

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Володимира Гнатюка

Художня епістемологія

Підручник для магістрантів і студентів
мистецько-педагогічних факультетів

Тернопіль 2012

УДК 378.046+165.7+7.046

ББК 74.5+87.22+85.03

К64

***Гриф надано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту
України (лист № 1/11-317 від 16 січня 2013 р.)***

Рецензенти: *О. П. Щолокова*, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;

Г. П. Шевченко, доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПН України, завідувач кафедри педагогіки Східноукраїнського національного педагогічного університету імені Володимира Даля;

О. М. Отич, доктор педагогічних наук, професор, завідувач відділу педагогічної естетики та етики Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України.

Кондрацька Л.А.

К 64 Художня епістемологія. Підручник для магістрантів і студентів мистецько-педагогічних факультетів.— Тернопіль: ТНПУ, 2012.— 330 с.

ISBN 978-617-595-003-6

В умовах сучасної трансформації художнього знання в культурно-епістемологічну подію стрімко зростає дослідницький інтерес до методології традиційних і новітніх мистецьких концепцій з метою проникнення у таїну «герменевтичного кола» художнього тексту або арт-проекту. Спробою задовільнити цей інтерес постає пропонований підручник. У ньому досліджується генеза епістемічного статусу художнього пізнання, методологічні апікації сучасних стратегій інтерпретації у сфері мистецтва і арт-діяльності та критерії їх достовірності. Ці проблеми сутнісно зумовлюють визначення змісту і етапів становлення художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої індивідуальності та технології її формування.

Пропонується для магістрантів і студентів мистецько-педагогічних факультетів, а також вчителів мистецьких дисциплін і слухачів курсів підвищення кваліфікації у галузі знань «Мистецтво».

УДК 378.046+165.7+7.046

ББК 74.5+87.22+85.03

ISBN 978-617-595-003-6

© Л. А. Кондрацька, 2012

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ I	
ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ	10
1.1. Епістемологія як мистецтво людського мислення: діалектика предмету і предикату	10
1.2. Художнє пізнання: епістемологічний статус, передумови і основотвірні засади	51
1.3. Зміст і етапи становлення художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості ...	81
Питання для самоконтролю	98
Література до I розділу	99
РОЗДІЛ II	
ПЕДАГОГІЧНА ТЕХНОЛОГІЯ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕПІСТЕМОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ	111
2.1. Модель педагогічної технології формування художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості ..	111
2.2. Реалізація педагогічної технології формування художньо- епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості	126
Питання для самоконтролю	151
Література до II розділу	153
ДОДАТКИ	158
Додаток А. Програма навчального курсу «Художня епістемологія»	158
Змістовий модуль I	
Епістемологічна концепція викладання художньої культури: реалізація сотеріологічної місії навчального змісту	162
Тема 1. Академічне та новітнє мистецтвознавство: рецепції релігаційного функціонування мистецтва	162
Питання для самостійного опрацювання	163
Література до теми 1	163
Тема 2. Художня культура як цілісність. Огляд концепцій періодизації мистецтва	164
Питання для самостійного опрацювання	164
Література до теми 2	164
Тема 3. Символічна природа мистецтва. Семіотика художнього тексту	164
Питання для самостійного опрацювання	165
Література до теми 3	165
Тема 4. Історичні типи художнього пізнання: епістемологічний статус та передумови	166

Питання для самостійного опрацювання.....	166
Література до теми 4	166
Тема 5. Теорія художньої інтерпретації: епістемічний дискурс	167
Питання для самостійного опрацювання.....	167
Література до теми 5	167
Змістовий модуль II	
Педагогічна технологія реалізації епістемологічної концепції викладання художньої культури.....	168
Тема 6. Сутність антропокультурного педагогічного підходу. Особливості змісту сучасних когнітивно-корекційних освітніх технологій ...	168
Питання для самостійного опрацювання.....	169
Література до теми 6	169
Тема 7. Структурно-функціональна модель технології епістемологічної самокорекції учня на уроках художньої культури	170
Питання для самостійного опрацювання.....	171
Література до теми 7	171
Тема 8. Етапи реалізації освітньої технології епістемологічної самокорекції учнів	171
Питання для самостійного опрацювання.....	172
Література до теми 8	173
Тема 9. Сутність і структурний зміст епістемологічних компетенцій учня.....	173
Питання для самостійного опрацювання.....	174
Література до теми 9	174
Тема 10. Семасіологія європейського простору сакрального мистецтва... 175	
Питання для самостійного опрацювання.....	175
Література до теми 10	175
Змістовий модуль III	
Епістемологія художньої культури як предмет педагогічної взаємодії.....	177
Тема 11. Епістема праслов'янської художності	177
Питання для самостійного опрацювання.....	179
Література до теми 11	180
Тема 12. Художня епістема українського язичництва	180
Питання для самостійного опрацювання.....	182
Література до теми 12	183
Тема 13. Художні епістемати античного мистецтва.....	183
Питання для самостійного опрацювання.....	188
Література до теми 13	188
Тема 14. Художні епістемати мистецтва Візантії.....	189
Питання для самостійного опрацювання.....	191
Література до теми 14	191

Тема 15. Епістема християнської художності давньої України-Руси.....	192
Питання для самостійного опрацювання.....	194
Література до теми 15.....	194
Тема 16. Художня епістема романського мистецтва.....	195
Тема 17. Художня епістема ґотичного мистецтва.....	196
Питання для самостійного опрацювання.....	198
Література до теми 16, 17.....	198
Тема 18. Художня епістема Ренесансу.....	199
Питання для самостійного опрацювання.....	202
Література до теми 18.....	203
Тема 19. Художня епістема бароко.....	203
Питання для самостійного опрацювання.....	210
Література до теми 19.....	210
Тема 20. Художня епістема мистецтва класицизму.....	211
Питання для самостійного опрацювання.....	214
Література до теми 20.....	214
Тема 21. Художня епістема рококо.....	215
Питання для самостійного опрацювання.....	217
Література до теми 21.....	218
Тема 22. Художня епістема Просвітництва.....	218
Питання для самостійного опрацювання.....	223
Література до теми 22.....	223
Тема 23. Художня епістема романтизму.....	224
Питання для самостійного опрацювання.....	232
Література до теми 23.....	232
Тема 24. Епістема мистецтва реалістичного методу XIX — поч. XX сторіччя.....	233
Питання для самостійного опрацювання.....	236
Література до теми 24.....	237
Тема 25. Художня епістема імпресіонізму.....	237
Питання для самостійного опрацювання.....	242
Література до теми 25.....	242
Тема 26. Художня епістема модерну.....	243
Тема 27. Художні епістери мистецтва XX сторіччя.....	243
Питання для самостійного опрацювання.....	262
Література до теми 27.....	263
Тема 28. Художня епістема українського модернізму.....	264
Питання для самостійного опрацювання.....	268
Література до теми 28.....	268
Тема 29. Мистецтво Індії: художня епістема вищої Дхарми.....	269
Питання для самостійного опрацювання.....	271

Література до теми 29	272
Тема 30. Мистецтво Китаю: художня епістема ієрогліфів моралі Дао	272
Питання для самостійного опрацювання	274
Література до теми 30	274
Тема 31. Мистецтво Японії: художня епістема Макото	275
Питання для самостійного опрацювання	276
Література до теми 31	276
Тема 32. Мистецтво арабського світу:	
художня епістема діалогу каламу і софізму	277
Питання для самостійного опрацювання	280
Література до теми 32	280
Тема 33. Художні епістери мистецтва американського континенту	281
Питання для самостійного опрацювання	286
Література до теми 33	286
Тема 34. Мистецтво Африки: художня епістема скорпіона	287
Питання для самостійного опрацювання	289
Література до теми 34	289
Додаток Б. Текстологічний тест з художньої епістемології	291
Додаток В. Приклади семасіологічної інтерпретації текстів	
сакрального мистецтва	306
Концепція Софії і смисл ікони	307
Іконографія Різдва Христового	320
Іконографія Христового Воскресіння	324
Іконографія Пресвятої Тройці	329

