***Андрущенко В. П., Викторов В. Г. Качество образования в зеркале современных требований и екпектаций.***

*Анализируются факторы, влияющие на формирование качественного образования в Украине, современные проблемы управления образовательной отраслью и перспективы их решения.*

*Ключевые понятия: образование, качество образования, образовательная стратегия, образовательные стандарты.*

***Andruschenko V. P., Viktorov V. G. Quality of education in the mirror of modern requirements and expectations.***

*Factors that influence on the high-level education formation in Ukraine, contemporary problems in management of educational field and perspectives of their solving are analyzed.*

*Keywords: education, quality of education, educational strategy, standards of education.*

***Юхимик Ю. В.***

## УТИЛІТАРНО-МАГІЧНИЙ МІМЕЗИС ЯК БАЗА СТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВА

*У статті розглядається утилітарно-магічний тип мімезису як одного із засадничих принципів художньо-образного творення та аналізується його роль у ґенезі мистецтва як специфічного виду естетичної діяльності.*

*Ключові слова: мімезис, рання образотворча діяльність, художній образ.*

До традиційної естетичної проблематики відносяться питання аналізу становлення мистецтва. Визначення специфіки образного мислення давньої людини є необхідним для дослідження суті мистецтва – проблеми, яка загострилась у зв'язку з виникненням конфліктної опозиції класичне-некласичне мистецтво і відсутністю чітких критеріїв визнання істинної мистецької діяльності.

У заявленій площині переважає мистецтвознавчий підхід (Б. Віппер, Я. Єлінек, В. Мириманов, А. Столяр). Естетичні аспекти аналізу проблеми знаходимо у Д. Лукача, С. Аверинцева, Л. Бергер. Зразки ранньої образотворчої діяльності людини давньокам'яної доби – насамперед, наскальні зображення та скульптура, – наочно ілюструючи першу фазу становлення мистецтва, одночасно фіксують і формування важливого принципу художньо-образного творення – специфічного об'єктивного мімезису.

Даний аспект проблеми становлення мистецтва, не будучи належним чином розробленим в естетичній літературі, і складає предмет наукового інтересу автора. Мета статті – визначення ролі мімезису у ґенезі мистецтва як специфічного виду естетичної діяльності.

Якісні ознаки ранніх образотворчих форм – відчутне переважання утилітарної зацікавленості та магічної спрямованості у виборі сюжету та призначенні зображень, жорстка обмеженість тематики, початкова відсутність та наступна тривала нерозвинутість композиційного мислення тощо – свідчать на користь доцільності застосування замість терміну "мистецтво" вжитого вище і більш коректного у цьому контексті поняття "рання образотворча діяльність" (РОД). Разом з тим, саме форми РОД виконали роль фундаменту всієї наступної власне мистецької діяльності людини. Важливим доказовим аспектом дослідження є наявність аналогічних тенденцій та у зразках РОД, територіально віддалених один від одного (Європа, Азія, Африка), що дозволяє говорити про єдині закономірності становлення міметичного зображення як загальної особливості розвитку художньо-естетичного мислення людини. "Зображення з Костенок чи Мальти виявляються семантичними двійниками знахідок, зроблених на західному кінці Європи. Загадкові у своїй самотності, ці твори красномовні саме у сукупності", – відзначає А. Д. Столяр [10, *15*].

Початковою точкою відліку історії мистецтва можна вважати період усвідомлення давньою людиною власної спроможності та загальних можливостей наслідування реальних форм видимого світу якісно відмінними від природної їх основи матеріально-виразовими засобами – елементами майбутньої системи специфічних художніх засобів. Взагалі ж, у питаннях походження мистецтва та способу створення найпершого зображення до цього часу спостерігається поліваріантність гіпотез, проте базисний міметичний характер цих явищ – використання як перші прототипи всіх давніх зображень об'єктів та явищ оточуючого світу – видається безсумнівним. Загалом же, винайдення міметичного зображення є одним із найбільших культурних завоювань людства. Ставши основою мистецтва, писемності, картографії міметичне зображення реалізувало величезний репрезентативний потенціал, повідомляючи специфічним локальним матеріальним утворенням значний об'єм початково переважно утилітарної, а пізніше і духовної інформації, одночасно зробивши можливим цілісне сприйняття його в межах відносно короткого часового проміжку. "Зображення згортає відчуття, щоб продовжити його", – зазначав Ф. Бекон [5, *63*].

