К.: Темпора, 2003. – 416 с. Далі будемо посилатися на це ж видання, вказуючи в тексті сторінку. **3.** *Франко І.* Поезія та драматичні твори. – Львів: Каменяр, 1978. – 200 с. **4.** *Олійник Б.* Таємна вечеря. – К.: Парламентське вид-во, 2000. – 144 с.

Людмила Ромащенко

КАЗАЦКИЙ ЭЛЕМЕНТ КАК ФАКТОР НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ ЕВГЕНИЯ ЧИКАЛЕНКО
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЕГО “ВОСПОМИНАНИЙ”)

В статье исследуется казацкий элемент как важнейший фактор формирования национального самосознания Е. Чикаленко (казацкая родословная, образование, влияние окружения и др.).

Ключевые слова: казакофильство, генетическая память, национальное сознание, патриотизм, меценатство.

Ludmyla Romashchenko

COSSACK ELEMENT AS A FACTOR OF EUGENIY CHIKALENKO NATIONAL CONSCIOUSNESS
(ON MATERIALS OF HIS “RECOLLECTIONS”)

In the article the cossack element as the most important factor of E. Chikalenko national consciousness forming (cossack genealogy, education, environmental influence etc.) is considered.

Key words: cossack appreciation, genetic memory, national consciousness, patriotism, patronage of art.

Ольга РОМАНОВА

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У КІНОРОМАНАХ АЛЕНА РОБ-ГРІЄ

Стаття присвячена дослідженню питання взаємодії різних видів мистецтва (кінематографу, музики та живопису) у творах новороманістів. Кіноромани А. Роб-Грієє своєрідною "лабораторією", у якій він активно розробляв методику використання елементів різних видів мистецтва у жанрі роману.

Ключові слова: *візуальна культура, монтаж, новий роман, синтез мистецтв.*

Семіотик Юлія Крістева й письменник Луї Селін наполягають на дослідженні чистої "маленької музичної теми" у кожного письменника – це

істотний демарш за виживання, якщо вважати, що письменник, який "страждає на фобію, зуміє метафоризувати свій твір так, щоб не вмерти від страху, але воскреснути у знаках" [5, 49]. Ми так само можемо говорити про читача, який теж залучений у цей процес. Крім того подібну конструкцію, яка здатна до відновлення, ми зустрічаємо в Пруста, Арто, Батая, Беккета. Таким чином, ми приймаємо до уваги ті обмеження письма, які ми намітили.

"[...] коли особистість оповідача нестерпна, коли зачіпається межа суб’єкт / предмет, і навіть проводиться межа між внутрішнім змістом і зовнішнім оформленням, яке виявляється невизначеним, і попри все, оповідання триває, то воно міняє форму: лінеарність розбивається, вона проявляється у вигляді вибухів, загадок, скорочень, незакінченості, клубків, купюр... На подальшій стадії більше не існує спокійної розповіді, нестерпна особистість оповідача й передбачуване середовище, що його підтримує, більше не розповідає, воно описується з максимальною стилістичною інтенсивністю (мова насильства, непристойності або риторики, що поєднує текст з поезією)" [5, 166].

Фактично твори новороманістів сприймалися саме таким чином. Наприклад, Рене Марія Альбере 24 травня 1962 року так відгукнувся щодо "Минулого року у Марієнбаді" та "Готелю": "Не романтична пригода, навіть не поліморфна, "картина" деякого людського факту, який спантеличує, але щось на кшталт надсучасної опери, де музика свідомостей заміняє музику інструментів, де все, як у феєрії, залежить від мари, багатства, сфери впливу і незвичайності оформлення, зробленого талановитими митцями" [5, 38].

Зрозуміло, що такі заяви викривали "мистецтво заради мистецтва" і необхідність говорити "про фетишизацію письменницької професії". Але естетичний пошук звільняє літературу від дидактичних і моральних висновків, які потім будуть обов’язково зроблені критиками, новому роману властива іманентна вибухова сила для проведення операції по деконструкції та рекомпозиції. Не будемо так само забувати, що у Клюні присутні заяви про намір змінювати суспільство, здійснюючи роботу над його надбудовами.

