислюється і вимірюється часом.

Організаційна функція часу та простору в художньому творі виявлена в тому, що вони завжди

розділені на частини, створюючи кордони всередині художнього світу, тобто можливість або неможливість певних подій. Безперечним є, також, зображальне значення хронотопів, оскільки в них сюжетні події конкретизуються, а час та простір набувають чуттєво-наочного характеру.

Для нашого дослідження важливо прояснити роль художнього простору і його зв`язок з поняттям хронотопу. Досліджуючи способи художнього освоєння часу та простору в романі Бахтін виділяє певні типи хронотопів, характер яких залежить від жанру твору. Потрібно зазначити, що аналізуючи ці типи мислитель переважно зосереджує свою увагу на проблемі часу, як пануючої складової хронотопу. Бахтін вважає, що в літературному хронотопі саме час робить простір осмисленим. У своїй роботі він відмічає виключну здатність Бальзака зображати будинки, вулиці, пейзажі в площині їх обробки часом, тобто "бачити" час в просторі.

Художній часо-простір зумовлює предметне становлення смислу і утворює просторову протяжність художнього твору. Залежно від специфіки поєднання простору і часу визначаються структурно – виражальні характеристики змісту твору. Наділяючи хронотоп здатністю стати організаційною основою показу – зображення подій Бахтін, тим самим, робить художній час та простір необхідними онтологічними складовими не лише формально – матеріальної організації твору, але й його існування в певному смисловому контексті, що в свою чергу формується за допомогою діалогічних відношень між хронотопами. Саме завдяки діалогічному спілкуванню зі світом як співбуттям художній твір набуває свого особливого статусу, як співбуття буття.

Може виникнути питання, чи можна застосовувати поняття хронотопу в усіх видах мистецтва, оскільки здається, що це поняття здатне описати художній простір лише літературного твору? Відповідь на це можна знайти у самого Бахтіна, який говорить, що "наука, мистецтво і література мають справу зі смисловими моментами, які як такі не підлягають часовим та просторовим визначенням" [1, 192], але для того, щоб увійти в наш досвід вони мають прийняти певне часово – просторове вираження, тобто відповідну знакову форму. Хронотоп будь якої системи ґрунтується на єдності простору та часу, що виражається в переведенні просторових характеристик у часові форми – для часових мистецтв та часових характеристик в просторові форми – для просторових мистецтв. Це обумовлено тією обставиною, що художній твір виступає і як річ серед речей і як окремий цілісний світ, організація якого не є фізичною. І хоча параметри фізичного простору – часу не є рівнозначними в усіх видах мистецтва (наприклад, виразно – смислові елементи в живописі розгортаються в просторі, а в музичному творі, навпаки, в часі), в кожному з них можна говорити про певну внутрішню просторово – часову єдність, що обумовлює цілісність художнього твору. Тому, безперечно позитивним моментом у концепції Бахтіна можна вважати висвітлення щільного зв`язку простору та часу в творінні, в цьому відношенні стає зрозумілим організаційне значення хронотопу, що акумулює смислове навантаження твору саме завдяки єдності простору та часу.

Підсумовуюче сказане, можна зазначити, що дослідження проблеми художнього простору не має довгої традиції, оскільки лише на початку ХХ століття відбувся переворот в мистецтві, завдяки якому була зламана традиція тлумачення художнього простору як простого відтворення фізичного простору в творі мистецтва. В рамках нового підходу до трактування художнього простору можна стверджувати, що простір мистецького твору є необхідною, онтологічно обумовленою, інтегративною складовою художнього твору, яку не можна зводити до такого поняття як перспектива твору. Особлива роль художнього простору полягає у наданні творінню особливої внутрішньої єдності та завершеності, тому є підстави вважати, що поняття художнього простору має стати необхідним елементом подальших досліджень окремих творів в усіх видах мистецтв.

Джерела та литература

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. // Эпос и роман.- СПб., 2000.
2. Мерло-Понти М. Око и дух..М., 1992.
3. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. М., 1999.
4. Флоренский. П.А. Обратная перспектива. // У водоразделов мысли. М., 1990. Т2.
5. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
6. Хайдеггер М. Искусство и пространство. // Время и бытие. М., 1993.
7. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.

Норець Т. М.

ПРОБЛЕМИ ВАРІАТИВНОСТІ НА ФОНЕТИЧНОМУ РІВНІ ФРАНЦУЗЬКОЇ МОВИ

Дослідження функціонування мови в процесі комунікації – є одним з найважливіших аспектів вивчення існування мови.

Мова – є засобом спілкування, отже, будь-який мовленевий акт, навіть щонайменший, повинен служити меті спілкування – передаванню смислу повідомлення. В будь-який період своєї історії мовна система характеризувалась такими якостями як неперервність і змінюваність. Вони відображають сутність ісування мови, яка розвивається в історичному просторі.

Пояснюючи причини нестабільності мовної системи слід звернути увагу, за визначенням Г.П. Ломтєва, на „протиріччя", які існують в мові. Джерелом розвитку мови, джерелом накопичування нової якості і відмирання старої якості є протиріччя,яке виникає між існуючими засобами даної мови і потребами обміну думками, які все більше поширюються. Подолання цього протиріччя є загальним універсальним законом мовного розвитку.

Іншою причиною, яка стимулює варіативність, є властивість мови, яка існує в ній генетично.

Б.А.Серебрєнніков вважає, що однією зі складових причин змін у мові є зовнішнє середовище „ ни один язык мира не развивается под стеклянным колпаком. Внешняя среда непрерывно на него воздейст-