УДК [1:37.013.73]:7.01

Світлана ЧЕРЕПАНОВА



ХУДОЖНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ФІЛОСОФІЇ ОСВІТИ: ЗНАКОВО-СИМВОЛІЧНА СПЕЦИФІКА МИСТЕЦТВА

У статті показано, що методологічно значущими для вирішення окресленої проблеми є онтологія мистецтва, семіотично-комунікативний, постнекласичний підходи, синергетика, взаємодоповняльність філософського, наукового, духовно-практичного освоєння світу. Цілісність раціонально-образного пізнання, чуттєвий, естетичний досвід, мислення символами виявляють нові культурні смисли знакових систем. Створюються об'єктивні підстави опанування універсальної художньої картини світу.

В системі філософії освіти мистецтво покликано врівноважувати чуттєву й раціональну сфери свідомості, духовно та естетично наповнювати буття людини і буття світу. Духовно-практичне освоєння світу як поліфонічний процес уможливлює розширення художньо-креативної практики освітньо-виховної діяльності. Справа за їхньою реалізацією — органічним поєднанням навчання й художнього пізнання. Це сприятиме збагаченню культурно-естетичного досвіду педагога, удосконаленню методики розкриття художнього потенціалу філософії освіти.

Ключові слова: *філософія освіти, онтологія мистецтва, текст, контекст, художній образ, семіотика, знак, символ, автокомунікація, фрактал, art-віртуальність, універсальність діалогу, синергетика, художній твір як динамічна система.*

Художність як пізнання й світобачення, актуалізує опанування мистецтва, полікультурну комунікацію, духовно-естетичні орієнтири людського буття. Це органічно поєднує буття людини й буття культури, концепт мистецтва, світоглядно-філософські ідеї, наукові та художні знання, враховує об'єктивні тенденції становлення суб'єкта культури як цілепокладання гуманітарно-культуротворчої філософії освіти. **Ціль статті** — показати, що культурно-естетичний розвиток людства мистецтво освоює в художньо-образній формі. Відповідно пов'язаний з мистецтвом чуттєво-емоційний рівень самопізнання характеризує індивіда зі сторони його особистісного художнього досвіду.

Світоглядно-методологічного сенсу набуває естетичний вимір парадигми, за Т. Куном. Він наголосив на вагомості міркувань, здатних «спонукати вчених відмовитися від старої парадигми на користь нової. Такі аргументи, певне, зрідка формулюють чітко, та вони апелюють до індивідуального відчуття, до естетичного почуття..; згодом набуває розвитку повний *естетичний образ парадигми* (курсив наш.— С.Ч.).., а значення естетичних оцінок інколи може виявитися вирішальним» [17, 168].

Мистецтво освоює культурний досвід людства в художньо-образній формі. Художній образ — всезагальна категорія художньої творчості. Водночас художній образ є частиною художнього цілого й структуроутворювальним елементом змісту мистецького твору. Художня образність й різні сфери пізнання та буття взаємообумовлені.

У філософському сенсі образ постає результатом відображення об'єкта в свідомості людини. Тут взаємодіють два рівні пізнання — чуттєвий (відчуття, сприйняття, уявлення) та мисленнєвий (поняття, судження, умовивід).

В онтологічному аспекті художній образ — це радше ідеальне буття, певним способом пов'язане з матеріальними чинниками.

Онтологічність мистецтва на перетині гуманітарно-художніх проблем розглянув філософ, мистецтвознавець (знавець п'яти мов — латини, грецької, італійської, німецької, французької) О. Габричевський (1891–1968). На його думку, «мистецтво в усьому своєму розмаїтті найяскравіше постає для наукової свідомості особливою сферою буття й особливим типом людської творчості».., «вчення про художній предмет є основним завданням філософії мистецтва».., йдеться про «виникнення своєрідної онтології художнього (теорію мистецтва у вузькому, але філософічному смислі цього слова), котра відділяє художнє не від інших форм прекрасного, а безпосередньо від інших форм буття»... Відповідно «усяка сучасна філософія мистецтва має постійно зважати на *феноменологію художнього*, і тільки з неї можуть бути почерпнуті принципи побудови наук про мистецтво»... Дослідник виокремив питання: «Що становить об'єкт онтологічного дослідження мистецтва? З одного боку, життєвий процес у всій абсолютності постає суб'єктивним, динамічним носієм мистецтва..; мистецтво — адекватний символ цього процесу у вищій потенції та найдовершеніше відображення його структури (тобто діалектика життя). З іншого, маємо власне продукт — результат і втілення як об'єктивну строну художнього життєвого процеса. У мистецтві (й усякому органічному бутті), наше свідоме мислення вбачає і протиставляє дві сторони: категорію буття і категорію становлення, проте онтологічно й інтуїтивно вони нероздільні. Отже, поділ онтології на вчення про життя — діалектику і [на вчення] про продукт — живу форму, тобто морфологію, має суто методологічний характер» [10, 25, 42–43, 102].

Гносеологічне осмислення художнього образа невіддільне від ідеалізації, вигадки, уявлення, припущення, загалом «імовірного неможливого» (за Арістотелем).

Дослідниками розглянуто гносеологічну природу літератури та мистецтва (Б. Кубланов). У полі наукових пошуків — проблеми художньої свідомості (Г. Гачев), художній образ і гносеологічна специфіка мистецтва (А. Андрєєв), перспективи структурного дослідження художнього образа (О. Опанасюк), гносеологічна природа образного типу пізнання (А. Яровий).

Художнє пізнання, за Б. Кублановим, «усуває крайності практично-духовного і філософського способів освоєння світу, оскільки постає нерозривною єдністю абстрактного та образного мислення, єдністю протилежностей»... І саме гносеологічна природа обумовлює «специфічну особливість мистецтва як форми суспільної свідомості.., художній образ, зберігаючи «форму самого життя» — одиничного явища, водночас розкриває сутність; будучи за формою індивідуальним, він є узагальненням. Чуттєва й абстрактна — логічні ступені пізнання взаємопроникають одна в одну, але не розчиняються; під час переходу від чуттєвого пізнання до абстрактного мислення мисленнєвий матеріал першого ступеня пізнання не щезає, а існує поряд з абстракціями, останнє перевідтворюється в образи й уявлення. Головною відмінною рисою художньо-образного мислення є здатність зберігати і об'єктивувати весь процес мисленнєвої, психічної діяльності людини, здатність відтворення його матеріалом і у формі самої дійсності... Людина, якій властиві дві сигнальні системи (І. Павлов), зберігає та закріпляє процес і результат своєї мисленнєвої діяльності не лише засобами, доступними тваринам, а й спеціально людськими — словом і практичною діяльністю. Поділ людей на типи обумовлено характером узаємодії сигнальних систем: «мисленнєвий» — характеризує переважання діяльності другої сигнальної системи над першою, навіть пригнічування її; у «художнього» — діяльність першої сигнальної системи не подавляється другою, а, навпаки, оживляється нею... Типізація, як форма узагальненої діяльності, підлягає в своїй основі загальним законам абстрагування й узагальнення, але виявляється специфічно: в процесі типізації одночасно задіяні обидві сигнальні системи... Специфічною гносеологічною природою типізації визначається пізнавальна сутність художніх образів» [16, 45, 284–285].