Естетична дія поставлена на служіння індивідуальній перспективі і відповідає одному з полюсів прагнень, виражених протягом 1960 – 1970 років. Узагальнена гіперчутливість проявляється в новому романі, вона проймає всю його структуру: з’являються всюдисущі відчуття з різними резонансами: відразу пригадується стара жінка Дюрас, яка плаває у двох водах та сміється, гризучи сиру рибу; розпад весняних вражень у Сімона у момент їхнього краху і т. п. Потужний плин переносить нас від життя до смерті, від добра до зла, від краси до каліцтва – багаторазове подібне відлуння ми знаходимо так само і в Ніцше.

Така гіперчутливість позначена радістю щодо творчої дії, навіть якщо вона більше не приховує власну порожнечу. Так у Роб-Грієу його романі

"Анжеліка або чари" такий демарш символізує кільце Нібелунгів, яке забирає Хаген: "Це його центральна порожнеча – саме золота відсутність – його створює у вигляді кільця, так і фундаментальна відсутність, яка робить дірку в центрі людини, вона з'являється як первісне місце свого проекту існування, тобто своєї волі" [10, 68].

Визначивши "нову автобіографію", він проголошує блаженство творчої дії: "Відтепер ми пишемо радісно на руїнах. Тому що він не зможе, ніколи більше не зможе прийняти апатію переможеного Великого Архітектора, ... але ми повинні ткати невпинно, у радості, заради пробудження нової структури..." [7, 22].

Той самий волюнтаризм, моментами майже радісний, з'являється також у Наталі Саррот у "*Між життям і смертю",* зокрема, коли вона швидко згадує надзвичайно напружені хвилювання під час творення тексту. Розділ показує тортури слухання в самій собі ритму виникнення слів, ескізу речень, змін, нав'язаних цією чернеткою, присутність або відсутність життя в отриманій редакції і т.п. Відносно оптимістична, вона заявляє Даніелеві Салленаву у 1992 році з приводу нових творів: "Щоразу новий світ додається до нашого." К. Сімон ясно вказує на позитивний характер розчленовування / відновлення, що є, на його думку, частиною художньої або наукової функції мистецтва; саме тому він, наприклад, у Ньютона й Сезана.

Ці подібності проявилися у безпосередніх контактах. Наприклад, Мішель Бютор, який швидко переситився "простим письмом": його перші романи насичені елементами живопису й музики, але, починаючи з роману "Рушійна сила", Бютор більше цікавиться простором. У перший період своєї творчості він познайомився з музикантом Анрі Пуссеном, більше й більше цікавився живописом Бернара Сабі, Хокусаі, Мондріана, Пікассо.

Ален Роб-Ґріє використав роботи Магрітта у своєму романі "Прекрасна полонянка" (1975): рясний наративний текст у теперішньому часі, який відсилає нас до багатьох інших романів автора, супроводжується загадковими твореннями художника, його дивними легендами, які, здається, генерують розвиток, з все відчутнішими та зростаючими відхиленнями від основного тексту. А. Роб-Ґріє так пояснює цю дію: "[...] подібність є тут тільки першою частиною авантюри: спочатку ми сприймаємо зображення як те, що породжує імпульс; це скоріше перемінне відхилення між зображенням і текстом, іноді також воно може бути виражене у метонімічному повідомленні або навіть опозиції, яка виявляється головним параметром гри. Також читач-очевидець піднятий до того рівня, який дозволяє йому брати участь (творець у свою чергу рухливий) у цьому русі змісту серед організацій руху фрази, про яких картина і показує, і розповідає" [8, 615].

На колоквіумі в Нью-Йорку Роб-Ґріє так само розповів про своє співробітництво з Раушенбергом, вони обмінялися текстами й фотографіями.