ВСТУП

У відомому афоризмі о. П. Флоренського краса достовірить істину; якщо їй повірити — в душі запанує мир. Утім, йдеться про особливу красу — красу як святість, що постає надійним орієнтиром для подвижництва і дарує чисту радість для зору і слуху. Запорукою такого замилювання є «строгий смисл цілого» (С. Булгаков), що смиренно приймається в тиші, з любов'ю (яка неодмінно веде до споглядання). Її вогник спалахує лише у видозмінених серцях, здатних почути і спробувати осягнути гіркоту скорботного вигуку Розп'ятого. Лише у цьому випадку — інтуїтивного відання-осягнення (Логосу-Містики) художнього тексту, а не його раціонально-логічного відання-ознайомлення (Еросу-Містики) — можна сподіватись на трансцендентне передчуття предметної сутності. Зрештою, це у кінцевому результаті, дасть можливість побачити цвіт дерева життя і дерева пізнання, що своїми кронами переплітаються у преображеній людині майбутнього Царства, та належним чином відмежувати від пшениці кукіль принадних спокус земного архонта, що буйно зацвів серед положень гностичної методології і енвайронментальної естетики сучасної арт-практики і мистецької освіти. Адже, як показує досвід, уся сучасна інтелектуально і духовно збіднена гуманітарна галузь остаточно заблукала в хитромудрих лабіринтах інформаційного суспільства, шукаючи порятунку то у представників гімалайської «ієрархії світла», езотеричного брамізму-буддизму, то в тео- і антропософії, то у культурах «людинорелігій» тощо. При цьому явно недооцінюється той беззаперечний факт, що містагогії усіх часів і народів — це ріки, що влилися в океан апостостольської містагогії, і їх місячне світло затьмарилось сонячним сяйвом Христового знання. Воно ж вчить, що найвищою інтелектуальною потребою є любов, що, як ключ до таїни Логосу, постає живою формою внутрішнього органічного єднання усіх сутностей неба і землі. Ось чому прп. Ісак Сирін стверджує: «Жодне чуття душі чи духу не може так пізнати, як тільки любов люблячого» [104, с. 21]. З огляду на релігаційну функцію мистецтва, це у повній мірі відноситься й до художнього пізнання, причому як класичної, так і некласичної парадигм.

Сказане дає підстави висунути в якості предмета дослідження не просто проблему художньої епістемології, а й питання реалізації педагогічно доцільної технології формування художньо-

епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості. До того ж, виокремити і систематизувати коло означених аспектів у змістову структуру окремої навчальної дисципліни, призначеної для магістрантів спеціальності 8.02020401 «Музичне мистецтво».

Метою вивчення курсу вважаємо забезпечення теоретичної і практичної підготовки магістрантів до проникнення в сутнісний смисл художнього тексту або форми чи процесу виробництва-споживання арт-продукту. Завданнями курсу постають:

- розкриття епістемологічного статусу і методологічних передумов художнього пізнання у контексті чіткої демаркації філософського і гуманітарного дискурсів;
- визначення об'єкта і предмета художнього пізнання та основних напрямків його епістемологічного дослідження; з'ясування перспектив і можливостей ідеальної (апокатастатичної) відповідальності суб'єкта художнього пізнання;
- аналіз теорії художньої інтерпретації та методологічних апікацій сучасних інтерпретативних стратегій;
- розкриття змісту і етапів становлення художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості;
- визначення структурно-функціональної моделі освітньої технології епістемологічної самокорекції майбутньої творчої особистості та дослідження ефективних шляхів її реалізації.

Згідно з традиційною теорією підручника і концепцією підручникотворення, пропонується варіант задуманий як реалізація «теорії до теорії» і «теорії до практики». Висвітлення досліджуваної проблеми здійснюється з огляду синергетичного підходу, тобто включає розкриття історичних, філософських, теологічних, мистецтвознавчих, соціально-психологічних і дидактичних аспектів. Зважаючи на актуальність для сучасного «суспільства знань» компетентності у зміні компетенцій і уміння вчитися, текст підручника відображає логіку інцептивного учіння: виклад основної інформації доповнений гіпертекстами; серед позатекстових компонентів особливу увагу звернено на навчальні завдання евристичного характеру. Чільне місце у підручнику посідає ілюстративний матеріал (репродукції, схеми і таблиці). Завершують структуру книги розширені додатки, які включають: конспективний варіант тематичного змісту семінарських

занять і програми навчального курсу з відповідним матеріалом про апарат орієнтування; текстологічний тест з художньої епістемології в якості підсумкового індивідуального навчального проекту; нарешті, приклади семасіологічної інтерпретації художнього тексту.

Варіативність системи сучасної мистецької освіти дозволяє розробляти підручники, які реалізують різні авторські підходи до вивчення навчальної дисципліни в галузі знань «Мистецтво» з урахуванням вимог Державного стандарту. Отож, автор, користуючись нагодою, запрошує читача до рефлексувань художнього тексту у вимірі недостатньо актуалізованих одвічних істин, що стирає «порох» звичного і надає усякій сучасній інтерпретації нового — чистого і плідного смислу. Автор не претендує на беззаперечність висловлених думок. Його мета — допомогти майбутній творчій особистості проникнути у «таїну, захovanу від віків і поколінь, а тепер виявлену святим Його» (Кол., 1:26). Перед цією таїною мало що значать катастатичні думки митця (ними можна обіюватись, але й ними можна знехтувати). Важливим є його ендотетично-благословляюче споглядання; саме воно спонукає «серце наше горіти» (Лк., 24:32).

Прагнення забезпечити ефективну реалізацію мотиваційної і розвивальної функції підручника (як чинника впровадження когнітивно-корекційної технології засвоєння знань) зумовило вибір відповідного психологічного супроводу і специфічну організацію поданої в ньому навчальної інформації

РОЗДІЛ I

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ

1.1. Епістемологія як мистецтво людського мислення: діалектика предмету і предикату

Численні рецепції сучасного стану науки показують, що вона безуспішно прагне вирватись із пут вкрай стиснутої відносності, борсаючись у хаосі незліченних теорій, гіпотез, які, зіштовхуючись, заперечують одна одну. Останнє слово сучасної науки і філософії відображає справжнє самознищення людського інтелекту. Причому, як передбачається, це лише прелюдія того жахаючого космічного самовбивства, яким марять песимісти ніцшеанського типу [22; 29].

З ними не погоджуються відчайдушні оптимісти, у серці яких все ще жевріє вогник надії на те, що вселенський порядок можна буде

вберегти, здолавши родову для немічної людини звичку протистояння у «війні всіх проти всіх», всупереч принципам любові. Ця звичка і відповідні закони боротьби були успадковані ще від греків. Вони щиро вірили в те, що в основі світу лежить щось одне: або Вода Фалеса, або Вогонь Геракліта, або Повітря Анаксимена, або «богорівна людина» Аристотеля — словом, частина замість



Сцена, у якій Геракліт зображається плачущим, а Демокріт веселим, є найбільш популярною для доби Ренесансу.

Донато Браманте. Геракліт і Демокріт,
1477 р.

цілого. Така віра зумовила перевагу піфагорійської послідовної, причино-наслідкової логіки одномірного лінійного мислення, завданням якого постали збір і класифікація інформації (причому, швидше, ніж її осмислення). В міру того, як горизонтальна лінія досягнення предметності продовжувала владарювати в головах мислителів (Піфагора та його послідовників) і ділити суще, ототожене з сутністю, на взаємозаперечувальні дискурси, вона усе настійніше «уподібнювалась» до безконечності і, замикаючись на собі, прагнула на своєму рівні обійняти Всесвіт.