Характерну особливість мистецтва С. Кримський вбачає у нетрадиційному розумінні гносеології. Він пише: «Історично в різних напрямах класичної гносеології свідомість уявлялась або, здебільшого, з суб'єктивного боку пізнавального процесу (скептицизм, соліпсизм, трансценденталізм), чи з боку його змісту (матеріалістичний реалізм та панлогічний онтологізм) ... На реальності, що посідає провідне місце між об'єктивними і суб'єктивними позиціями у гносеологічній взаємодії людини зі світом, акцентувала (після

Декарта) феноменологія. У системі феноменологічної гносеології першочерговим є аналіз інтерсуб'єктивної смислової значущості об'єктів «життєвого світу» (Е. Гуссерль), а згодом — суще у складі існуючого, здатне до рефлексії власного буття, тобто екзистенція (М. Гайдеггер) ... У некласичній гносеології, варто зважати на «вертикальну» (трисходинкова модель сходження пізнання до істини вищим його поверхом оголошує практику) й «фронтальну» (поєднує потенціали практики і духу, як еквівалентні (хоч і різко орієнтовані) стани людської активності) моделі пізнавального процесу... Проблема реформування теорії пізнання особливо загострилася у зв'язку з граничною релятивацією онтологічних, концептуальних та практичних аспектів сучасної наукової картини світу, коли відносними виявилися не тільки простір, час, рух і саме буття, коли гносеологія перетворилась на теорію гадки, а вчення про істину — в концепцію приписування вірогідності множині висловлювань, коли нормативною стала відносність щодо мови, апаратури чи ситуації. Але тим значнішою є спрага абсолютного, хоч як ідеалу чи метавимоги. Єдиною сферою абсолютного залишається мистецтво, де в кожному творі декларується авторський світ. Причому авторство розуміється специфічно. Вважається, що митець створює не красу, а умови приходу краси, коли вона з'являється так, як приходять вночі лісові тварини до водопою... На найвищих регістрах творчості митець стає виконавцем ним же створеної логіки..., усяка творчість стає співтворчістю автора з креативними силами, коли у співробітництві з ними формуються так звані «псі-групи»[1]. Тому, як засвідчує Б. Пастернак, вірші не пишуться, а трапляються» [18, 158–160]. Поети, за образним висловлюванням В. Хлєбнікова, говорять «мовою зірок».

Із погляду семіотики (грец. *semeion* — знак), художній образ — це знак, засіб культурної комунікації, смисл якої осягається у межах певної культури (або подібних культур). Знак — центральне поняття семіотики (науки про знакові системи).

Сучасні семіотичні методи аналізу мистецтва дотичні до теоретичних розробок, які здійснили американський філософ, логік і математик Ч. Пірс (1839–1914), засновник Женевської лінгвістичної школи Ф.де Соссюр (1857–1913). Науку про знаки характеризують три рівні: синтактика — вивчає взаємовідношення знаків одне до одного, семантика (грец. *sēmantikōs* — означальний) — розглядає відношення знака до об'єкта, прагматика — досліджує відношення знаків до суб'єкта, котрий ними користується, сприймає, інтерпретує. Ч. Пірс ввів у науковий обіг термін «семіотика», виокремив поняття «семіозис» як постійну зміну знаків, породження, інтерпретацію. На його думку, мислення людини є знаковим (так само й людина може розглядатися як знак). «Знак — є щось, що передає певне уявлення про об'єкт будь-яким

[1] «Псі» (грец. – «невідоме» або «нез'ясоване»).

способом»... Знак — це «будь-яке А, що позначає В для С»... «Знак, або *репрезентамен* це щось, що означає будь-що для будь-кого в певному відношенні чи обсягу. Знак адресується комусь, тобто створює для сприймаючого рівноцінний, або розвиненіший знак. Створюваний знак — інтерпретанта першого знака. Далі знак щось означає,— саме свій об'єкт.., але не у всіх відношеннях, а тільки щодо своєрідної ідеї, яка інколи тлумачиться *основою* репрезентамена». Запропоновану Пірсом класифікацію вирізняє відношення знака до об'єкта. Йдеться про три види знаків. «Знаки — і ндекси» (сигнали, сліди), пов'язані зі своїм об'єктом; «все, що фокусує нашу увагу (чи лякає) є індекс, оскільки тут поєднані дві частини досвіду.., грім може бути найсильнішим і водночас пов'язуватися з іншим досвідом»... «Знаки — символи» (умовні, переважно слова природної мови або компоненти математичних формул). Тут важливі конвенціональність (лат. conventio — погоджування), конвенції між вченими, соціальний контекст загалом. Певна подібність з означуваним об'єктом характеризує «знаки — іконічні» (наочні, відтворюють якості означуваного або його цілісність), знак як іконічний образ (портрет як знак зображеної людини) [28, 177, 206, 210–212]. Семіотичні ідеї Ч. Пірса розвинув Ч. Морріс [26].

На відміну від динамічності «семіозиса» Пірса, статичності знакової структури дотримувався Соссюр. Класифікація знаків Ч. Пірса поєднує вербальні та візуальні модуси (лат. *modus* — міра, спосіб, образ, вид). Звідси — глибший аналіз художнього твору. Моделі ж Соссюра — переважно вербальні. Фундаментальним стосовно мови він вважав принцип диференціації, згідно з яким, саме те, що відрізняє даний елемент (поняття, звук) від інших, складає його «позитивний» зміст. Такі відмінності конституюють лінгвістичний знак лише завдяки складнішій структурі, якою постають «цінності». Соссюр пов'язував актуалізацію гуманітарного пізнання із розвитком семіології — загальної дисципліни, об'єктом якої постають мова й інші знакові системи, функціонуючі в суспільстві (різні сигнали, у тому числі воєнні, ритуали, жести, міміка тощо). У нього «мова» — радше система правил, установлених соціумом [32, 52–67].

Інший підхід обстоював російський лінгвіст, семіотик, представник Празького лінгвістичного гуртка, професор слов'янських мов та літератури Гарвардського університету Р. Якобсон (1896–1982). Його аналіз мови відрізняється від Соссюра. Об'єктом дослідження, за Якобсоном, є «мовна діяльність», «мова-в-дії», взаємозв'язок мови й культури, семантика твору як такого [38].

На думку К. Леві-Строса, «знак, згідно зі способом, введеним Соссюром для окремої категорії знаків лінгвістичних, завжди може бути визначений як те, що пов'язує образ та поняття, які відіграють ролі відповідно означника та означеного. Як і образ, знак є конкретним, проте він схожий на поняття своєю референтністю — і знак, і поняття існують не самі собою, вони можуть

поставати представниками іншої речі, хоча з цього погляду поняття має безмежні можливості, тоді як у знака вони обмежені» [19, 33].

Пізнавального смислу набувають багатоманітні структурні опозиції: космогонічні (земне/небесне), загальнофілософські (природа/культура) тощо. У дослідженні «Загальна лінгвістика» Е. Бенвеніст пише: «Художник творить власну семіотику: розташуванням мазка на полотні він створює власні опозиції, надаючи останнім значущість у межах їхнього ряду, він не отримує готового і визнаного набору знаків і не встановлює його... Відношення означування в «мові» мистецтва потрібно шукати всередині даної композиції. Мистецтво тут завжди постає окремим твором, в межах якого художник свобідно встановлює опозиції й значимості, самовладно розпоряджається їхньою грою, не чекаючи заздалегідь ні «відповіді», ні протиріч, котрі йому потрібно буде усувати, а керується лише внутрішнім баченням» [5, 83–84].