Взагалі існують численні зближення між *новим романом* і художниками-сюрреалістами**;** кожний з новороманістів використав їх у відповідності зі своїм розумінням, але всі новороманісти так чи інакше потрапили під вплив Делво, Тангі, Дорофеї Танніг і Леонори Фіні. Картини Анрі Мішо чудово ілюструють паралельний розвиток літератури й живопису: загальну тенденцію розвитку, естетико-теоретичні розробки й, у той самий час, різні способи запровадження цих розробок і т. п. Багато пластичних творів, які були сучасні тоді, дуже добре сполучаються з його картинами. Коротке опитування суспільної думки в газетах і журналах початку 1950-х років показує, що найчастіше респонденти називали імена таких художників як Кандінський, Мондріан, Поллок, Рассел, Фотріє, Дюбюфе, Матьє, Атлан, Полякоф, Ніколя де Сталь, Сулаж, Брам Ван Вельд. У моді були будови Бернара Буфі, скульптури Джакометті. Особливе місце займають картини Марії-Хелени Вієри да Сілва, яким у свій час Бютор присвятив досить багато уваги.

Ми не можемо не відзначити впливу руху мінімалістів після виставки в Нью-Йорку в 1966 році за назвою "Primary Structures", де брали участь Карл Андре, Ден Флавін, Дон Джадд, Сол ЛеВітт, Роберт Морріс: деконструкція, використання промислових матеріалів, загадковий монтаж, мистецтво з "нічого", у них було більше успіху в Європі, ніж у США, вони грали не тільки на формі, але й прагнули до того, щоб змусити усвідомити глядача нестабільний процес перцепції.

Це стосується так само випадку із групою "Support Surface", яка у ті роки теоретизувала питання про деконструкцію живопису: досить агресивні промови були надруковані в журналі *Peinture, Cahiers theoriques* (1971), у якому співробітничали художники й письменники Марк Девад, Луї Кан, Даніель Дезез, а також Філіп Соллерс, Юлія Крістєва, Марселен Плейне. Вони робили численні посилання на Китай періоду Мао й на живопис американських формалістів.

Контакти з музикантами настільки ж значні. В актах колоквіуму, присвяченого романам Алена Роб-Ґріє, організованого в Серезі-ла-Салль**,** було дуже точне повідомлення Мішеля Фано, яке мало назву "Музичний порядок в Алена Роб-Ґріє, звукове мовлення у його фільмах", він показав пильну увагу, яку привніс письменник-кінематографіст у своє співробітництво з музикантом. Ми могли б також перелічити пасажі з *"Романічних характерів",* у яких Роб-Ґріє відновлює у творі почуття, як відлуння від сприйняття музичних творів. Наприклад, Пінже наполягає на цільовій спрямованості музики у своєму творі.

Новороманісти так само активно застосовували різні медіазасоби, які на той час були для них доступні. Вони писали радіофонічні п'єси, п'єси для театру, які впливали на глядача. Численні критичні дослідження були присвячені цьому питанню, зокрема Арно Рікнер (1988) дуже точно показав зв'язок цих творів із оповідальними текстами і підкреслив роль, яка дісталася очевидцеві, тобто можливість стати "творцем у повній мірі". Відношення з кінематографом також заслуговує на увагу.

Так, можна згадати роботу Клода Мюрсія (1998), який детально досліджував вплив Алена Рене на творчість Маргаріт Дюрас і Алена Роб-Грієє. Роб-Грієє в передмові до кінороману "Минулого року у Марієнбаді" уточнив деяку подібність: "Я знав роботи Рене [...]; у них я впізнав мої власні дещо церемонні зусилля у напрямку до надійності, я відзначав деяку повільність, у "театральному" сенсі цього слова, навіть іноді ця "стійкість" відносин, ця упевненість дій, слів, були оформлені так, що в той самий час змушували думати нас, як про мистецтво скульптури, так і про оперне мистецтво" [4, 18].