Незабаром стало очевидним, що це не проста «однобічність», а чергова люциперова приманка: цар світу цього «подарував» людині таке лінійне мислення для стримання поривань її душі у височинь Абсолютної Істини. Відтак, Одкровення мудрих (а отже співчуваючих!) вистіснилося тлумаченням гордовитих: там, де усе потрібно було миттєво і синхронно звести до незначної деталі, розум починав ретельно зважувати, аналізувати, відбирати, класифікувати, ізолювати. В результаті недосяжним залишався вищий рівень осмислення, на якому просторова горизонталь переходить у вертикаль часу і лінія, «згортаючись», стискається в точку, як символ центрованості цілого, що єднає два світи — світ «цей» і «потоїбчний», світ сущого і буття, абсолютної свободи і причинної зумовленості у їх взаємодії. Початком такого занепаду постало ігнорування беззаперечної думки про те, що «усі глибокі істини, уся вища правда і краса вільного прагнення доступна лише віруючому розуму, внутрішньо впорядкованому у повній моральнісній злагоді з Творцем і відкритому для усєї сукупності осмислень, взаємопов'язаних любов'ю» [67, с. 115]. Утім, за законом парадоксу, наука, втративши здатність пригадувати вихові прозріння минулих цивілізацій, несподівано, крок за кроком стала відкривати для себе привабливість лона безмежної мудрості, а її представники — захоплюватись інтригою ролі «нащадків архаїчної правди» і «провідників істини». Зрештою, людина легко спокусилась доступною свободою думати і діяти «як заманеться» (так звану, творчою вседозволеністю). Відтак, почав відроджуватись тип багатомірної логіки Цілого (східної логіки Дао), тип сингулярного (за М. Бердяєвим) мислення як можливості позбутися «рабської» і «нешасної» свідомості (неминучої у світі об'єктивації), розширити межі для прориву по вертикалі.

У цій ситуації неоціненну роль відіграло прозріння того, що Творець винагороджує сутнісним знанням лише смиренно-зосереджене і любляче серце. За законом парадоксу або порушення зворотного зв'язку між свідомістю і реальністю, тільки воно може протистояти глобальному комп'ютерному розуму, що поволі стає господарем людської свідомості. Отож, для того, щоб людина відчула себе «душею всесвіту», відповідальною за життя в умовах переходу в нову фазу духовно-екологічної цивілізації, ідеально-сущий зміст її думок, уявлень, переживань має наповнитись енергією світлоносного



Малюнок «Трое мудрих мужів, що сміються над своєю безпечністю біля Тигрового потоку» (XII ст.), символізує сутність і єдність трьох найважливіших форм китайської

першообразу. Шляхи досягнення такого пізнавального потенціалу широко описані (хоч і не зреалізовані) мовою даосів («У») і буддистів (Шунья), а також в китайському вченні Ці (причому, далеко не лише у вербальній формі).

У європейській традиції для тлумачення буття був вибудований цілий концептуальний ряд¹, предикаменти якого відображають істотні характеристики когнітивного досвіду людства. Нижче подаємо його семантичний аналіз.

1. *Інтелект* (від лат. *intellectus* — розуміння, розсудок), семантичне поле якого включає поняття:

а) *noos*, що означає

¹ Система понять подається за версією Ч. Бартніка [159].

- «духовна душа, яка відрізняється від чуттєвої й вегетативної»;
 - «розум як духовна здатність, духовне серце, нутро людини, пізнавальний контакт особи зі світом»;
 - «інтелект як здатність до пізнавальної діяльності та її наслідок»;
 - «думка, мислення, духовне зосередження на чомусь»;
 - «розуміння, осмислення, мудрість»;
 - «постанова, намір, план»;
 - «значення, сенс, духовний зв'язок людини з предметом чи іншою особою»;
- б) *ennoia* (від грец. *en-noeo* — «входити в розум, вступати інтелектом в буття»), що означає
- «намір, задум, ідея»;
 - «налаштованість на правильний хід думки, вживання»;
 - «вхід розумом у «серце» речі, розуміння сенсу, інтелектуальна інтуїція»;
- в) *dianoia* (від грец. *dia-noeo* — розпізнавати) зі семіосферою:
- «розважливість, кмітливість»;
 - «розмірковування, схоплювання сенсу»;
 - «роздуми, заглиблення в думки»;
- г) *synnoia* (від грец. *syn-noeo* — спів-мислити) зі семіосферою:
- «совірне пізнання пізнання»;
 - «совістівне осягнення»;
 - «цілісне охоплення, загальне розуміння»;
- д) *poeta* (від грец. *poeo* — прозріти, осягнути, збагнути, з'ясувати), що означає:
- «духовне бачення речі»;
 - «здатність до метафізичного відкриття міфу предметності»;
- є) *noesis*, що означає:
- «думку, смисл як результат інтелектуальної дії, рефлексії»;
 - «інтуїцію»;
- ж) *synesis* (від грец. — надбання колективної думки, універсальний смисл), що означає:
- «розважливість, возз'єднаність, прилученість»;
 - «інтелігентність, обізнаність».

2. *Ratio* (від лат. — розум, обчислення, розрахунок), семантичне поле якого виходить за межі концептосфери *intellectus* і включає поняття:

а) *logos* (від грец. *legein* — вибирати, говорити розумно, називати або від *logoo* — бути усезнаючим) зі семіосферою

- «слово (живе й писане), мова, вислів, речення, звістка, інформація»;
- «універсальний інтелект, розум, глузд»;
- «вселенська мудрість, сенс буття, Творець (Творча Субстанція)»;
- «упорядковувач космосу»;
- «міра, кількість, число, числова величина»;
- «звіт, співставлення, рахунок, обрахунок»;
- «лад, порядок, гармонія природи»;
- «відношення, пропорція, аналогія, співвіднесення»;
- «основа, принцип, мотив»;
- «закон, правило, норма»;
- «рація, обґрунтування, сенс, пояснення»;
- «значення, вартість, вага»;
- «визначення, поняття, дефініція»;
- «теза, гіпотеза, припущення»;
- «причина, генезис, творча інтенція»;
- «мислення, розмірковування, вникання в суть»;
- «судження, рецепція, висловлювання»;
- «справа, питання, проблема»;
- «розповідь, переказ, історія, оповідання, фабула»;
- «висновок, сентенція, приказка»;
- «дискусія, бесіда, діалог»;

б) *ratiocination* (від лат. — логічне міркування), концептосфера якого включає поняття:

- *logismos*, що означає
 - «формулювання суджень, визначення, оцінювання, виважене ставлення»;
 - «рація, аргумент, розумна причина»;
 - «підсумок, висновок»;
- *sylogismos* як взаємозв'язок посилань (суджень) і заклучень (висновків), що означає
 - «узагальнення на основі зіставлення аргументів»;

- «планування, проектування, обґрунтування пропозицій»;

- «правила формулювання висновку»;

- *logistikon* як здатність до експліцитного з'ясування достовірності суджень, що означає:
 - «умілий в лічбі, оперуванні фактами, подіями»;
 - «обдарований розумом, мудрий»;
 - «мислячий, розважливий, відкриваючий суть каузальності».

3. *Psyche* (від грец. — подих, дух, життєва сила, душа) що означає:

- «субстанція, джерело життя, центр свідомості, душа світу, нематеріальний фактор руху»;
- «психіка, чуттєве життя, відроджувальна сила»;
- «душевність, сумління».

Концептосфера цього поняття включає семи:

а) *phren*, що означає

- «сердечне знання»;
- «пізнавальна потреба, пристрасть»;
- «осмислений намір досягнення суті»;

б) *phrenema*, що означає

- «пізнавальну несамовитість, одержимість»;
- «дослідницький фанатизм»;
- «зарозумілість, снобізм»;

в) *phrenesis*, що означає

- «передбачений, створений смисл»;
- «сутнісне судження, думка, погляд»;
- «основотвірна думка, суттєвий погляд»;

д) *thymos* — (від грец. *thymoō* — гніватися, сердитися, атакувати думкою) зі семіосферою

- «іраціональна душевна сила»;
- «подих життя, чуття, серце»;
- «бажання, схильність, прагнення»;

е) *pneuma*:

- «енергетичне випромінювання, еманация життя»;
- «натхнення»;
- «духовна істота, дух, субстанція».