Для осмислення художнього твору методологічно вагомі гуманітарно орієнтовані дослідження М. Бахтіна, його положення щодо філософської естетики, універсальності діалогу. На таких підставах «автор» і «герой» узаємодіють як учасники «естетичної події». Із цих позицій ґрунтовно проаналізовано поліфонічність творчості Ф. Достоєвського. Останню характеризує «множинність самостійних й незлитих голосів і свідомості, справжня *поліфонія*.., множинність рівноправних свідомостей з їхніми світами сполучаються в єдність певної *події*. Головні герої тут дійсно в самому творчому замислі художника — є *не тільки об'єктами авторського слова, а й суб'єктами власного, безпосередньо значущого слова*... Достоєвський — творець поліфонічного романа. Це сутнісно новий романний жанр..; усі елементи романної структури глибоко своєрідні й визначаються новим художнім завданням: створити поліфонічний світ та зруйнувати тодішні усталені форми європейського, переважно монологічного (гомофонічного) романа» [3, 6–8, 11]. Згідно з висновками М. Бахтіна, «створення поліфонічного романа вагоме не лише для розвитку романної художньої прози, а й загалом для розвитку *художнього мислення* людства. Звідси підстави припустити можливість особливого *поліфонічного художнього мислення*, котре долає межі романного жанра. Такому мисленню доступні передусім *мисляча людська свідомість й діалогічна сфера її буття*... Потрібно відмежуватися від монологічних навичок, щоб освоїтися в новій художній сфері, відкритій Достоєвським, орієнтуватися в незрівнянно складнішій *художній моделі світу*, яку він створив» [3, 312–314].

«Світогляд, погляд, думка,— зазначив М. Бахтін,— завжди мають словесне вираження. Все це — чужа мова (в особовій чи безособовій формі), і вона не може не найти свого вираження у висловлюванні... Конститутивною ознакою останнього є його зверненість до когось, адресованість... Кожен текст передбачає загальнозрозумілу (тобто умовну в межах даного колективу) систему

знаків, мову (зокрема мову мистецтва). Подія життя текста, його дійсна сутність, розвивається на межі двох свідомостей, двох суб'єктів... Гуманітарне мислення — це завжди діалог особливого типу: складне взаємовідношення текста (предмет вивчення, обдумування) й створюваного контекста (запитуючого, заперечуючого тощо), в якому реалізується пізнаюча думка вченого. Це зустріч двох текстів — готового і створюваного реагуючого текста, отже, зустріч двох суб'єктів, двох авторів... Побачити і зрозуміти автора твору — означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість, її світ, тобто інший суб'єкт («Du»)». Водночас «кожний діалог відбувається ніби на тлі зворотного розуміння незримо присутнього третього, який стоїть над усіма учасниками діалога (партнерами) ... Це зумовлено природою слова, котре прагне бути *почутим*, завжди шукає зворотного розуміння і не вичерпується ближнім розумінням, а просувається найдалі (необмежено)». Для досягнення повноти розуміння необхідно вийти за межі споконвічної даності предмета, тут евристичної цінності набуває «контекст» — доповнюваність, багатовимірність смислових значень предмета (твору мистецтва), взаємодіють смисли, задані автором, і те, що привноситься «аутентичним» й «інтерпретуючим» реципієнтом (той, хто сприймає мистецтво). Сприйняття предмета із позиції іншої культури передбачає ситуацію «вненаходимости» (російське слово-неологізм, яке складно перекласти однозначно) суб'єкта (дистанційованого від об'єкта, явища культури, текста), *Я* та *Іншого* в реальності спілкування як «естетичної події» [4, 274–275, 283, 285, 289, 335].

У контексті семіотично-комунікативного аналізу простежується взаємообумовленість художнього пізнання — культури — інформації (Ю. Лотман, Б. Успенський, Вяч.Вс.Іванов).

Ю. Лотман (1922–1993) здійснював багаторічну науково-педагогічну діяльність у Тартуському університеті (Естонія), де було створено центр семіотики. Його дослідження значно зміцнили духовно-інтелектуальні засади культури, статус гуманітарія в суперечливих реаліях тоталітарного (радянського) суспільства. У праці «Структура художнього тексту» він трактує мистецтво «мовою» й засобом «комунікації».., а «мову» в семіотичному сенсі.., певною «комунікативною системою, котра послуговується знаками, упорядкованими особливим способом»... «*Мистецтво — вторинна моделююча система*..; природна мова — не лише одна із найранніших, а й наймогутніша система комунікацій у людському колективі. Самою структурою вона спричиняє вплив на психіку людей і різні сторони соціального життя. Вторинні моделюючі системи (як і семіотичні загалом) будуються за типом мови. Це не означає, що вони відтворюють усі сторони природних мов. Так, музика значно відрізняється від природних мов відсутністю обов'язкових семантичних зв'язків, однак є очевидною закономірність описування музичного тексту як

деякої синтагматичної побудови (М. Ланглебен, Б. Гаспаров). Виділення синтагматичних і парадигматичних зв'язків живопису (Л. Жегін, Б. Успенський), кіно (С. Ейзенштейн, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, К. Мец) дає змогу бачити в цих мистецтвах семіотичні об'єкти — системи, побудовані за типом мови. Оскільки свідомість людини є свідомістю мовною, всі види надбудованих над свідомістю моделей — мистецтво у тому числі — можуть бути визначені як вторинні моделюючі системи. Отже, мистецтво може бути описано як деяка вторинна мова, а твір мистецтва — як текст цією мовою... Щодо природи семіотичних структур — складність структури прямо пропорційна складності інформації, яка передається. Ускладнення характеру інформації неминуче призводить до ускладнення використовуваної для її передавання семіотичної системи. Правильно побудована (тобто досягаюча цілі, задля якої вона створена) семіотична система не повинна бути невиправдано складною... Поетична мова надзвичайно складна структура відносно природної мови... Переказуючи вірш звичайною мовою, ми руйнуємо структуру і повідомляємо сприймаючому не той обсяг інформації, котрий містить вірш. Отже, методика висвітлення окремо «ідейного змісту» й окремо «художніх особливостей», поширена у навчальній практиці, — ґрунтується на нерозумінні основ мистецтва і є шкідливою, оскільки прищеплює масовому читачеві хибні уявлення про літературу, як спосіб довго й прикрашено висловлювати ті самі думки, які можна висловити просто і коротко. Якщо ідейний зміст «Війни і миру» (Л. Толстой), або «Євгенія Онєгіна» (О. Пушкін) висвітлюється на двох сторінках, то можливий висновок: потрібно читати не власне твори, а короткі підручники... Ідея не міститься в будь-яких, навіть вдало підібраних цитатах, а виражається у всій художній структурі... План — ідея архітектора, структура будівлі — її реалізація. Ідея в мистецтві — завжди модель, оскільки вона відтворює образ дійсності. Поза структурою художня ідея немислима» [20, 13, 16–19]. У мистецтві «знаки мають не умовний (як у мові), а *іконічний*, зображувальний характер»... Текст є «цілісний знак», і всі інші знаки загальномовного тексту зведені в ньому до рівня елементів знака... Кожен художній текст створюється як унікальний, ad hoc сконструйований знак особливого змісту. Мистецтво найекономніший спосіб збереження й передавання інформації. Текст як інформація привертає увагу спеціаліста-кібернетика, інженера-конструктора, гуманітарія. «Множинність художніх кодів» постає проблемою «співвідношення синтетичного художнього коду автора і аналітичного — читача». Обидва коди утворюють ієрархічну побудову значної складності. Йдеться про ентропію художніх мов автора і читача на підставі досліджень А. Колмогорова в галузі сучасної поетики. Застосування останнім теоретико-інформаційних методів до поетичного тексту й уможливлює точний вимір художньої інформації. Згідно з аналізом Лотмана, виокремлення Колмогоровим «трьох основних