Клод Ольє так само активно працював з кінематографом: він написав сценарії для фільмів "Супровід" (1966), "Мізансцена" (1982). Він багато писав про кіно як дуже компетентний критик, про що свідчить хроніка його статей у журналі *Souvenirs ecran*. У цьому збірнику зібрані чудові доповіді про відносини між літературою й кінематографом. Ольє був зв'язаний з багатьма кінематографістами, але особливо з Годаром і Ріветтом. Ольє написав десятки сценаріїв та радіофонічних творів, він навіть зумів адаптувати для радіо оповідання Л. Толстого.

У роботі Клода Мюрсія досить аргументовано досліджено твори, в яких відчутний вплив кінематографу: "відсутність / присутність реальності", гра з фокусом, робота з внутрішніми структурами, обробка часу й простору. Найбільшу увагу він звернув на фігури повторення, розпадання та різнорідності. Назви, які він використовує для номінування розвитку дії у творі, поєднують міркування, які стосуються одночасно роману й кіно: "репрезентація, поставлена під питання", "метадискурсивність", "втрата змісту" і т.д. "Ментальний реалізм", який відзначений у письмових оповіданнях, зустрічається в зображеннях, і більшість глядачів виявляються розконцентрованими. Деякі із цих фільмів, які згодом стали культовими, викликали запеклі дебати, тверде неприйняття й небачений ентузіазм у цьому неприйнятті.

Новий роман фактично не наблизився до Нової хвилі; Клод Мюрсія цитує іронічний коментар Роб-Грієє про те, що Нова хвиля і її представники Трюффо, Шаброль та інші – це знамениті кінематографісти XIX століття. Але романіст виключав із цього списку Жана-Люка Годара, який приділяв особливу увагу проблематиці творення нових структур й античним міфам.

Фільм *"На жаль для мене" (1992)* повинен був підтвердити подібності, засновані на постійній та наполегливій постановці питання про деструкцію жанру. Ми зустрічаємо ідентичні думки в телеінтерв'ю Дюрас і Годара. Навіть відомий фільм Робера Брессона *"Наудачу Бальтазару"* представляє характерні риси естетики того часу: загадкові й застиглі персонажі, гудки, зсунуті діалоги, відсутність об'єднуючої логіки, у Брессона все це нагадує параболу, яка закликає до інтерпретації.

А. Роб-Грієє завжди надавав особливу увагу звуковому оформленню роману, тому схожі процеси ми знаходимо на рівні звукової доріжки до фільмів, а потім у коментарях в кінороманах. Все це відбувалося завдяки роботі Фано, який фільтрував звуки на синтезаторі та передавав їх, хоча спочатку й не хотів цього робити. Згодом це відобразилося у кінороманах письменника, які були створені після появи фільмів. У "Грі з вогнем" (1975), наприклад, шарудіння чобіт поступово змішується зі звуками від багаття, імітуючи тим самим плескіт жерла вулкану: "Непомітно звільнити звук від відповідного розміру, зробити його таким, що не вимовляється, у якійсь мірі відсторонитися від нього, у розумінні, що це формат акустичного характеру (висота, інтенсивність, тембр, довжина), це призвело, головним чином, до обробки музичного супроводу, це визначило співвідношення між даним звуком розповіді та необхідною, випробуваною музичною екстраполяцією конструкції звуку" [3, 155]. Щоб цього досягти, Мішель Фано використовує аналогічні можливості звукового матеріалу: у "Людині, яка бреше" автоматна черга викликана ударами дзьоба птаха, вихлопними газами мотоциклу чи грою на тамбурині. Важливість музичного матеріалу така, як у давньому проекті *"М'який капкан"* Роб-Грієє та Фано, коли вони намагалися, починаючи з чітко розрізнених дев'яти звукових сегментів, "перетворювати об'єктивний звук на звук музичний", чи, навпаки, вставити у твір "характерну музичну тему, яку машини можуть перетворити на природній шум", так, щоб "герой сам шукав подальший шлях згідно музики у такій чи іншій ситуації" [11, 2544].