4. *Syneidesis* (від грец. — співвідання), що означає:

- «колективна свідомість»;
- «чиста свідомість, сутнісне знання»;
- «концентрація духу, архетип, думаюче єство».

5. *Syneidos* (від грец. *syn-oda* — спільно знати, разом помічати), що означає:

- «цілісне, всебічне бачення, інтуїція совісті»;
- «схоплення загального сенсу»;
- «врахування усіх доцільних підходів».

6. *Cognitio* (від лат. — пізнання, розпізнавання), концептосфера якого включає:

- *gnosis* — «бачення, відання, споглядальний досвід»;
- *gignosko* — «споглядаю, розпізнаю, розумію, формую думку»;
- *gnome* — «просте знання, пізнавальний чинник»;
- *gnomon* — «міркування-припущення, міркування-уявлення».

Таким чином, становлення людини у її «сапієнтності» європейська (сократівська) майєвтика безпосередньо пов'язувала з умінням: а) сумніватися в інтелектуальному досвіді осягнення сутності; б) перебувати у стані еротематичної допитуваності; в) відкривати незнання там, де панує перетворення прекрасно вибудованої форми знання у питання про власне форму і смисл знання, його універсальність та істинність.

Ось чому етапами осягнення сутності предметів (*genesis oysia*) та інтелектуального сходження до істини було визначено такі:

- *doxa*, «гадка», або *doxosoph*, «удавана мудрість» (з похідними від них *doco*, «здаватись» і *doxado*, «гадаю»; а також *doxasma*, «удаваний, гаданий» і *doxastes*, «гадаючий»; той, який удає що знає, на підставі чуттєвого переживання);
- *dianoa*, «глузд» (з похідним *dinooymai*, «розмірковую» як структура, що включає двознаючу думку» (*gnome*, *doxa*) не лише про правду, але й красу, добро, справедливість, свободу від гріха (тобто «етичне знання»); до того ж, прагне збагнути суще на підставі уподібнення з реальною дійсністю (*eicasia*);
- *episteme*, «віддання надродових, вічних ідей», чинником якого є віра як безпосереднє прийняття інтуїтивно осягнутого містичного досвіду.

Отже, як бачимо, перший ступінь європейської пізнавальної традиції завершується на рівні типологізації, класифікації усієї

множинності видимого і невидимого космосу та передбачає діалог зі світовою душею (панпсихізм). Наступний ступінь пізнання, що відкривається епістемою, запрошує до визначення універсальної сутності родо-видового космосу, тобто до єднання з вселенською мислеосною, Логосом (як ідеальної можливості суцього). Утім, таке єднання не є абсолютним отождненням, оскільки у ньому кожна якість (субстанція) зберігає свою імманентність. Звідси — необхідність вийти за межі мислимої реальності (буття) взагалі, і здолати діаду буття й безособового інтелекту може лише вихід у небуття. Воно, на думку Плотіна, не є «щось, бо попереду усього; не є істотою, бо істота має форму, яка, у свою чергу, є формою буття; отже характеризується відсутністю усякої форми, навіть надчуттєвої, бо не може бути нічим тим, що сама породжує» [94, с. 25]. Таким чином, «це не розум і не душа; не перебуває у просторі і часі; це сама сутність, відокремлена від безсутності, оскільки існує перед усякою сутністю» [91, с. 96-148]. Осягнення такої сутності передбачає:

- афективне переживання гострої потреби у кардинальній (сердечній) зміні дискретного мислення (замкнутого енергією понять у «кокони» словесних догм) на безперервне, «колове» (П. Флоренський) структурування-творення актуальної смислової «присутності» речей або їх «сутнісного існування-намірі» (М. Мамардашвілі);
- поступове «тверезіння» розуму від надмірної «активності-пасивності»; досягнення ним стану *sophrosyne*, «цнотливої розсудливості» (аж до повної гармонії з чистим серцем, що забезпечується практичним спогляданням), завершується не лише «просвітленням розуму» (з метою досягнення довгоочікуваного відкриття істини, універсального знання), а й просвітленням серця, коли сама істина постає результатом смиренного прийняття Божої благодаті.

Отже, епістема або епіґнозис — це знання-відання предметної сутності, дароване Творцем у його Одкровенні, що смиренно приймається особою в любові як результат осяяння (грец. *διαφωτισις*) і засіб духовного зцілення (завдяки обожуючій благодаті).

На підставі поданої вище етимологічної розвідки очевидним постає висновок: між ґнозисом і епістемою існує така ж кардинальна відмінність, як між Словом в Бога і Словом, відкритим людині. Ось чому центральними питаннями епістемології постають природа і

критерії достовірності¹ сутнісного знання; межі і умови її осягнення, а також співвіднесеність різних форм інтелектуального життя (розширення енциклопедії знання; розвиток мислительної техніки; освоєння способу «бачення сутності речі»).

Як показує історичний пізнавальний досвід, у кожному культурному епоху параметри сутнісної верифікації інтегративного (процедурного, імпліцитного, інтуїтивного і реліктового) знання задавались певною пізнавальною позицією: фундаменталістською (що передбачає осягнення не лише понятійного позначення, смислових означень, але й єдиного сутнісного смислу предметності) чи релятивістською (зосередженою лише на понятійному позначенні предметності і його смислових означеннях). Гіпотетико-дедуктивний аналіз цього процесу переконує, що епістемологічне обґрунтування передбачає осмислення одержаної інформації на підставі основотвірної епістемічної віри та відповідних їй епістемічних норм. Поза системою «базова віра — епістемічна норма — знання» не вирішується жодна проблема, пов'язана з обґрунтуванням достовірності осягнутої предметної сутності: ні проведення демаркації між вірою і знанням, а відтак знанням і незнанням; ні проблема співвідношення способів і кінцевої мети пізнання; а ні проблема взаємоузгодженості знань і цінностей (ціннісних орієнтацій) пізнавальної діяльності. Дискусійне поле цієї проблематики визначається згадуваними вище двома підходами. *Перший підхід* (фундаментальна пізнавальна парадигма) передбачає особливий статус епістемічної віри, яка не потребує жодного виправдовування. *Другий підхід* (релятивістська пізнавальна парадигма) розглядає усі віри, що лежать в основі пізнання, як рівноправні і рівнозначні.

¹ Етимологія слова «достовірність», пов'язана з латинськими іменниками *uero, se-verus*, «тверда, непохитна віра» і *heorte*, «свято», «радісна надія», дає підстави вважати його синонімом слова «істинність», що семантично походить від грецького дієслова *εξ*, «бути», іменника *εξτος*, «субстанція» та однокореневого прикметника *εθξ*, «існуючий насправді», «сутнісний», які відповідають латинським дієприкметникам *alethes, lethos, lathos*, «не підлягаючий забуттю, збережений в пам'яті для чергового відкриття» і спорідненій з аккадськими іменниками *emtu*, «істина», *ammatu*, «надійний фундамент» та сврейськими *emeth*, «вірність, істинність» і *amen*, «воістину так». Означений лінгвістичний аналіз поняття спростовує декартівське розуміння критерію достовірності (як «неможливості обґрунтування сумніву») і будь-які декларації виняткового права логіки і математики на обґрунтування достовірності.

Пізнавальний фундаменталізм зорієнтований на самодостатню, позаісторичну і позаментальну інтуїтивно-рефлектовану форму сутнісного знання. Перше теоретичне осмислення фундаментальної інтуїції представлено у вченні елеатської школи. Згідно з Парменідом (бл. 515 або 540 — бл. 445 або 470 до н.е.), предметом сутнісного знання постає ідеальне буття — єдине, вічне, статичне і незмінне на противагу небуттю — множинному, тлінному, динамічному, мінливому і чуттєвому світу речей як предмету пересічної думки. Демокріт, (бл. 460 — бл. 370 до н.е.), полемізуючи з елеатами щодо присутності небуття, зберіг його парменідове протиставлення чуттєвому світові як формі існування видимого буття з однією поправкою: це небуття дане в абстрактній уяві [8, с.42].