компонентів ентропії художнього текста: різноманітності можливого в межах даної довжини текстового змісту (вичерпування його створює загальномовну інформацію), різноманітності вираження одного й того ж змісту (вичерпування його створює власне художню інформацію) і формальних обмежень, накладених на гнучкість мови й зменшуючих ентропію другого типу,— має фундаментальне значення. Однак сучасний стан структуральної поетики дає змогу припустити, що відношення між зазначеними трьома компонентами діалектично складніші» [20, 31, 33–39]. «Процес пізнання необхідно передбачає зведення тексту на рівень абстрактної мови»... Натомість «теорія інформації ширше семіотики — вона вивчає не лише такий окремий випадок як користування соціальними знаками в певному колективі, а всі випадки передавання й збереження інформації, розуміючи останню як величину організації — протилежність ентропії... Тут узаємодіють чуттєвий та інтелектуальний рівні... Чуттєва насолода припускає застосування багаторазових і різних кодів. Воно тривке і може продовжуватися, поки є певна реальність, яка підлягає почуттям, поки є позасистемний матеріал, котрий потрібно ввести у різні системи. Звідси — не лише різниця між інтелектуальною і чуттєвою насолодою, а й їхня принципова єдність з погляду антиномії: інформація — ентропія. За інтелектуальної насолоди використання матеріальної сторони знака миттєве..; фізична насолода — довгочасна, оскільки має справу із позазнаковою інформацією, в котрій вираження (вплив на почуття) змістове. Мистецтво, з одного боку, перетворює незнаковий матеріал на знаки, здатні надавати інтелектуальну радість, а з іншого — утворює із знаків уявно-фізичну реальність другого ряду, перетворюючи знаковий текст на квазіматеріальну тканину, здатну надавати фізичну насолоду» [20, 75–78].

У праці «Культура і вибух» зазначено, що для розуміння тексту необхідні його автор (творець) і аудиторія, хоча їхні уявлення щодо тексту можуть не збігатися за обсягом. Сутність культури як цілісності визначає динаміка двох видів: еволюція та вибух. Кожні нова школа і новий напрям — це вибух, оскільки вони не були передбачені. Тут зіставляються дві системи культури: бінарні (характерні для слов'янського світу) і тернарні (властиві для Заходу). Якщо «вибух» у межах тернарної системи зберігає певні цінності, переміщуючи з периферії у центр системи, то в межах бінарної системи цього не відбувається. В такому випадку вибух охоплює все. Характерною ознакою вибухових моментів у бінарних системах є їхнє «переживання себе унікальним, ні з чим не зрівняним моментом в історії людства»... Сучасне життя в країнах СНД характеризує перехід з бінарної системи на тернарну. Але при цьому нова тенденція не стане копією західної, оскільки «історія не знає повторень, їй властиві нові, непередбачувані шляхи» [22, 32, 179, 258].

Ю. Лотман у дослідженні «Про дві моделі комунікації в системі культури» ввів термін «*автокомунікація*». В межах бінарної опозиції комунікації й ав-

токомунікації йдеться про два можливі варіанти спрямованого передавання повідомлення. Стосовно структури тексту (повідомлення) розділено читання та міркування над прочитаним як процес «Я–Він» і «Я–Я». Якщо комунікативна система «Я–Він» забезпечує лише передавання деякого константного обсягу інформації, то в каналі «Я–Я» відбувається її якісна трансформація, що призводить до зміни самого цього «Я»... Кожній культурі (твору мистецтва) властиві функції «автора» й «адресата». Автокомунікація — це певний тип інформаційного процесу в культурі. Організаційно такий процес передавання повідомлення відбувається за умови збіжності адресата й адресанта. Якщо комунікація відбувається в структурі «Він–Я» (еквівалентно «Я–Він»), то автокомунікація в структурі «Я–Я». Автокомунікація передбачає зростання інформації, але не завдяки введення нової інформації, а введення нових кодів та орієнтації на «зворотний зв'язок»... Закони побудови художнього тексту значною мірою суть закони побудови культури як цілого. Це пов'язано з тим, що культура може розглядатися і як сума повідомлень, якими обмінюються різні адресати (кожний із них для адресата — «Інший», «Він»), і як одне повідомлення, що відправляється колективним «Я» людства самому собі. Відтак культура людства — колосальний приклад автокомунікації» [21, 229–230, 241]. Притаманний культурі «семіотичний простір утворює семіосферу, якій властиві неоднорідність (гетерогенність і гетерофункціональність мов), асиметричність (системність внутрішніх перекладів), динаміка всіх елементів» [23, 250–268].

Розуміння художнього тексту потребує розвитку символічного мислення. «Символ» у перекладі з грецької мови тлумачиться як «знак», «розпізнавальна прикмета». Символ мистецтві — є універсальною естетичною категорією. За С. Аверінцевим, смисл художнього символу розкривається «через зіставлення із суміжними категоріями образа, знака, алегорії. У широкому значенні символ постає образом (в аспекті знаковості) та знаком (наділеним органічністю міфа й невичерпністю образа). Смислова структура символа є багатошаровою, осмислення якої потребує активності реціпієнта... Усередині аналізу тексту виділяються два рівні: опис тексту і витлумачення його символіки. Опис може (і має) прагнути послідовної «формалізації» на зразок точних наук. Витлумачення символа, або символогія,— становить щодо гуманітарних наук елемент власне гуманітарного, тобто запитування про humanum, про людську сутність, не уречевлювану, а символічно реалізовану в речовому.., і є дійсно діалогічною формою знання» [1, 180–183].

Художній простір П. Флоренський тлумачив духовною реальністю. Його філософсько-релігійні пошуки поєднують тенденції еллінського й православного підходів; вчення про Софію визначає православна церковність (іконопис, літургіка); на новому етапі «метафізика всеєдиності» збагачена феноменологічним методом, ідеями символізма та семіотики. Символічний образ у мистецтві — це реальність вищого рівня, ніж реальність видимого

світу, мистецтво постає здатністю «втілювати в матерії», складовою будь-якої діяльності. Справжній живопис покликаний «вивести глядача за межі чуттєвого сприйняття фарб і полотна в певну реальність», тоді живописний твір з усіма символами набуває онтологічного значення — бути тим, що вони символізують. Ікона постає найвищою художньо-естетичною цінністю, «умоглядністю наочними образами», «естетичним феноменом». «Церковне мистецтво» становить вищий синтез багатоманітної художньої діяльності, органічно поєднуючи архітектуру, живопис, декоративно-прикладне і музично-поетичне мистецтво, хореографію священнослужителів, зорову (колір, світло) й благовонну атмосферу Храму. На цих підставах П. Флоренський принципово заперечував експонування ікон в музеях, поза храмовою атмосферою. Концепція просторовості П. Флоренського набула методологічного, загальнокультурного, духовного сенсу [33, 112–113, 122–124].

Християнство поширилося на Русі під знаком Софії (Г. Вагнер, Є. Трубецькой, В. Соловйов, П. Флоренський, В. Горський, С. Кримський).

Сакральне мистецтво є не лише мистецтвом Церкви, а й формою культури. У галузі християнської іконографії ґрунтовні дослідження здійснив мистецтвознавець, французький візантиніст українського походження (родом із Києва), профессор історії мистецтва (Стразбург, Париж), Андрій Грабар (1896–1990). Він зазначив, що найдавніші християнські зображення відомі близько 200 року. Очевидно, до цього християни обходилися без жодних фігурних зображень релігійного характеру. Тому дослідження еволюції християнської образності, найдавнішої іконографії Христа, зв'язків ранніх християнських зображень із язичницькими версіями давнього поховального мистецтва, дають змогу усвідоміти їхній сакральний смисл [12, 201–204].