Оркестром створена особлива послідовність звуків, як, наприклад, у "Невмирущій", де три звуки є основою (пневматична пошта, жіночій лемент та крик від шоку), але вони зустрічаються у романі у різних співвідношеннях, створюючи тим самим своєрідну гармонію та настрій. Вони ідуть одразу за темами співів, гуркотом мотору човна, які вказують на простір, де буде відбуватися дійство (замковий мур, дім, пляж, набережна Босфору), все це вказує глядачеві на візуальні та звукові генератори, навколо яких структурується твір.

Цю систему можна порівняти з вагнерівським лейтмотивом. Мова іде про зчеплення у будь-якому епізоді роману звуку та зображення, коли поєднуються дві синхронних події; після цього автор відділяє звук від

зображення, яке його породило, та використовує цей звук, коли не видно самого об'єкту, вказуючи читачу-глядачу, що існує структурне повернення до цього об'єкту. Тому повністю встановлюється система сповіщення, спогадів та оголошень.

Паралельно (ефектом неправильного візуального та звукового поєднання) Роб-Ґріє підтримує постійні конфлікти між зображенням на плівці та звуковою доріжкою, яка це зображення дублює (подібна розбіжність існує і в кінороманах письменника. Традиційно звуки, музика, шумові ефекти повинні підсилювати зображення: це слова, які говорять персонажі, шум сабо, які виступають у парі із зображенням коня, це також мінорна тональність, яка позначає драматичний характер дії. Описовий та реалістичний звук має бути з нею у функціональному співвідношенні. Домінік Аврон писав: "Уся звукова доріжка фільму має своє значення, якщо звук даремно використаний, він є лише паразитом. Семіотична функція звуку іде ще здалеку, з естетичної сили та енергетичної могутності" [1, 97]. Розподілений згідно з функцією синхронії із зображенням, звук не тільки співвідноситься з ним та сприяє зрозумілості та підсиленню реалістичного мімесису. У цій будові фільму звук є гіпотаксичним відносно зображення, він їй підпорядковується і не має наративної незалежності, оскільки має вторинну статичну функцію. Теоретики звукової доріжки стверджують, що найкраща музика та, яку глядач не чує. Навіть відомі семіотики, такі як Крістіан Метц, говорять про те, що фільм може обійтися без звуків, а без зображення – ні [6, 132].

Роб-Ґріє протиставляє цій класичній концепції вживання звукового матеріалу "Маніфест звукового контрапункту", підписаний Ейзенштейном, Пудовкіним та Александровим у 1928 році, у якому автори проголошують, що "синхронний звук слугує для створення додаткового шоку: шоку між продукованою картинкою та монтажем планів, склеєних один за одним, згідно з гармонічними відношеннями резонансу чи опозиції, а не послідовності, вони мають додавати шок між різними елементами звукової доріжки, а також протиріччя між звуком з одного боку та зображенням з іншого [12, 177 – 178]. Фільм "Людина, яка бреше" є тому найкращим прикладом: скрипіння Бориса по гравію зменшується при його наближенні та збільшується при віддаленні. Звук тут не підпорядковується зображенню. У великому 533 плані, коли дуже гучно розбивається пляшка об землю, виникає ефект контрасту між профільмічною реальністю та звуками, які виникають у повній тиші протягом фільму.