Думку про те, що принципово непізнаване небуття (чуттєвий світ, «інше») існує, відстоював і Платон (428-427-347 до н.е.), аргументуючи це так званим правом «блудливої думки». Стверджуючи, що пізнання — це насамперед взаємовідношення між пізнаваним і



Академія Платона. Мозаїка із Помпеї.

пізнаючим, філософ діалектично переосмислив тезу про єдність і незмінність буття, стверджуючи, що Єдине постає лише умовою можливості буття, запорукою його існування. У контексті пізнавальної взаємодії він пропонував розглядати небуття як *принцип розрізнення* (а отже зв'язку істинно і неістинно сущого, тобто сутностей ідей та їх чуттєво-матеріальних копій). Звідси, за Платоном, всі ідеї «суть того, що вони суть лише стосовно одна до одної, а не у відповідності до їх образів в нашій уяві чи мисленні» [66, с. 29-38]. Ця думка була викликана прагненням філософа перекинути місток від вічного і

незворушного царства ідей до тлінного світу явищ, пояснити усе тварне через його відношення до духовного. Утім, рух і змінюваність чуттєвого світу, за Платоном, постає прерогативою лише емпіричної думки, погляду.

Стверджуючи це, Платон був певний, що сутність речі (*ousia*) нетотожна її істинній природі (*hipostasis*) — буттю (про яке нічого сказати, окрім того що воно «є» і воно «єдине»). Більше того, у своєму «Тімеї» Платон запевняє: «Якщо Бога пізнати важко, то виразити Його неможливо» [92, с. 84]. Підставою для цього слугував текст Біблії, зокрема священних книг Старого Завіту, з якими достеменно був обізнаний філософ (як, зрештою, і Піфагор, і стоїки). Знаючи про

У VI розділі діалогу «Держава» Платон порівнює тих, хто довірився досвіду чуттєвого пізнання, з в'язнями печери, які приречено і неустанно силуються досягнути причини реальних речей, бачачи на стінах лише їх тіні, відсвічені із-зовні. Шлях до істинного знання філософ розумів як «вивільнення в'язнів із темряви душевної сліпоти» і поступове виведення їх до «сонячного світла» (ідеї Блага), що передбачає душевне очищення.



сходження Мойсея на Сінай, Платон знав і те, що шляхом «священного споглядання» Мойсей зміг досягнути вершини розумово-розсудкового осягнення Істини [53, с. 116]. Правда, Мойсеєву «сферу Бога» мислитель називає «сферою ідей» і у такий спосіб супроводжує Патріарха до безодні (морю) Невидимого і Незреченого — сфери Блага. Можна було б очікувати, що тепер Платон «відступить» перед Мойсеєм і його спекулятивне мислення затьмарить Одкровення Живого Бога, що сповіщає свою благодать через Сина. Утім, мисленик не зупиняється і робить відчайдушну спробу розкрити суть цієї благодаті. У своєму «Меноні» Платон згадує про даровану Богом благодать, яка посилається людині і власне є тією самою «здібністю до пізнання Вічного» [53, с. 124-125]. Таким чином, мислительне

споглядання (*novas*) монади, на його думку, постає прерогативою посвячених і передбачає абстрагування від хаосу мінливого сущого з наступним «вознесінням» до космічного *χμε* (де чиста міра витісняє прекрасне). Для досягнення цього стану, вважав філософ, необхідним є катарсис, тобто очищення інтелектуального порядку, що має на меті вивільнення свідомості від множинності сущого. Утім, Платон так і не здійснює завершального кроку до остаточного досягнення самототожності сутності. Він зупиняється на рівні цілковитого поглинання особи пізнаючого об'єктом пізнання (коли двоє стають одним), тобто обмежується шляхом редукції помисленого буття. Ось чому Плотін визначає цей стан як екстаз людського, а тому немічного глуду, скутого гордовитістю і пристрастю [93].

На відміну від Платона Аристотель (384-322 до н.е.) вважав, що саме мінливість чуттєво-матеріального світу може стати предметом наукового знання. Більше того, Аристотель переосмислив і платонівське розуміння сутності (*οὐσία*) як вічної ідеї. У V главі «Категорій» поняттям «сутність» він позначив індивідуальне буття (існування) речі, а поняттям «вторинна сутність» — родову (видову) суть речі (її предикат). У такий спосіб було задекларовано те, що між



Улюбленим поетом Аристотеля був Гомер. Він завжди цитував і коментував поета, використовуючи його художні образи для ілюстрації своїх думок.

Рембрандт Харменс ван Рейн.
Аристотель перед бюстом Гомера. 1653

обом поняттями існує така ж відмінність, як між індивідуальною особою і її родовою іпостассю (природою), особливим і загальним. Утім, сам Аристотель вважав, що первинна сутність (сутність-ейдос)

тотожна типовій формі речі, яка, у свою чергу, постає її віддзеркаленням, а вторинна — включає форму і власне саму невпорядковану, хаотичну матерію, з якої утворена річ. Таким чином, пізнання вторинної сутності, на його думку, поза увагою залишає унікальність речі, і навпаки, пізнання однієї лише унікальності речі не дає загального уявлення про її видову суть, а отже не може бути предметом істинного знання про річ. Потенційна узгодженість обох тенденцій в розумінні буття, за Аристотелем, постає можливою через посередництво низки аксіом, що характеризують природу первинної сутності, тобто «божества, яке є вічним і непорушним чинником, джерелом буття, мисленням мислення сутності і руху усіх речей» [104, с. 17]. Першою серед таких аксіом мислитель висунув аксіому несуперечності, яка стверджує: «Неможливо, щоб одне і те ж разом було і не було притаманне одному і тому ж, причому в одному й тому ж розумінні» [104, с. 30]. Означена аристотелівська аксіома поставала актуальною для пізнання і єдиного, неділимого індивідуума, і єдиного, неділимого роду (виду). Сутність, яка є у кожній речі, і суть буття для кожної речі, таким чином, однаково становили у філософа крайню межу пізнаваного (а значить і самої речі).

Аристотелевої традиції розуміння сутності і меж її пізнання дотримувався Плотін (бл. 205 - бл. 270), незважаючи на відстоювання позиції Платона у тлумаченні Єдиного (яке разом з нижчими субстанціями — світовим розумом і світовою душею знаходиться по той бік буття і пізнання). Тільки «не-сущє» — тілесний світ і матерія, за Плотіном (як зрештою і стоїками), може бути помисленим і є предметом думки [94].

Висліди
античних філософів



Августин
Аврелій,
переживши
містичне
просвітле
ння,
поєднав
філософсь
ке знання
з
християнс
ьким
віровченн
ям.

Його
вплив на
становлен

щодо розуміння буття виявили істотний вплив на середньовічне пізнання схоластів. Біля витоків їх мислення, що спиралось на засади релігійної філософії представників монастирських шкіл, стояв, як відомо, неоплатонік Прокл (410-485) з його установкою на вчитування відповідей на усі питання із авторитетних текстів; енциклопедичне сумування різноманітної проблематики; поєднання містично потлумаченого міфу з розсудковою рефлексією предметності [96]. Згодом піднята Боецієм (475-525) проблема щодо походження універсалій відкрила багатотомову полеміку між прибічниками внутрішньомовної реальності як чинника загальних понять (реалістами) і апологетами онтологічного статусу цих понять для простого позначення (найменування) абстракцій, створюваних людською свідомістю (номіналістами).