Ученими розглянуто образ Христа в українській культурі від давньоруської доби до сучасності. Проблема наближення до Бога, що визначала саме життя людини давньоруської доби, конкретизувалась в тогочасній літературі через «уподібнення» й «упослідування» Христу, що передбачало необхідність кожний крок власного життя зіставляти з ідеєю, яку заповідав і постійно втілював упродовж свого земного шляху Христос [11, 21].

Засобами художнього слова Шевченко–філософ утверджував істину як творчу духовність («І Слово було Бог...»). І. Франко у філософських поемах «Смерть Каїна» та «Мойсей» із гуманістичний позицій трактував ці «вічні образи» світової літератури. Літературні образи Христа втілюють найвищі надії людства (Б. Пастернак «Доктор Живаго»), етичну ідею справедливості (Ч. Айтматов «Плаха»), властиві людині революційні нахили (Г. Панас «Євангеліє від Іуди»).

У сенсі християнської ідеї самовдосконалення трактував євангельські сюжети художник М. Ге, звертаючись до образів Христа, Пилата, Іуди, Розп'яття.

Примітна його картина «Що є істина? Христос і Пилат» (1890, Державна Третьяковська галерея, Москва). Це питання щораз набуває нового історичного сенсу. В романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита» Ієшуа намагався навернути Понтія Пилата до світла істини. За суперечностями язичницької влади й християнства простежуються тоталітарні тенденції.

Проблема влади є радше міждисциплінарною, поєднуючи філософські, аксіологічні, соціокультурні, мистецтвознавчі аспекти. А також структурні особливості (влада державна, економічна, політична тощо) й специфічні засоби, використовувані певними суспільними групами, політичними діячами з метою проведення своїх ідей у політиці, правових нормах, мистецтві, культурі загалом.

Історичною формою «культу володаря» вважається влада царя-бога, обожнення володаря за життя або після кончини, визнання подібним богам, надавання відповідних почестей (шумери, єгиптяни, період елліністичних володарів, Римська імперія). Культ володаря (його витоки сягають Давнього Сходу) тлумачили як сакральне (священне) царювання. У Римі Цезаря посмертно оголосили Божественним Юлієм (42 р. до н.е.). Октавіана за життя оголосили (27 р. до н.е.) Августом (Піднесений богами). У східній частині імперії Августу поклонялися за єгипетською традицією — як Сотеру (грец. Soter — спаситель). За Новим Завітом, Сотером іменується Ісус Христос. Із діяннями Александра III (Македонського, 356 до н.е.— 323 до н.е.) пов'язаний новий ідеал мистецтва — політичний портрет,— створення художнього образу правителя-завойовника світу (Перемога Александра над персами. Мозаїка. Археологічний музей. Неаполь. Італія).

Доцільно наголосити, що мистецтво політичної пропаганди містить латентний (скритий) смисл.

Прикладом може бути скульптурне зображення імператора Августа (Август із Пріма-Порто, тепер Ватикан. I ст. до н.е.— I ст. н.е. Мармур. Капітолійський музей. Рим). Імператору Августу лише у Римі встановили майже 70 пам'ятників (переважно із срібла), три — у Пантикапеї (місто-поліс Північного Причорномор'я) та ін. Напередодні нової ери політичні пристрасті розкололи римське суспільство на два ворогуючі табори, що відбилося навіть на вбранні людей. Одні вдягалися традиційно строго (консервативно), обстоювали право управління Римом за сімейними кланами. Інші — надавали перевагу яскравому вбранню, прагнули змінити стан речей, передати управління правителю. Октавіан-Август, прихильник міцної влади правителя, за допомогою політичної дипломатії й мистецтва домігся певного примирення сторін і, задля цього... змінив свою зовнішність. На скульптурних зображеннях у нього строга, пригладжена стрижка (замість модного тоді кучерявого волосся), права рука піднята, є нагрудник воїна (проте це не засвідчує готовність до битви — спис

у руках відсутній), постава впевнена (хоча він босий, без військового взуття). Створювався відповідний художній образ правителя: жест державного діяча й військова сила привабливі, він могутній, але доступний. Та привабливість обернулася розправами з опозицією. Встановлена ним диктатура утримувалася впродовж значного історичного часу.

Сьогодні тиражування образу політичного діяча здійснюється переважно за допомогою цифрових технологій, медіа-проектного художнього моделювання, комп'ютерно-мережового мистецтва та ін. Із поширенням художньо-політичної реклами, мистецтво нерідко постає технологічним засобом зміцнення влади й політичного маніпулювання масами.

Справжній художньо-естетичний досвід передбачає адекватне сприйняття образно-символічного. Образ Голгофи постає інтерпретацією жертвенності Христа у фільмі «Андрій Рубльов» (режисер А. Тарковський, Росія). Християнська символіка, особливо знак *риби* (символ Христа) і *Храм*, набувають екзистенціального сенсу в фільмі «Покаяння» (режисер Т. Абуладзе, Грузія).

Вода як середовище існування риб асоціюється із хрещенням. Культ риби поширений в язичництві (грецький та сирійський ареал; шанування рибних божеств, принесення риб у жертву тощо). Ці культи наслідувало християнство (християнська символіка риби укорінена в іудействі). Грецьке слово «*ichthys*» — «*риба*» складено із початкових літер грецьких слів у значенні «*Ісус Христос, Син Божий, Спаситель*».

«Покаяння» за формою фільм-притча і, тому — значно ширше конкретного історичного явища (сталінізму). Храм у контексті притчі символізує упорядкованість людського буття. Забування християнських цінностей (вражає темний екран зі зображенням скелета риби) і Храм — несумісні. Через християнські символи передусім актуалізована проблема суперечностей тоталітарного (радянського) суспільства.

Тут вирішує кожна людина, котра засобами мистецтва, через співпереживання й духовно-інтелектуальне піднесення має осмислити гіркий досвід історичної правди і, долаючи стереотипи власного мислення та діяльності, зробити свій внесок у процес суспільного оновлення.

Можливості художнього пізнання зростають з розвитком точних наук. Це засвідчує, зокрема, фрактальний підхід. Слово «фрактал» (лат. *fractus*) вказує на дрібність, складення з частин, нерегулярну самоподібність. Термін «фрактал» ввів (1975) математик Б. Мандельброт для опису самоподібних структур (наприклад, на зразок берегової лінії). Найпростішу модель фрактала ілюструє головка цвітної капусти, найменше суцвіття якої має вигляд цілої. Праця Б. Мандельброта «Фрактальна геометрія природи» (1982) зумовила поширення фрактального підходу в природничих та гуманітарних науках. Із фрактальністю пов'язуються питання ущільнення інформації (С. Уелстід,

Енс.Федер), описування структури динамічного хаосу, розпізнавання й збереження образів.

Відомі спроби розробити «загальну схему побудови семантики фракталів Біблії» (А. Холманський) [35], трактувати фрактал особливою «метамовою мистецтва» (А. Волошинов) [8].

Еволюція синергетичних досліджень характеризує Г. Гакена: від фізики — до проблем мозку, поведінки людини, психології людського сприйняття й пізнання світу. Згідно з його аргументацією, синергетика дає змогу глибше осмислити нейрофізіологічну активність людини, «кооперативна діяльність» численних клітин головного мозку людини уможливлює «чуттєве сприйняття, мислення, усну й письмову мову», багатоманіття інших явищ, у тому числі емоційного проявляння» [34, 6–8].