Дослідження логіки становлення міметично-зображального вміння вказує на хронологічну першість у цьому процесі скульптурного зображення як початково найпростішого імітаційного заміщення реальної тварини у дійствах ритуально-магічного характеру. У вигляді загальної схеми [8] процес виникнення пластичного зображення демонструє безсумнівний міметичний характер: утилітарно-магічне експонування об'єкта полювання ("ведмежі печери" у Франції та Іспанії); експонування окремих характерних його частин (голова, лапи, хвіст, шкіра), розміщених на спеціально віднайденій кам'яній чи штучно виготовленій глиняній основі, що своїми формами імітувала тулуб –виготовлення т.зв. "натурального макету" (печери Базуа, Пеш-Мерль, Бедейяк, Монтеспан); причому традиція виготовлення максимально спрощених "натуральних макетів" із незначною деталізацією лише окремих частин зберігається достатньо довго, не зникаючи цілком із переходом на наступний щабель розвитку скульптурного зображення, підтвердженням чого є споріднені з відзначеною палеолітичною стилістикою значно пізніші скульптурні зображення: ритони 16 ст. до н.е. у вигляді голів лева та бика, "Лев'ячі ворота" 14 ст.до н.е. у Мікенах, "Лев'яча тераса" 7 ст. до н.е. з о. Делос; поступове заміщення природних частин штучно виготовленою їх імітацією – фактично поява первісної перед-скульптури (печери Тюк д'Одубер, Монтеспан). Особливою є друга стадія: "перетворення допоміжної основи на сам символ... було різким зсувом, що позначав один з найважливіших рубежів інтелектуальної історії – появу скульптури звіра" [10, *35*].

Нагромаджений при цьому досвід імітаційно-зображальної діяльності з часом призвів – через пропорційне зменшення та сплощення об'ємного зображення – і до винайдення глиняного барельєфу, численні зразки якого, пізніше обведені початково рельєфною, а далі й графічною контурною лінією, досить переконливо вказують на імовірний шлях виникнення лінійного малюнку. "Ранньоріньякський малюнок Ното заріепз, доведений до рівня логічної схеми, завершував собою цю тенденцію... Слід підкреслити знаковий схематизм початкової форми. У ній унаочнене те омертвіння тварини, яке складає обов'язкову рису закінченого абстрактного образу, скупий і схематичний, як логічна формула, профільний абрис звіра... переростає у художній образ" [10, *48*]. Дійсно, перш ніж перетворитися на образ, обов'язково профільне (як і попередній барельєф) лінійне зображення проходить тривалий період розвитку: а) підкреслено схематично-узагальнений монохромний (чорний або червоний) контур (печери Бедейяк, Сантимаміньє, Чименеас, Ніо);

б) значно більш деталізований, хоча із викривленими ще пропорціями, так само переважно монохромний контур (печери Комбарелль, Руфіньяк, Істюріц); в) зображення, нерідко поліхромне (із застосуванням найдавнішого типу "олійних" фарб, виготовлених з охри, змішаної з жиром, кров'ю, кістковим мозком тварини, рослинними соками), пропорційно вірне, доповнене внутрішньоконтурними подробицями, з чіткою тенденцією до натуралістичної передачі об'єму (дивовижні навіть для сучасного глядача розписи у печерах Ляско, Альтаміра, гротів Рок де Сер, Фурно-дю-Дьябль), – ось основні ймовірні віхи становлення лінійного зображення палеолітичного періоду.

Об'єктом найдавнішого, палеолітичного, періоду РОД виявляється природний тваринний світ, елементи (тварини), які усвідомлюються первісним соціумом як найвищої життєвої цінності. Саме цей статус робить їх головною темою міметичного зображення у давній скульптурі, настінному рельєфі, наскельній "фресці", одночасно зумовлюючи відсутність у цих передхудожніх формах антропоморфних зображень – центральної теми різних видів і жанрів мистецтва пізнішого часу. "Із побутуючих у літературі прямих співставлень палеолітичних шедеврів і пам'яток порівняно недавньої творчості неначе само собою випливає, що кроманьйонець "взагалі" міг малювати, писати фарбами, ваяти тощо. Однак прийняття такої точки зору було б грубою помилкою, оскільки вона свідомо перебільшує фактичні досягнення палеоліту. Малювати "взагалі" – в сенсі вільного вибору сюжету та його трактовки – неантроп зовсім не був здатний. Він володів досвідом традиційної зображальної передачі лише лічених, строго визначених тем і тільки" [10, *49*].