Ця полеміка породила низку драматичних сумнівів щодо ролі діалектики (як методу міркування) у пошуках духовної істини. Крайні позиції цієї дискусії — погляди раціоналістів (Беренгар Турський, бл. 1010-1088) і фідеїстів (Педро Даміані, 1007-1172) — виявились мало конструктивними. Серединний шлях був запропонований формулою Ансельма Кентерберійського (1033-1099) — «вірую, щоб розуміти», згідно з якою віра проголошувалась джерелом розумової рефлексії. Витоки цієї схоластичної позиції знаходимо у Августина Аврелія (354-430) — християнського філософа і теолога, представника латинської патристики. Він, ґрунтуючись на римській

традиції (Цицерон, стоїки), розробив неоплатонічну доктрину про виведення буття Бога і буття речей із самодостовірності людського мислення. Взаємопов'язані процеси «самопізнання» і «Богопізнання» були проголошені Августином єдиною метою, гідною для людського розуму, а триєдність «пам'яті, споглядання і волі (очікування)» визначали, за ним, структуру людського духа (душі). [2, с. 199-210].

Згодом ідеї августиніанства (як неоплатонічного напряму схоластики) щодо теологічної



Бонавентура (1217-1274)

аналогії трьох душевних здібностей і гносеологічної тези про віру як передумову всякого знання з акцентом на умоглядній інтуїції, в акті якої духовне просвітлення і діяльність людського розуму нероздільні, відстоювались мислителями францисканського і августинівського орденів (від Бонавентури до Дунса Скота) в полеміці з домініканцями-томістами. Утім, це вже було августиніанство з елементами аристотелізму (тобто превалюванням волі над інтелектом).

Так, пізнавальна концепція Джованні Фіданци (Бонавентури, 1217-1274) — представника «оновленого» августинівського платонізму (Сен-Вікторська школа) — була основана на теорії так званої божественної ілюмінації (просвітлення) і розрізняла три рівні пізнання:

а) чуттєве (гаптичне) осягнення;

б) знання як результат побудови інтелектуальних абстракцій матеріальних предметів (*scientia*);

в) мудрість як результат пізнання сутності предметів через просвітлення Боже, тобто коінтуїцію (*sapientia*).

Причому, тільки останнє (апріорне, інтуїтивне) знання про буття могло, на думку філософа, дати силу апостеріорним висновкам (на рівні першообразів, архетипів, запозичених у Логоса).

У середньовічній схоластиці містична метафізика Бонавентури поклала початок францисканському напрямку, який став переважаючим у Іоана Дунса Скота (1265-1308). Він, розвиваючи провідні тенденції онтологічної інтерпретації людського пізнання, започаткованої софістами, аргументував прерогативу волі у свідомості пізнаючого і перевагу одиничного, суб'єктивного над абстрактним у процесі пізнання. На основі цієї аргументації філософ виокремив чотири істотні риси наукового пізнання: достовірність; співвіднесеність з пізнаванним; причино-наслідкову очевидність; опосередкованість силогістичним міркуванням і його результатом — знанням. Відповідно, реалізація процесу пізнання об'єктивної реальності (світу речей), на думку мислителя, мала б передбачати попередню сформованість таких розумових здібностей, як розуміння простого, виведення з нього складного і аргументації відповідних висновків на підставі поліфункціональної рефлексії. Утім, ці мислительні процедури, як виявилось невдовзі, не могли гарантувати повноту осягнення істини. Усвідомлюючи беззаперечність цього факту, Дунс Скот спрямував свої інтелектуальні зусилля на дослідження проблеми відповідності предметної сутності змісту судження про неї. Теологічною передумовою цього дослідження

постала віра філософа в те, що усі речі вже побачені в абсолютній повноті своєї істинності створюючим їх Творцем, і їх енграми закладено в генокультурну пам'ять людини. Звідси — богоподібність людського розуму, який «пригадує» архетипи речей, логічно упорядковує і відображає їх вторинну природу на абстрактно-понятійному рівні. У такий спосіб, за Скотом, реалізується цілісність буття: творіння, перетворене у дзеркалі людської свідомості, повертається до Творця. На основі виявленої закономірності філософ сформулював висновок: достовірне пізнання стосується винятково чуттєвого образу матеріального світу, бо речі настільки ж істинні, наскільки й суті для пізнаючого. Таким чином, на глибоке переконання Дунса Скота, результатом пізнання постає знання не самої істини, а лише її суб'єктивне бачення, точніше сам суб'єкт пізнання. У цій ситуації, вважає схоласт, запорукою істинного судження є наявність безпосереднього сприймання актуальних взаємовідносин між суб'єктом і предикатом. Подібний зв'язок, на думку філософа, є прерогативою інтуїтивного осягнення, що передбачає здатність до сприймання речі в її екзистенціальному аспекті, тобто як існуючої (присутньої) «тут і тепер». При цьому, висловлює припущення Дунс Скот, людський розум діє поза власною волею, безпосередньо визначаючись об'єктивними обставинами, а отже діє по можливості і не здатний вибирати способи пізнання. Це означає, що найбільшим здобутком людського розуму є його здібність уподібнюватись до явленої речі. Саме реалізація цієї здібності постає гарантом достовірності пізнання, що виключає усяку об'єктивну помилку і забезпечує суб'єктивну впевненість в актуальному володінні істиною (точніше судженням про неї).

Після Дунса Скота висока схоластика (XIII-XIV ст.) розвивалася в контексті засну-



Іоан Дунс Скот (1265–1308)

вання мережі університетів та активної участі в просвітницькому житті Європи представників не лише францисканського, але й домініканського монаших чинів. Важливим інтелектуальним стимулом у науковій діяльності схоластів цієї доби стало знайомство з текстами Аристотеля через посередництво їх арабських коментарів. Найбільш активну участь у цьому прийняв домініканець, доктор Паризького університету Тома Аквінський (бл. 1225-1274). У своїх монументальних компендіях «Сума теології» і «Сума проти язичників» він ясно і вичерпно підвів підсумок теолого-раціоналістичним пошукам зрілої схоластики. Послідовність інтелектуалізму показова: в Бога сутність співпадає з існуванням, загальне — з конкретно-одиничним, буття — з пізнанням, суб'єктивний аспект істини («істина в інтелекті») — з її об'єктивним аспектом («істиною в предметі»); а усе «тьмяне», непрояснене, нетотожне власному логічному поняттю — відсутнє. Відблиском цієї божественної ясності постає, за мислителем, висвітлююча, організуюча, упорядковуюча діяльність людського розсудку (адже «справа мудрого — усе впорядковувати») [4, с. 147]. Ця діяльність завдячує несуперечливому синтезу віри і знання та забезпечується взаємодією усіх рівнів свідомості, в результаті чого релігійно-філософські висліди й віроповчальні догмати постають предметом природничо-наукового рефлексії. Саме упорядкуванням предметної множини мислення Т. Аквінського відрізняється від абстрактної умоглядності раних схоластів. Створені ним схеми думки накладаються на нескінченне розмаїття конкретних питань: від визначення меж допустимого і недопустимого в пізнавальній діяльності до з'ясування справедливості тези «глупота є гріхом».



Венеція
Гоццолі.
«Триумф
святого
Томи», 1440
р.

На картині
справа від
схоласта
зображений
Платон,
зліва –
Аристотель, а
біля його
ніг –
арабський
філософ Ібн
Рушд (ідеї
якого
заперечували
в Томою)

Розглядаючи інтелект як надбання розумної душі, що неодмінно постає віддзеркаленням конкретної персони, частиною її психофізичного організму, Т. Аквінський послідовно відстоював тезу: сутність є прерогативою Божественного Логоса, людський інтелект володіє лише потенцією сутності; бо не інтелект мислить, а людина. Проголошуючи первинність інтелекту і вторинність волі, філософ, утім, стверджує, що в життєвій площині любов до Бога є важливішою за богопізнання (що дістало згодом продовження у містиці домініканця Мейстра Екхарта).

Подальша історія схоластики постає небезплідною, хоч і сповненою кризових явищ. З одного боку, домініканці і францисканці розвивають творчі зачини Т. Аквінського і Дунса Скота до рівня системи відповідних теорій, а з другого — гучно декларується доцільність переходу від метафізичного споглядання до емпіричного вивчення природи, а від спроб гармонізації віри і розуму — до свідомого і категоричного розведення їх завдань. Особливу роль у цьому процесі відігравали мислителі-опозиціонери до спекулятивної системотворчості представників європейської високої схоластики —

Р. Бекон (бл. 1214 - бл. 1292), закликаючи до розвитку конкретних знань, і В. Оккам (бл. 1285 - 1347), пропонуючи розвиток тенденцій Дунса Скота у напрямку крайнього номіналізму.