У "Маніфесті" Ейзенштейна можна прочитати: "Почути шум від чобіт цікавіше, ніж їх побачити". Фраза, на яку часто посилався Роб-Ґріє, оскільки використовував подібний прийом у багатьох фільмах, таких як "Гра з вогнем" та "Красива полонянка". Оскільки ці поля відключені від негайної дії, то

визнаються як повноцінний естетичний матеріал, який звільнили, він отримав незалежність, яка дозволяє *a posteriori* всі ефекти монтажу та комбінацій між оптичним та звуковими позначеннями, що дає змогу говорити про ґрунтовну структуру, на якій наголошує Фано у "Людині, яка бреше": "Є горизонтальні звуки, довгі, а є пунктуальні, як потрясіння, між цими двома є треті, інтерактивні, тобто автоматичні. Ці три типи звуків визначають, як потрібно грати саме з горизонтальним чи вертикальним зображенням" [2, 37]. Звуки, слова, шуми, музика не розглядається як доповнення чи необроблена річ, оскільки, як слово в тексті чи нота в партитурі, це ставка у відносинах, яка стверджує їх вартість: "Як у музичній партитурі, жоден з елементів апріорі не є переважаючим, звукова робота полягає у поєднанні слова, шуму та елементів музики". Ось чому "звуки обрані не відповідно до фільмічної реальності, а за можливість їх формального сполучення" [10, 22].

Таким чином Роб-Ґріє підтримує не розбіжність, а конкуренцію різних матеріалів у фільмі, які у цей момент можуть навіть ввійти у боротьбу між собою, яку відмічає Гардьє: "... починаючи з цієї прогалини встановлюється динамізм тексту: діючи за себе, кожна складова фільму хоче бути першою", чи Домінік Аврон: "звукова доріжка стає все більш вільною складовою, яка повинна реалізовуватися у єдності зі значенням, а більше проявляється у напруженішому насильстві, загальному негативі, якого потребує кожне видовище" [4, 85 – 86].

Подібні відносини між видами мистецтва заслуговують на систематичне вивчення. Особливо важливо те, щоб подібні дослідження були міждисциплінарними, коли наводяться спільні доводи. Недавні роботи Філіпа Дажена, Мішеля Баксандола серед інших творів є тим плацдармом, на якому виникає можливість подібних досліджень

Література

1. *Avron Dominique.* L'Appareil musical – Paris, U. G. E., 1978. **2.** *Fano Michel*. La notion de partition sonore, in Robbe-Grillet Alain. Oeuvres cinematographique – Paris, 1982. **3.** Fano Michel. Musique en projet – Paris, Gallimard, 1975. **4.** *Gardies Andre*. Le Cinema de Robbe-Grillet – Paris, l'Albatros, 1983. **5.** *Kricteva J.* Pouvoirs des l'horreur. Essai sur l'abjection, Seul, 1980. **6.** *Metz Christian*. L'etude semiologique du langue cinematographique, in Revue d'esthetique – Paris, Klinksieck, 1973, numero special Cinema : theories, lectures. **7.** *Robbe-Grillet Alain.* Topologie d'une cite fantome, Les edions de minuit, 1976. **8.** *Robbe-Grillet Alain.* La Belle Captive – Bibliothoque des Artes, 1976. **9.** *Robbe-Grillet* Alain. Analyse, theorie – Paris, 1980. **10.** *Robbe-Grillet Alain.* Oeuvres cinematographique – Paris, ministure des Relation exterieures, 1982. **11.** *Robbe-*

Grillet Alain. Piege a fourrure. Expose du systeme producteure, in Oblique, n 16 – 17 – Paris, Borderie, octobre 1978. **12.** *Ейзенштейн С. М.* Естетика кіномистецтва. – К.: Мистецтво, 1978. – 210 с.

Ольга Романова

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В КИНОРОМАНАХ А. РОБ-ГРИЙЕ

Статья посвящена исследованию вопроса взаимодействия разных видов искусства (кино, музыки и живописи) в произведениях новороманистов. Кинороманы А. Роб-Грийе – это "лаборатория", в которой он активно разрабатывал методику использования разных видов искусства в жанре романа.

Ключевые слова: визуальная культура, монтаж, новый роман, синтез искусств.