Очевидний факт обмеження первісного мімезису сферою тваринного світу в поєднанні з відчутним прагненням у багатьох випадках до особливої точності відтворення реального об'єкту стає і підтвердженням тези про мистецтво як особливу форму сутнісного пізнання людського буття. Починаючи з цього найдавнішого періоду художньої історії, кожний наступний етап наслідує й відтворює своє специфічне розуміння найвищих вартостей та цілей існування, зафіксоване, насамперед, тематичним рівнем художнього зображення.

У палеолітичний період центром життєвих інтересів людини залишається природа, тваринний світ – не як об'єкта естетичного зацікавлення, а як сфери вкрай важливої потрійної залежності людського існування: як джерело бажаного матеріального достатку, як сфера зосередження небезпеки та загрози біологічному існуванню людини, як місце перебування могутніх стихійних сил,

неспіврозмірних із слабкістю як фізичних, так і духовних можливостей людини, яка ще не може і не сміє конкурувати з природною величчю. Цінність людської істоти – ідея, що не має в цей період жодних шансів не лише усвідомитись та зміцнитись, але й просто виникнути. Причиною цього стала неминуча у цій культурній ситуації спрямованість нерозвинутої людської свідомості на зовнішній матеріальний світ, з чого виростають актуальні для тогочасної людини ідеальні життєві цінності –фізична сила, витривалість, що від цього світу виходять і відносно яких людська істота поки що безсумнівно програє практично за всіма позиціями.

У РОД палеоліту ця ситуація виявлена у переважанні зооморфних та майже повній відсутності антропоморфних зображень. Міметичні ж зображення тварин є строго профільними, що відповідає первісному періоду становлення зображального вміння як такого: як свідчить аналіз, строго профільні та прямо анфасні зображення вичерпують способи зображення будь-яких істот на початковому етапі як онто-, так і філогенезу. Поступово (до верхнього палеоліту) зоомімезис у виконанні давньої людини стає на диво точним і правдивим, так що сучасному дослідникові непросто уявити, що важливою причиною цього майстерного володіння художньою зображальною формою – хоча й у обмеженому колі конкретних її варіантів, – є очевидна життєво-практична залежність від уміння зафіксувати у свідомості та запам’ятати, а при необхідності відтворити форму, пропорції та пов’язані з ними силу, особливості поведінки певної тварини, ступінь потенційної небезпеки, що від неї виходить, об’єм можливої та бажаної матеріальної здобичі тощо.

На користь відчутної утилітарності трактування тварин давньою людиною свідчить і той факт, що звичними для палеолітичних зображень є не лише відтворення зовнішньо видимої тілесної форми, але й одночасне накладання на неї зображення внутрішніх органів (приміром, мамонти з виділеною червоною фарбою ділянкою серця; бізони, кенгуру із внутрішніми позначеннями місцезнаходження серця, легенів, діафрагми, хребта, суглобів; самки оленя з позначеними зародками тощо) та частин скелету, відзначення відмінностей у характері м’язової тканини – “м’яса” – різних частин тіла (різний спосіб штрихування чи суцільне зафарбовування), очевидно зумовлене знанням особливостей внутрішньої будови, життєвої важливості та смакових якостей окремих органів, вразливості їх при полюванні та очевидно бажаності їх одержання. Особливо часто подібний спосіб зображення зустрічається у давньому “арктичному мистецтві” Європи, зокрема, у численних зображеннях риб. Подібний метод залишається

досить поширеним і в сучасних “доіндустріальних культурах” [4]. Етнографічні дослідження аборигенних культур Північної Австралії вказують на наявність у них спорідненої з давніми зображеннями “художньої течії” – “рентгенівського стилю”, що грунтується на аналогічних вище зазначеному способу зображення засадах [4].

Крім того, давні зображення та реконструйований імовірний спосіб виконання принаймні частини з них свідчить про нерозвинутість у первісних авторів уявлення про тварину як цілісну біологічну систему, складену з взаємозв’язаних елементів різного ступеня значущості, та про трактування її у вигляді достатньо механічного поєднання більш і менш вартісних у матеріально-практичгюму для людини сенсі частин тіла. Якщо для наступних культурних періодів головним у живій істоті є голова (у людини – риси та вираз обличчя), що мимовільно підкреслюється відповідною черговістю зображального процесу – спочатку голова, потім, послідовно, тулуб, ноги), то у первісної людини можна припустити відсутність відзначеної ієрархічності зображення. Опосередкованим доказом слугують і виявлені, зокрема, у тих же ж австралійських аборигенів, порушення звичного для нас способу послідовного (починаючи з голови) зображення: так, крокодил зображається ними у зворотньому порядку – від хвоста, закінчуючи головою [4].