Ороро, «поглинаючий хвіст», постає символом гнозису — замкнутого на собі людського знання

Підпорядкування думки авторитету догмата («філософія — служниця богослов'я»), висунутого ортодоксальною схоластикою, привело до утвердження дворівності знання — надприродного, дарованого в

Божому Одкровенні, і природного, «відкритого» людським розумом. Норму першого представляють тексти Біблії, норму другого — тексти Платона і особливо Аристотеля, хоч потенційно усі вони претендують на вираження повноти істини через виявлення в текстах усієї системи («суми») логічних наслідків, умозаклучень¹.

Мислення схоластів, таким чином, залишилось вірним гносеології античного ідеалізму, для якого предметом пізнання є єдине, загальне, а його методом — дедукція у формах дефініції, логічної диференціації і силогізму, що виводить особливе із загального. Отже, схоластика продовжувала залишатись філософуванням у формах інтерпретації тексту, відрізняючись у такий спосіб як від новоєвропейської науки (з її прагненням відкрити невідому до цього

¹ До речі, зауважимо, що проблема співвідношення Одкровення і людського розуму постала предметом уваги ще до зародження схоластики. Йдеться про взаємосуперечливі позиції Тертуліана, який відхиляв всякий контакт між вірою і філософським раціоналізмом, і Еріугена, який вважав Одкровення сумою прийнятих на віру аксіом, що відкривають шлях для раціоналістичної рефлексії. Ранньосередньовічний теологічний раціоналізм (А. Кентерберійський, Б. Турський) відстоював принцип взаємодоповнюваності «надрозумних і розумних істин», незважаючи на те, що виведення усього змісту Одкровення шляхом логічного конструювання розцінювалось як еретичне. Впродовж Нової доби проти теологічного раціоналізму схоластики різко виступали протестанти (Лютер назвав його «блудницею диявола»). Успід за емансипацією Одкровення прийшла епоха нищівної критики його принципів (раціоналісти XVII ст., зокісна Б. Спіноза і Б. Паскаль). Згодом розуміння Одкровення як радикального спростування усіх основ раціоналізму відстоювали протестанти І. Кант, а відтак С. Кьєркегор, під впливом яких сформувалась так звана діалектична теологія (К. Барт, П. Тілліх, Р. Нібур), що претендувала на позицію філософського авторитету XX ст. Сучасні «неортодокси» характеризують Одкровення як абсолютно неспівмірне з жодними людськими критеріями і цінностями (протестант Р. Бультман, католик Г. Марсель). На противагу їх поглядом, авторитети-неосхоласти, реалізуючи спроби неотомізму завоювати науку, підреслюють об'єктивний і соціальний характер Одкровення, активну роль людини як Його адресата і водночас співтлумача (Г. Фріз, У. Ф. фон Бальтазар).

часу істину через аналіз досвіду), так і від містики (з її бажанням прозріти істину в екстатичному спогляданні).

Ідея споглядання, як показує європейський досвід, виявляється надбанням не одних лише неоплатоніків. У Аммонія Сакса, основоположника неоплатонічної школи, вчився і Ориген, і Климент Александрійський. Язичницькі філософи і християнські богослови паралельно розвивали елліністичну тему втечі із світу чуттєвого і мандрівки світом небесним. Тобто, обидві системи духовності об'єднувала спільна культурна традиція. Вона виражалась у «технічній термінології» та глибинній позиції стосовно кінцевої мети



Пітер Брейгель. Старший. Страшний суд. Художньо-історичний музей. Відень. 1558 р.

людського існування. Зрештою, запозичений представниками александрійської школи містичний досвід еллінів був повністю перетворений і розвинутий Церквою впродовж багатовікової боротьби і завдяки титанічним зусиллям. Ранньохристиянським богословам необхідно було довести, що споглядання предметної сутності — це ще не її прозіння, бо об'єкт пізнання не тотожний об'єкту осягнення, а сутнісне знання не тотожне самій предметній сутності. Більше того, усяке «чисте знання ідеї», на думку кападокійців і візантійських філософів, опосередковане її «тварним віддзеркаленням» у природі

чи мистецтві, а щоб «побачити» цю ідею, слід «відвернутись» від означеного дзеркала і зустрітись з нею безпосередньо, віч-на-віч, причому відкритим по благодаті «духовним зором».

У зв'язку з означеною проблемою схоласти висунули теорію так званої подвійної істини, яка постала логічною вершиною їх пізнавальної теорії і виявляла інтелектуальні труднощі, що провокували подальшу роботу мислення. Більше того, саме усвідомлення безперспективності установки на вирішення проблеми істини за допомогою одного лише посилання на авторитет, тобто



Історія кохання П. Абеляра та Елоїзи надихала не одне покоління поетів, художників і мислителів. Символічним завершенням цієї історії стало перепоховання закоханих поряд на паризькому цвинтарі

пасивно-доксографічного ставлення до авторитету, спонукало мислителів-схоластів до розгляду герменевтичних проблем, пов'язаних зі смисловим взаємозапереченням лексично споріднених висловлювань (закцентованих, до речі, у праці П. Абеляра «Так і ні», 1139 р.) [75]. Йдеться про уміння інтерпретатора розбиратись у виникаючих смислових казусах, оперуючи категоріями семантики («багатозначності» слова), семіотики (символічного і ситуативно-контекстного знаку-індексу теологічного дискурсу), пристосованими до мовних звичок слухача (читача), а також теоретично формулювати

питання аутентичності творення і критики тексту (за винятком Священного Писання).

Зрештою, орієнтація на жорстко фіксовані правила мислення, строга формалізація античної спадщини допомогла схоластам здійснити своє «шкільне» завдання — пронести крізь етнічні, релігійні і цивілізовані переміни середньовіччя необхідний понятійно-термінологічний апарат та успадковані від античності інтелектуальні навички. Без участі схоластів увесь подальший розвиток європейської філософії і логіки був би неможливим. Навіть найбільш послідовні опоненти схоластики, починаючи від гуманістів Відродження, теологів Реформації і завершуючи енциклопедистами Просвітництва та представниками німецького класичного ідеалізму, жодним чином не могли обійтися без широкого використання схоластичної лексики (до цього часу помітної в інтелектуальному мовному вжитку західноєвропейської науки). Цей факт є переконливим свідченням визнання схоластичної логічної рефлексії.

Серед проявів запізнілої схоластики ранньої Нової доби необхідно відзначити іспанського єзуїта Ф. Суареса (1548-1617), а в контексті цивілізаційного значення для східно-слов'янського ареала — її православного варіанту, популяризованого у Києві Митрополитом Петром Могилою (1597-1647).

Гуманістична думка, яка прагнула змінити весь традиційний устрій життя і надавала проблемам виховання молоді першорядне значення, протиставила «методологічній» аргументації схоластів «педагогічну». Зокрема, зорієнтовані на риторичну діалектику Цицерона гуманісти, які тлумачили діалектику як «мистецтво міркування» (*ars disserendi*), вказували на те, що схоластична логіка, навіть в інтерпретації Боеція, є штучною, далекою від життя і важкою для дитячого розуміння. Така штучна логіка, вважали вони, не може бути корисною для інших наук, а тому слугувати їхньою підставою. Не дивно, що у XVI сторіччі найпопулярнішим жанром наукової літератури стає «*compendium*» (дослівно «найкоротший шлях») як більш відповідний духові гуманістичної педагогіки, що прагнув протиставити багатослівній та витонченій схоластиці вимогу «*brevitas et perspicuitas*» («стислість та ясність»).