Із позицій синергетики авторами розглянуто питання естетичної галузі (В. Петров, І. Євін), нейрофізіології та мистецтва (І. Євін). Сутність авторського підходу І. Євін виклав у виданнях «Що таке мистецтво із погляду фізики»? (2000), «Синергетика мозку і синергетика мистецтва» (2001), «Синергетика мозку» (2005). Тут уперше представлено спробу наукового обґрунтування взаємозв'язку структури художнього твору й законів функціонування мозку на засадах теорії самоорганізації (синергетики). Йдеться про феномен мистецтва, мислення і мозок, хаотичну динаміку мозку, самоорганізацію і функціонування мозку (безумовні та умовні рефлекси), особливо функцію розпізнавання образів, синергетику емоцій і емоції як механізм адаптаційної поведінки. Фундаментальною ознакою живої природи є «функція розпізнавання (наприклад, розпізнавання імунною системою інородних об'єктів). Найпоширенішу модель розпізнавання образів (запропонував американський фізик Джон Хопфилд) вирізняє мультистабільність, що узгоджує її з принципом критичного стану, поблизу якого функціонує мозок. Принциповою особливістю розпізнавання образів нейронною сіткою є здатність відтворення образа за редукованими, неповними даними (частина фігури), спотвореними чи спрощеними зображеннями (кілька основних ліній обличчя). Причому нейронна сітка й за таких умов спроможна відтворення повний ключовий образ, збережений пам'яттю. Умовний рефлекс, здатність прогнозування майбутніх подій також можливо описати як процес відтворення повного образа за його фрагментами» [14, 6–8].

Стосовно гіпотези І. Євіна, опрацьованій спільно з нейрофізіологами, І. Добронравова зазначила: «Нормальний стан роботи людського мозку — це критичний стан (у синергетичному розумінні критичного стану середовища, за яким відбувається самоорганізація), мистецтво, яке сприяє встановленню такого критичного нерівноважного стану, надзвичайно важливе для забезпечення працездатності людини. Узагальнено висловлена, ця гіпотеза укотре

обґрунтовує доцільність відомих педагогічних прийомів. Детальніший розгляд відповідних станів (типова бістабільність при неоднозначному сприйнятті, можливість встановлення далеких асоціативних зв'язків тощо) може збагатити методичний арсенал педагога (зокрема завдяки використанню творів мистецтва в освіті), сприяти виробленню мистецьких навичок в учнів, заохочення культурного розвитку...» [13, 11].

Очевидно, потрібно враховувати так званий ефект резонансної активності творів мистецтва. За нелінійної динаміки нерівноважних дисипативних структур, навіть достатньо слабкі енергетичні впливи у точках біфуркації здатні викликати суттєві еволюційні зміни структури, активізувати певні атрактори й відповідно значні енергетичні збурювання.

У просторі постнекласичної науки, естетики, мистецтва своєрідно трансформується реальність віртуальна (середньовіч. лат. *virtus* — потенційний, можливий, уявний, *realis* — матеріальний, існуючий; англ. *virtual* — дійсний, фактичний).

М. Мінським уведено поняття «фреймовий режим», «фреймові моделі» як такі, що активізують сприйняття віртуальної реальності. Він пише: «Людина відбирає із своєї пам'яті певну структуру даних (образ) — «фрейм» і, змінюючи в ній окремі деталі, утвоює структуру для розуміння ширшого класу явищ або процесів» [25, 7].

Віртуальна реальність в її художньо-естетичних, постнекласичних, постмодерних аспектах розглянута сучасними авторами (В. Бичков, Н. Маньковська, А. Нікітін, А. Орлов).

«Віртуальне середовище» тлумачиться «ілюзорним.., позбавленим онтологічного навантаження, властивого реальним об'єктам» (А. Нікітін) [27, 46–47]. Проблеми віртуальної реальності В. Бичков розглянув у сфері естетичної теорії, художньо-естетичної культури як художнього феномена й складної системи, котра самоорганізується. Вважається, що У. Гібсон у романі-техноутопії «Neuromancer» («Новороманіст», 1985; жанр фентезі) вперше втілив ідею віртуальної реальності як «кіберпростору» (останній постає колективною галюцінацією мільйонів людей у різних географічних регіонах, з'єднаних за допомогою комп'ютерної мережі). Втрата людиною творчої сутності, перетворює її на віртуальну маріонетку, керовану космічним надкомп'ютером (Матрицею). Таку колективну ілюзію людства й відтворює фільм «Матриця» (1999; брати Вачовські). За В. Бичковим, поняття «віртуальна реальність» причислено до паракатегорій нонкласики, імпліцитно сформованих усередині актуального художнього досвіду ХХ ст. Тут фігурують базові поняття (гра, іронія, огидне) і система паракатегорій (лабіринт, абсурд, ризома, жорстокість, тілесність, річ, симулякр, гіпертекст, хаос та ін.). Потребує розробки методологія вивчення нового феномена буття і свідомості, виявлення простору існуючих аналогій, пара- квазі-, прото-феноменів комп'ютерно-мережової

арт-віртуальності. Обґрунтувано закономірність виокремлення спеціального розділу — віртуалістики в межах постнекласичної естетики [6; 7].

Художнє й наукове пізнання функціонують за принципом доповняльності (Н. Бор). Наприклад, можна говорити про кола (еліпси) І. Кеплера і мистецтво бароко, хвильову теорію світла та імпресіонізм, теорію відносності А. Ейнштейна і експресіонізм. Художник Едвард Мунк (Осло. Норвегія) експресіоністичною картиною «Крик» — надзвичайно загострив хиткість (нестабільність, за термінологією синергетики) людського буття в історії. *Крик* людини про *Що*? Можливо, це своєрідний символ пам'яті культури (десакралізований), чи екзистенційна тривога за невідомим й нездійсненим майбутнім людської цивілізації як такої?

Творчість, за Л. Виготським, поєднує «інтелект та емоції», «думку і почуття». Центральною ідеєю психології мистецтва є «визнання подолання матеріалу художньою формою або... визнання мистецтва *суспільною технікою почуття*»..., із цим пов'язаний «об'єктивно-аналітичний метод, похідний від аналізу мистецтва, і можливість психологічного синтезу,— метод аналізу художніх систем подразників» [9, 17].

Положень гештальтпсихології дотримується американський естетик Р. Арнхейм. На його думку, якщо інтелектуальне знання має справу з логічними категоріями, то художнє — з певними структурними принципами («візуальними поняттями»). Звідси розвиток «візуального мислення», розуміння, здатності осмислювати розмаїття емоцій на візуальному рівні є необхідними для впорядкування чуттєвого досвіду й ефективного естетичного виховання особистості [2, 5, 274].

На цілісності раціонально-образного освоєння світу, взаємообумовленості науки і мистецтва наголошував відомий діяч космічної галузі академік Б. Раушенбах (1915–2001). Його підходи теоретично й практично сприяли реалізації програми космічних польотів, вирішенню проблеми передавання об'ємних предметів на площині екрана. Адже керувати стиковкою космічних апаратів «за екраном» неможливо — зображення спотворюється. Він поєднав методику точних наук і мистецтво (останнє також зображає простір на площині), розробив відповідну математичну теорію й довів, що дотепер теорія перспективи спиралася на діяльність ока, а «по суті видиму людиною картину простору створює мозок» (зображення на сітківці ока лише «напівфабрикат»). Наукові пошуки вченого становлять суттєвий внесок у розвиток мистецтвознавства [29, 20–40; 30; 31].