Ідея людської істоти як можливого об’єкта зображальної діяльності із збереженням відчутного утилітарного підґрунтя виявляється породженням значно пізнішого етапу палеоліту. “Палеолітичні Венери” – перші пластичні зображення жіночих фігурок, створені у цілковитій відповідності зі згаданою вище первісною системою життєвих цінностей, мають спільні стилістичні особливості: особливе поєднання натуралістичного моделювання окремих гіпертрофованих частин тулуба (живіт, груди, стегна) при гранично узагальненому трактуванні інших. Практично у всіх випадках голова й кінцівки зображені як щось другорядне й несуттєве, вони зменшені, слабо модельовані. В загальному ж, жіночі зображення різних періодів виявляють і різний ступінь наслідувального натуралізму – від гіпертрофовано-точного до умовно-схематизованого, що відповідає загальним закономірностям розвитку образного зображення.

Від “Венери” з Віллендорфу II – деталізованого, достатньо натуралістичного скульптурного зображення – розвиток рухається через спрощені форми “Венери” з гроту Гримальді до схематичних стрижнеподібних жіночих статуеток зі стоянки Геннердорф та форми з Дольни-Вестоніце. Скульптурні чоловічі зображення цього періоду

практично відсутні, що знову ж таки є опосередкованим відбитком тогочасної соціально-ціннісної ієрархії. Чоловічі зображення вперше зустрічаємо лише у наскельних розписах пізнішого періоду. Взагалі ж, початковий період антропомімезису характеризується уніфікацією тілесних пропорцій чоловіків та жінок. На відміну від класичного мистецтва примітивна ізографія розрізняє чоловіка і жінку лише через зображення статевих ознак, нерідко підкреслено гіпертрофованих, нехтуючи усіма іншими і акцентуючи насамперед біологічний аспект цінності людської особи. Зооморфний мімезис, натомість, у багатьох зображеннях верхнього палеоліту характеризує особлива скрупульозність зображення, яка нерідко дозволяє чітко розрізняти не лише вид, але й підвид тварини.

Типова "безособовість" ранніх антропоморфних зображень у ряді первісних культур, переважно африканського та азіатського регіону, частково компенсується особливою практикою виготовлення зображень-масок, у яких безумовно вгадується їхнє міметичне походження – як результат спостереження за виявленими у міміці різноманітними психологічно-емоційними станами людини, що дозволяє віднести ці зображення до найдавніших зразків емоційно-психологічного мімезису.

У палеолітичних зображеннях зустрічаються перші спроби графічної фіксації певних моментів руху тварини. Якщо ранньо- та середньопалеолітичні малюнки передають статичне контурно-профільне зображення тіла тварини (як наслідок не лише відсутності необхідного вміння, але й зосередженості уваги автора не на живій рухливій тварині, а на впольованій непорушній туші), то у більшості верхньопалеолітичних "фресок" центральним мотивом є відтворення різних способів та фаз руху тварини. Ця тенденція виявляється як у зображеннях окремих тварин, так і колективних форм руху. Схоплення певних моментів руху тварини фіксується характерним для ходи чи бігу положенням ніг, напруженням м'язів тіла (що є свідченням знання анатомічної будови тварини), поворотом голови тощо.

РОД закарбувала і увагу давньої людини до руху як характеристики світового універсально-буттєвого порядку. Зародкові форми музики, танцю, орнаменту, зафіксовані окремими зображеннями ще кам'яного віку та збережені в "доіндустріальних" культурах сучасного світу, стають сферою образного наслідування давнього відчуття вічної ритмізованої динаміки життя. Очевидним тут є безумовне домінування ритмічного фактора над іншими чинниками. У галузі первісного танцю можна визначити існування принаймні двох його видів. Перший, пов'язаний з "мисливською пантомімою",

виникає з наслідування особливостей конкретних практичних дій людини та поведінки тваринного оточення. Ніщо не могло краще виконати роль джерела необхідної інформації, повідомивши про суть і спосіб виконання дії, ступінь потенційної небезпеки, вигляд, поведінку тварини, очікуваний результат; форми необхідного фізичного й психологічного тренування учасників майбутнього реального дійства; способу вироблення бажаної єдності колективної дії.