Olga Romanova

THE SYNTHESIS OF CULTURE IN FILM- NOVELS OF A. ROBBE-GRILLET

The article is devoted to research of the question of interaction of different kinds of art (cinema, music and painting) in "new novel". The film-novels of A. Robbe-Grillet is "laboratory" in which he actively developed a technique of use of different kinds of art in a genre of the novel.

The key words: installation, new novel, visual culture, synthesis of culture.

Юрій КОЛІСНИК

ОРГАНІЗАЦІЙНА РОЛЬ ПАРТІЙНО-РАДЯНСЬКОЇ ПРЕСИ В КОНТЕСТІ СУЧАСНОЇ ЕПОХИ
(На прикладі журнальної періодики УРСР 1950 – 80 рр.)

У науковій публікації цілісно проаналізовано організаційну роль преси УРСР. Автор доводить, що радянські мас-медіа не лише інформували, висловлювали погляди "верхівки", а й налаштовували громадян на близькі й далекі перспективи, чітко окреслювали засоби їхньої реалізації, подавали кращі зразки виробничих досягнень. Хоча в основі тодішньої журналістики були пропаганда ідей марксизму-ленінізму, радянського патріотизму, дружби народів, інтернаціональне виховання, викриття буржуазної ідеології, значну увагу ЗМІ приділяли трудовій людині. Вони сприяли успішному виконанню соціально-економічних програм, піднесенню трудової, суспільно-політичної активності громадян, їх ідейній переконаності.

Ключові слова: *тоталітарна журналістика, партійні рішення, комуністичне суспільство, трудові подвиги, звеличування передовиків, активізація соцзмагань, поширення досвіду, трудова майстерність, зомбування свідомості громадян.*

Сучасні засоби масової інформації, відкинувши організаційний досвід попередньої журналістики, недостатньо діють для культурно-духовного оздоровлення українського суспільства. Інформаційний простір нині заповнюють численні видання, котрі переслідують різноманітні цілі. Свобода слова, друку, без сумніву, – позитивні явища в суспільному житті, але до того моменту, поки вони не стають антигуманною, антинаціональною силою. У віруванні різнополюсної інформації національний стрижень має бути провідним, а зусилля ЗМІ – забезпечувати дієвість журналістики. Недооцінка того, що мас-медіа не тільки можуть впливати на свідомість громадян, але й організовувати спільноту на виконання конкретних соціально-економічних та ін. завдань, пригальмовує державотворчі процеси в Україні.

З цього погляду актуальним буде дослідити організаторську діяльність преси УРСР в умовах функціонування суспільної моносистеми, визначити параметри й функції, які їй відводились, і визначити, як ефективно вона їх виконувала. Крім того, простежити, як упродовж тривалого періоду преса незмінно залишалася одним із інтелектуальних центрів політичної, економічної, моральної дії. Досі ця проблема в такому аспекті не розглядалася.

З'ясування цих питань допоможе налагодити організаційну роль українських ЗМІ в період трансформації нашого суспільства, підняти їхню дієвість. Мовиться не про запозичення методів доби тоталітаризму, а про методологічний пошук засобів національного відродження суспільства, зокрема через посилення організаторської ролі засобів масової інформації.

У контексті організаційної ролі ЗМІ не слід забувати конструктивного досвіду опозиційних видань, які, починаючи від самвидавної періодики СРСР і закінчуючи пресою Помаранчевої революції, вміло використовували організаційний потенціал друкованого слова, чутливо вловлюючи потреби широких мас. Опозиційна преса на виборах Президента України 2004 року в ідеологічному, агітаційно-пропагандистському й організаційному плані мала істотну перевагу над офіційними пресовими виданнями. Вона відзначалася більшою аргументованістю критики та емоційністю подачі матеріалів. І не обезсиліла, не знизила ефективності упродовж трьохетапної виборчої кампанії. Свою роль опозиційні ЗМІ виконали сповна, зорієнтувавши багатомільйонний народ на правильний вибір. Цей приклад укотре підтверджує могутню організаційну силу мас-медіа – каталізатора громадської активності.