Художнє бачення набуває нового контексту в концепції «відкритого твору» У. Еко. Йдеться про такі явища, як «випадок, невизначене, імовірне, поліваленте... Невпорядкованість постає продуктивним безладом, його позитивність показала сучасна культура: руйнування традиційного Порядку, котрий західна людина вважала незмінним й ототожнювала із об'єктивністю світу... Тепер

це втілюється в перегляд методики, установлення історичних діалектичних співвідношень, гіпотези невизначеності, статистичної імовірності, тимчасових і змінних експлікативних моделей — мистецтву залишилося прийняти таку ситуацію й спробувати виробити для неї форму»... Так, «барокова форма надзвичайно динамічна, її невизначеність (гра наповнювання та порожнечі, світла й тіні, вигнуті лінії, пишність і вибагливість смаку тощо) припускає поступове розширення простору; прагнення до руху. Ілюзійність приводять до того, що пластичні маси не дають змогу обрати одну, найзручнішу позицію, а спонукають глядача постійно переміщатися, щоб охопити зміни твору в їхній неперервності»... «Будучи наближеним до гуманітарного знання, мистецтво не стільки пізнає світ, скільки привносить у нього створені ним доповнення, свої самостійні форми, котрі поєднуються з існуючими, виявляючи власні закони і самобутнє життя..; будь-яку художню форму можна розглядати коли й не заміною наукового пізнання, то епістемологічною метафорою, тобто способом, яким наука або культура певної епохи сприймають реальність» [36, 12–14, 33–35, 48–50].

Розглядаючи роль *Читача* в семіотичному контексті, У. Еко виокремив питання семіотичних стратегій «відкритих» й «закритих» текстів [15].

«Концепція відкритого твору, розроблена У. Еко,— пише Л. Микешина,— по суті розглядає одну із форм трансцендентності, властиву гуманітарному знанню. У нього саме поняття «відкритого твору», виконуючи роль посередництва між абстрактною категорією наукової методології і живою матерією нашого сприйняття, постає майже трансцендентальною схемою, яка дає змогу осягнути нові аспекти світу»... На трансцендентальний рівень переводиться і поняття «відкритості», останнє традиційно розуміється принциповою неоднозначністю будь-якого художнього — літературного, музичного, живописного — твору в будь-який час, і тому не має «аксіологічного значення», наприклад, як відкрите vs закрите. Відкритість тут не просто та чи інша трактовка, а «співавторство», спільне творіння... Будь-який твір відкритий тому, що є «полем можливостей, запрошенням до вибору», «завершена і замкнена, довершена форма залишається відкритою, допускає тлумачення, передбачає «виконавця», «читача» як реального співавтора, коли співвіднесені два особистісних начала». Цим, вважає Микешина, досягається особлива форма динамічної всезагальності, трансцендентності через нескінченність смислів і відтінків, коли тлумач відкриває твір заново «в акті творчої однодумності з самим автором». У. Еко змушений створити «жорстку абстракцію» і, як така, вона конкретно ніде не виявляється. Така абстракція — це, по суті, *модель відкритого твору*, яка дає змогу «вказати загальну форму в різних феноменах, виявити певну єдину оперативну тенденцію, співвіднесена з численими творами від неформального живопису, музичних форм до драматургії.

Це зіставлення передбачає високий рівень абстракції — такий тип відношення між структурою твору і реакцією реципієнта, коли можливе свобідне укорінення в систему й активне її перефразування. Трансцендентність підходу зумовлена тим, що така модель є абсолютно теоретичною й існує незалежно від реальних (наявних) відкритих творів» [24, 54–55].

Викликають дискусії положення У. Еко щодо відношення між завданнями семіологічного (або семіотичного) дослідження й структуралістською методологією [37, 8–20].

У парадигмі постмодерна радикально артикулюється власне проблема мистецтва, особливо відчуження (смислу від тексту), «смерті суб'єкта» й «смерті Автора», актуалізації Читача як джерела смислу та ін. Загалом домінує постмодерністське бачення проблеми філософської інтерпретації, позараціонального осягнення людського буття, культури, мистецтва засобами філософської рефлексії.

Якщо наука є «людським проектом» (Р. Харре), то це саме стосується мистецтва. Наука–мистецтво–філософія взаємообумовлені, хоча й різняться способами пізнання. Науку вирізняє раціонально-логічне сприйняття світу, мистецтво — емоційно-чуттєве, філософію — теоретичне мислення, універсальні категорії, аксіологічні засади, рефлексія над сенсом людського буття.

Філософське, наукове, духовно-практичне освоєння світу мають свою специфіку, але в єдності суттєво розвивають й поглиблюють самопізнання. Пов'язаний з мистецтвом чуттєво-емоційний рівень самопізнання характеризує індивіда зі сторони його особистісного художнього досвіду. До проблемного простору мистецтва належать людські почуття (страждання і гнів, радість та смуток, іронія і сарказм тощо), моральні чесноти (добро і зло), естетичні переживання (прекрасне й огидне, піднесене і низьке, трагічне і комічне). Засобами мистецтва можливо не лише оптимізувати різні види інформації — вербальну (лат. *verbalis* — словесний), сенсорну (лат. sensus — почуття), структурну, а й досягти гармонійної взаємодії правої (художньо-творчої) та лівої (аналітичної) півкуль головного мозку. Мистецтво у певний спосіб активізує осмислення теорії. Йдеться про взаємодію логіки наукового доведення й художньо-поетичної образності.

Твір мистецтва народжується двічі: як творчість митця й спів-творчість реципієнта (суб'єкта сприйняття). У процесі діалогічного спів-переживання людина щораз відкриває й осягає буття світу як художньо-естетичний смисл загальнокультурних кодів: слова (Логосу), кольору, мелодії, пластики...

Мистецтво безпосередньо діє на почуття, через них — на інтелект, й опосередковано на соціальну практику. Мистецтво поєднує чуттєве й логічне пізнання, активізує почуття, волю, інтелектуальний пошук інноваційних рішень. Тобто розвинена чуттєвість спонукає дію інтелекту. Процес пізнання

характеризує взаємообумовленість чуттєвого та раціонального рівнів свідомості. Тому в освітній практиці мають взаємодіяти інформаційні потоки, які розвивають чуттєву і раціональну сфери свідомості суб'єктів учіння. Такі положення мають реально втілюватися в освітніх технологіях, опануванні будь-якої професії, а головно — *педагогічної.*

Натомість повсюдне скорочення дисциплін художньо-естетичного циклу, мистецтва у сучасній вищій школі надзвичайно негативно позначається на якості освітнього процесу, а відтак — на духовності молоді.

Висновки. У системі філософії освіти мистецтво покликано врівноважувати чуттєву та раціональну сфери свідомості суб'єктів учіння, гармонізувати почуття — розум — інтелект. Опосередковано впливаючи на соціум, мистецтво спроможне ушляхетнити міжособистісні стосунки, духовно та естетично облагородити буття людини й буття світу. Художність як поліфонічний процес уможливлює методологічне розширення культурно-естетичних практик освітньо-виховної діяльності. Отже, справа за їхньою реалізацією — органічним поєднанням навчання й художнього пізнання на засадах гуманітарно орієнтованої філософії освіти.