Другий вид давнього танцю характеризується відсутністю видимої подібності з реальними діями; він полягає у тривалому ритмізованому, часом достатньо одноманітному пританцьовуванні (похитуванні, підстрибуванні, притуптуванні, присіданні тощо) з ритмізованим звуковим (вигуки, удари в долоні, у тверду поверхню) супроводом із видимим емоційним задоволенням танцюючих учасників [2]. Тут наявний віддавна зафіксований увагою та бажаний для відтворення особливий позитивний динамічно-емоційний стан, аналогічний відчуттю сучасної людини при сприйнятті ритмічної танцювальної музики, який виникає від співпадіння ритму рухів тіла та ритму роботи внутрішніх психо-фізіологічних систем людського організму, що призводить до впорядкуваня психофізичної енергії, синхронізації структур нервової системи, членування загального потоку руху на окремі впорядковані елементи. Подібний вид мімезису можна віднести до ранніх спроб наслідування художніми засобами ритмо-часових закономірностей важливих зовнішніх та внутрішніх процесів природного та людського буття. Вдосконалення ранньоміметичних спроб давньої людини пов’язані і з поступовим освоєнням просторових характеристик оточуючого світу. Розвиток цього аспекту об’єктивного мімезису також виявляється безпосередньою похідною достатньо тривалого процесу осягнення людиною основних характеристик матерії.

Для палеолітичних зображень характерна відсутність композиційного мислення. Будучи зумовленою, непізнаними просторовими характеристиками світу, вона виявилася у тривалому практикуванні суперпозиції (перекриванні одних зображень іншими, накладеними згори), трактуванні використовуваної для зображень поверхні як універсальної основи без певної системи орієнтирів на зразок звичної для сучасної людини системи горизонтально-вертикальних координат, яка лежатиме в основі зображень пізніших періодів. А. Леруа-Гуран припускає, що причина подібної міметичної нездатності давніх людей у передачі просторових характеристик полягає у кочовому способі життя давніх мисливців, змушених перебувати у постійному русі, що стало перешкодою у створенні

абстрагованого образу простору, який виникає лише у неоліті з появою осідлості, землеробства та скотарства [3, *340*].

Разом з тим, додатковим свідченням об'єктивної міметичної спрямованості давніх зображень одиничних тварин є поширене використання давніми ізографами (найчастіше в комбінації гравюри й розпису) особливостей природного рельєфу скелі, кам'яної брили. При цьому спостережливе вміння віднайти й доречно використати міметично придатну частину природної основи тривалий час поєднується з повною відмовою від попередньої обробки навіть не цілком відповідної до зображальних цілей скельної поверхні.

Образотворча діяльність є образним відображенням світосприймання: "На різних етапах культурно-історичного розвитку виникають і різні картини світу" [1, *143*]. На думку Н. Скурту, палеолітичні зображення відтворюють художньо-статичну картину світу [9, *54-55*]. Світ для давньої людини не є відстороненим чи неживим; він наповнений життям, виявляє свої якості та волю, а тому не споглядається відсторонено, а переживається як життя [12, *41*], поєднуючись із посильним намаганням "...зрозуміти своє місце в системі оточуючої природи, розгадати процес, що обумовив появу самого нашого світу" [6, *1*], з наївним прагненням безпосередньо вплинути на перебіг та бажану результативність природних явищ. Людина кам'яної доби переконана, "що всі особисті істоти...в кінцевому результаті підпорядковані безособовим силам, які керують усім" [13, *56*], що призводить до появи магії. А. Д. Столяр пише: "Однозначне вирішення питання про співвідношення творчості та зачатків релігії на етапі їх становлення дається такими переконливими комплексами, як Регурду, Базу а, Пеш-Марль і Монтеспан. Вони закарбували органічний синкретизм цих начал" [10, *84*]. Багато палеолітичних наскельних зображень тварин, оріньяко-солютрейські статуетки жінок і звірів, мадленські печерні малюнки роглядаються дослідниками як пам'ятки магічних уявлень. Відоме широке коло зображень різних дійств, які можна трактувати як відображення магічних обрядів, що ритуально наслідують реальні дії [11, *482*].

Вперше здогад про магічний характер первісних зображень висловив на початку XX ст англієць Ленг, а пізніші дослідження підтвердили його правоту.

Сам факт розміщення первісних ізографій у важкодоступних місцях, численні сліди прицільних ударів по них є суттєвим доказом магічно-трансцендентного їх призначення. Магічний і художній мімезис виявляється у цих давніх зображеннях, на думку Д. Лукача, у майже нероздільному вигляді [7, *28*], а основою цієї єдності є

трактування зображення своєрідним діючим двійником реальної істоти чи явища. Магічні ж дії, спрямовані на зображення, скеровувалися далі – на сам уявлювании прототип, над яким "одержувалася влада і вплив самим фактом його зображення" [6, *20*]. Крім зазначених аспектів магічної залежності у первісних зображеннях можна, як зазначає один з перших їх дослідників С. Рейнак, констатувати вияв "інстинктів наслідування та прикрашання" та "соціальну потребу висловлювати та повідомляти думку" [6, *23*]. Таким чином, можна визначити міметичну тенденцію РОД як утилітарно-магічну та розглядати її як базу становлення мистецтва.

### *Література*


1. *Аверинцев С. С.* Проблемы изучения художественной картины мира // Вопросы философии. – 1983. – № 10. – С. 15-33.
2. *Афанасьев Ю.* Социально-культурный потенциал художественной деятельности. – Львов : Свит, 1990. – 160 с.
3. *Бергер Л.* Эпистемология искусства. – М. : Русский мир, 1997. – 432 с.
4. *Елинек Я.* Большой иллюстрированный атлас первобытного человека. – Прага : Артия, 1982. – 562 с.
5. *Комар Ф.* Искусство и человек. – М. : АСТ : Астрель, 2002. – 160 с.
6. *Ларичев В. Е.* Прозрение: Рассказы археолога о первобытном искусстве и религиозных верованиях. – М. : Политиздат, 1990. – 223 с.
7. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического : в 4 тт. – Т. 2. – М. : Прогресс, 1985. – 403 с.
8. Ранние формы искусства : сб. ст. / под ред. Е. Г. Мелетинского. – М., 1972. – 237 с.
9. *Скурту Н.* Искусство и картина мира. – Кишинев : Штиинца, 1990. – 86 с.
10. *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. – М. : Искусство, 1985. – 252 с.
11. *Токарев С. А.* Ранние формы религии. – М. : Политиздат, 1990. – 622 с.
12. *Франкфорт Г., Франкфорт Г. А., Уилсон Д., Якобсен Т.* В преддверии философии. – М. : Наука, 1987. – 320 с.
13. *Фрезэр Дж*. Золотая ветвь. – М. : Политиздат, 1980. – 351 с.



***Юхимик Ю. В. Утилитарно-магический мимезис как база становления искусства.***

*В статье рассматривается наиболее ранний тип мимезиса – основополагающего принципа создания художественной образности и анализируется его роль в генезисе искусства.*



*Ключевые слова: мимезис, ранняя изобразительная деятельность, художественный образ.*

***Iukhymyk I. V. Utilitarian-magic mimesis as a basis of formation of art.***
*The article describes the earliest type of mimesis- fundamental principle of creation of art figurativeness, and analyses its role in art genesis. Keywords: mimesis, early visual graphic activity, image.*
*Keywords: mimesis, early visual graphic activity, image..*

***Слюсаренко О. М.***

# ПРОФЕСІЙНЕ ВДОСКОНАЛЕННЯ ДЕРЖАВНИХ СЛУЖБОВЦІВ У ДИСКУРСІ УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМНИЦТВОМ

*У статті на підставі узагальнення даних різноманітних джерел щодо професійного розвитку державних службовців визначено напрями діяльності органів державної влади з професійного вдосконалення державних службовців з питань управління підприємництвом.*
*Ключові слова: Державна служба, кар'єрний розвиток, підприємництво, професійне вдосконалення, розвиток персоналу, управління людськими ресурсами.*

Стратегічним курсом економічної політики України є формування конкурентоспроможної соціально спрямованої економіки з розвиненим приватним сектором і його важливою складовою – підприємництвом.

Дослідження проблеми розвитку підприємництва в Україні почалося відносно недавно. Значний вклад у теоретичне та аналітичне її вирішення вносять державні та недержавні асоціації з питань розвитку підприємництва, зокрема програма Freedom House "Партнерство за реформи в Україні", що виконується за сприяння Агенції Міжнародного розвитку США, Проект сприяння підприємництву в Україні за підтримки Міжнародної Фінансової корпорації. Також вагомий внесок у вирішення цієї проблеми вносять вітчизняні та зарубіжні вчені.

На даному етапі можна виділити три взаємопов'язані групи причин низького рівня результативності управління підприємництвом:

– відсутність чіткої концептуальної програмної бази розвитку та підтримки підприємництва;

– недосконалість та незавершеність, а в окремих випадках (зокрема, на регіональному рівні) відсутність організаційної побудови комплексної і дієвої системи політики підтримки розвитку та