Література:

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник /С.Аверинцев; [упор. та передм. К. Сігов; наук. ред.М. Ткачук].— К.: Дух і Літера, 2007.— 3-є вид.— 650 с.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства /Р.Арнхейм: пер. с англ.— М.,1994.
3. 3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин.— М.: Сов. Россия, 1979.— 4-е изд.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества /М.М.Бахтин.— М.: Искусство,1979.— 424 с.
5. Бенвенист Э. Общая лингвистика /Э.Бенвенист.— М.,1974.
6. Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания /В.В.Бычков //Вопросы философии.— 2003.— № 10.— С.61–71.
7. Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания /В.В.Бычков //Вопросы философии.— 2003.— № 12.— С. 80–92.
8. Волошинов А. В. О фрактальности искусства /А.В.Волошинов // Прометей-2000.— Казань, 2000.— С. 220–223.
9. Выготский Л. С. Психология искусства /Л.С.Выготский.— М.,1986.—3-е изд.
10. Габричевский А. Г. Морфология искусства /А.Г.Габричевский.— М.: Аграф, 2002.— 864 с.
11. Горський В. С. Ідея наслідування Христа в давньоруській агіографії /В.С.Горський //Образ Христа в українській культурі /В.С.Горський, Ю. І. Сватко, О. Б. Киричок та ін.— К.: Вид.

дім «КМ Академія», 2003.— 2-ге вид.— С. 8–22.

12. Грабар А. Перші кроки християнської іконографії: пер. з англ. О. Кошового /А.Грабар // Мистецтвознавство ' 02.— Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2003.— С.201–204.
13. Добронравова І. Філософія науки і синергетика освіти /І.Добронравова // Вища освіта України.— 2003.— № 2.— С. 7–12.
14. Евин И.А. Синергетика мозга.— М., 2005.— 102 с.
15. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів /У.Еко: пер. з англ. Мар'яни Гірняк.— Л.: Літопис, 2004.— 384 с.
16. Кубланов Б.Г. Гносеологическая природа литературы и искусства /Б.Г.Кубланов.— Изд-во Львов. ун-та, 1958.— 290 с.
17. Кун Т. Структура наукових революцій: пер. з англ. О. Васильєва /Т.Кун.— К.: Port-Royal, 2001.— 228 с.— С.168.
18. Кримський С. Під сигнатурою Софії.— К.: Вид. дім «КМ Академія», 2008.— 367 с.
19. Леві-Строс К. Первісне мислення: пер. з фр. вступне слово та примітки С. Йосипенка / К. Леві-Строс.— К.: Український центр духовної культури, 2000.— 324 с.
20. Лотман Ю.М. Структура художественного текста /Ю.М.Лотман.— М.: Искусство, 1970.— 384 с.
21. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры / Труды по знаковым системам. IV. Уч. зап. Тарт. ун-та /Ю.М.Лотман.— Тарту, 1973.— Вып. 308.
22. Лотман Ю.М. Культура и взрыв /Ю.М.Лотман.— М., 1992.
23. Лотман Ю.М. Семиосфера /Ю.М.Лотман.— С.— Пб., 2001.
24. Микешина Л.А. Трансцендентальные измерения гуманитарного знания /Л.А.Микешина //Вопросы философии.— 2006.— № 1.— С. 49–66.
25. Минский М. Фреймы для представления знаний / М. Минский.— М.: Мир, 1979.— 152 с.
26. Моррис Ч.У. Основания теории знаков / Ч.У. Моррис // Семиотика.— М., 1983.— С. 37–89.
27. Нікітін А. Віртуальна реальність як соціальне явище /А.Нікітін: пер. з рос. В. Надашківського //Філософська думка.— 1999.— № 6.— С. 43–57.
28. Пирс Ч.С. Логические основания теории знаков / Ч.С. Пирс.— С.— Пб.,: Алетейя, 2000.— 352 с.
29. Раушенбах Б.В. На пути к целостному рационально-образному мировосприятию /Б.В.Раушенбах //О человеческом в человеке; [под общ. ред. И.Т. Фролова].— М.: Политиздат, 1991.
30. Раушенбах Б.В. Пристрастие / Б.В. Раушенбах.— М.,2000.— С. 72–90.

31. Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах.— С.— Пб., 2001.— 320 с.

32. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр.— Екатеринбург: Изд-во Урал ун-та, 1999.— 432 с.

33. Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии; [сост. и ред.: игумен Андроник (А. С. Трубачев)] /П.А.Флоренский.— М.: Мысль, 2000.— 446 с.

34. Хакен Г. Принципы работы головного мозга /Г.Хакен: пер. с нем.— М.: Изд-во ПЕР СЭ, 2001.— 608 с.

35. Холманский А. С. Фрактальность Библии [Электронный ресурс] / А. С. Холманский.— Электрон. дан. (1 файл).— Режим доступа: (http://filosof.net/disput/holmansky/mc).

36. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко.— С.— Пб.: Академический проект, 2004.— 384 с.

37. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию /У.Эко: пер. с итал В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло.— С.— Пб.: Симпозиум, 2004.— 544 с.

38. Якобсон Р. О. В поисках сущности языка /Р.О.Якобсон //Семиотика.— М., 1983.

***Светлана Черепанова*. Художественный потенциал философии образования: знаково-символическая специфика искусства.**

В статье показано, что для рассмотрения выделенной проблемы методологически важны онтология искусства, семиотически-коммуникативный, постнеклассический подходы, синергетика, взаимодополнение философского, научного, духовно-практического освоения мира. Целостность рационально-образного познания, чувственный, эстетический опыт, мышление символами выявляют новые культурные смыслы знаковых систем. Создаются объективные предпосылки постижения универсальной художественной картины мира.

В системе философии образования искусство призвано уравновешивать чувственную и рациональную сферы сознания, духовно и эстетически наполнять бытие человека и бытие мира. Духовно-практическое освоение мира как полифонический процесс способствует расширению художественно-креативной практики образовательно-воспитательной деяльности. Дело за их реализацией — органическим объединением обучения и художественного познания. Это послужит обогащению культурно-эстетического опыта педагога, совершенствованию методики раскрытия художественного потенциала философии образования.

Ключевые слова: *философия образования, онтология искусства, текст, контекст, художественный образ, семиотика, знак, символ, автокоммуникация, фрактал, art-виртуальность, универсальность диалога, синергетика, художественное произведение как динамическая система.*

***Svitlana Cherepanova*. Artistic Potential of the Philosophy of Education: Sign and Symbolic Peculiarity of Art.**

The author proves that ontology of art, semiotic-communicative post-non-classical approaches, synergetics, the mutual supplement of philosophical, scientific, spiritual-pragmatic exploration of the world are methodologically important for the solution of the highlighted problem. The integrity of the rational-figurative cognition, sensitive, esthetic experience, thinking by symbols find out the

new cultural sense of sign systems. The objective background of the comprehension of the universal artistic picture of the world is created.

In the system of the philosophy of education art is intended to balance the sensitive and rational spheres of consciousness, to fill the existence of the person and the world spiritually and esthetically. The spiritual-pragmatic exploration of the world as a polyphonic process makes it possible to widen the artistic-creative practice of educational activity. The matter is in their realization — the organic blending of studying and cultural cognition. It will contribute to the enriching of the cultural-esthetic experience of the pedagogue, improving the methods of revealing the artistic potential of the philosophy of education.

Key words: *philosophy of education, ontology of art, text, context, artistic image, semiotics, sign, symbol, autocommunication, fractal, art virtuality, the versatility of the dialogue, synergetics, artistic work as a dynamic system.*