Рудольф Агрикола (1443–1485)

Один із перших німецьких гуманістів, професор Гельдельберзького університету Р. Агрикола (1443-1485) спробував реалізувати цю нормативну вимогу гуманістичної педагогіки у праці «Про діалектичне відкриття» (*De inventione dialectica libri tres*), опублікованій в 1515 року і багаторазово перевиданій. Прагнучи до спрощення логічних курсів, він тлумачив діалектику настільки широко, що вона охоплювала у нього як процедури наукового доведення, так і риторичну мову. Мету діалектики він вбачав у тому, щоб усебічно вивчити і лаконічно

представити властивості певного предмета у топичному полі можливих предикацій [144, с. 22]. Поняття «топи» (*topoi, loci*) Агрикола тлумачив у дусі аристотелівських категорій як «загальні назви» (*communia capita*) речей і тим самим істотно розширював їхнє схоластичне означення як «відношення» (*relatio*). У такий спосіб автор концепції всебічно освіченої, незалежно і критично мислячої людини позбавляв топи їхнього онтологічного значення і в дусі Цицеронівської топіки визначав їх як типологічні «місця аргументів» (*sedes argumentorum*) на користь знань, необхідних як для вивчення конкретної дисципліни, так і для процесу навчання загалом. Завдяки популяризації такого підходу (підручник «Про діалектичний винахід», 1479 р.), топіку почали розуміти як інструмент для впорядкування матеріалу знання, а отже і як універсальну логічну дисципліну, чинник мистецтва формулювання якомога переконливіших відповідей [145, с. 106].

Ідеї Агриколи розвивав французький кальвініст П. Рамус (1515-1572). Спираючись на сократівсько-платонівську діалектику і гостро критикуючи Аристотеля за створення надмірно штучної логіки, яка не відповідає природженим здібностям людини, філософ висунув дві методологічні вимоги пізнання. Вони виявилися доленосними для всього подальшого розвитку як методологічної, так і педагогічної думки. Йдеться про тези: а) логіка має бути максимально близькою до живої практики спілкування і побудованою з урахуванням

здібностей учнів; б) науки мають досліджувати дійсність на підставі власних, підтверджених досвідом принципів, а не запозичувати їх з метафізики або традиційної логіки. Останню П. Рамус, услід за Агриколою, також ототожнював з діалектикою як «мистецтвом міркування» і поділяв на *inventio* та *iudicium*. Завдання *inventio* він вбачав у тому, щоб за допомогою відповідних понять (*loci*) відшукати такі аргументи, які б гарантували найвірогіднішу відповідь. Завдання *iudicium*, як зазначалось у першому виданні його «Діалектики» (1543 р.), полягало в тому, щоб, спираючись на вроджену пізнавальну потребу та висновки попереднього раціонального опрацювання одержаної інформації, допомогти учню в осягненні істини. Таким чином, у концепції Рамуса *iudicium* було ототожнено з методом і максимально наближено до *dispositio* (буквально «розташування»), тобто понятійного упорядкування вже отриманого знання. Відповідно до таких упорядкованих знань-схем, Рамус радив диференціювати всі навчальні дисципліни, які вивчались у тогочасних університетах. Зокрема він вважав, що *субстанцію* належить вивчати трьома науками — фізиці, теології та медицині, *кількість* — математиці, а *якість* — моральній філософії, причому за єдиним, аксіоматико-дедуктивним методом.

Вплив Рамуса був настільки сильним, що деякі з його послідовників намагалися не тільки фізику, але й геометрію висловлювати відповідно до вимог його методу. Своєрідною базою рамізму став університет у Сорбонні, головним же супротивником — університет у Падуї, тодішній форпост секулярного аристотелізму. Звинувачуючи рамістів у тому, що вони змішують логіку з метафізикою, очолювані Дж. Забареллою падуанці спрямували всі свої зусилля на повне очищення логіки від метафізики. Не діалектика, а логіка, оперта на аналіз та синтез, постала у них універсальним інструментом пізнання та головним засобом навчання. Утім, розглядаючи математику як одну з конкретних наук, Дж. Забарелла та його учні не змогли оцінити її значення як загальної парадигми наукового знання. Згодом це значно завадило переосмисленню ролі математики в організації процесу наукового дослідження та навчання. Вирішальний вплив на зміну статусу математики справив Ф. Вієта, який у «Вступі до аналітичного мистецтва», опублікованому на початку XVII сторіччя, подав аналіз як універсальний метод розв'язання всіх проблем. Інтерпретований як новий вид «мистецтва відкриття» (*ars inveniendi*),

цей аналіз, на відміну від діалектики, висував єдино вірогідне рішення, яке по праву могло претендувати на основотвірне.

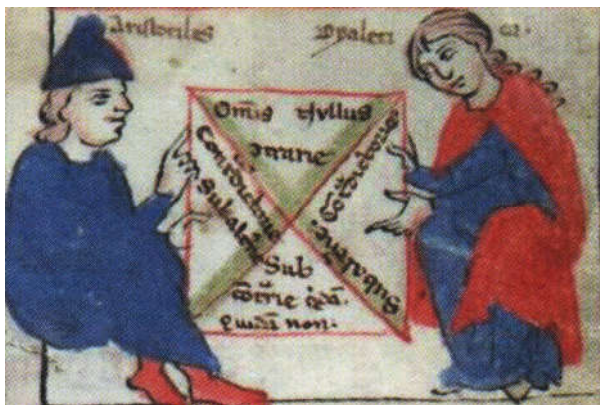
Одним із перших, хто зміг гідно оцінити значення цієї праці Ф. Вієти та роль аналітичного методу в процесі навчання і наукового дослідження, був Й. Юнг. Не заперечуючи головних вимог П. Рамуса до навчання, він, проте, доповнював їх і вносив до їх формулювання істотні поправки. Зокрема, він вимагав у навчанні та науковому дослідженні не тільки спиратися на досвід, але й підходити до явищ без упереджених думок. Навчання, на його думку, мало б враховувати як інтелектуальні, так і конструктивні здібності учня, розвиток яких він розглядав як одне з найважливіших завдань педагогіки. Виходячи з цих вимог, Й. Юнг відкидав право метафізики та традиційної логіки бути підставою всіх наук, указуючи на те, що принципи цих наук є результатом складної роботи рефлексії і вимагають від дитини надто великих зусиль для їх засвоєння. Навпаки, математичний аналіз, стверджував він, безпосередньо пов'язаний з практикою і перед іншими науками має ряд переваг: а) свої положення висловлює ясно і недвозначно; б) доводить їх так, що це не викликає жодного сумніву; в) аподиктичний спосіб доведення може замінити емпіричним, тобто розв'язання проблеми ілюструє прикладами і підтверджує побудовами; г) одне й те саме положення може доводити різними способами, що, викликає довіру в учня. Головну ж причину високої вірогідності математики вчений убачав у тому, що об'єкти математики більш очевидні (*magis obvia*) та доступні (*magis parabilia*), ніж предмети інших наук, а приклади та дії в абстрактній математиці простіші, ніж у фізиці та метафізиці. Зважаючи на визначені переваги, Й. Юнг вимагав починати процес навчання саме з математики як найбільш ефективного чинника формування аподиктичного (доказового) стилю мислення учня. З приводу цього Й. Юнг зазначав: «Хто від самого початку старанно починає займатися науками, в яких навчання здійснюють діалектичним, або евристичним способом, тобто за допомогою розв'язання суперечностей, той, якщо він потім звертає свій погляд на геометрію Евкліда, сильно скаржитися, що стиль Евкліда є темним; натомість немає стилю, який був би або міг би бути за своєю природою менш двозначним і тому менш темним або ж, навпаки, яснішим. І оскільки він там не знаходить проблем і суперечок, він сам їх туди приносить; одним словом, він скрізь шукає властивості тієї науки, до якої його привчили. Але хто через щасливий збіг обставин спрямовує свій свіжий, не обтяжений догматичними думками розум на абстрактну

математику, викладену характерним для неї способом, той або аподиктично, якщо він обдарованіший, або емпірично, якщо він менш розумний, граючи, вивчає ці малі, але такі, що є елементами складних речей, об'єкти. І це відбувається не тільки тому, що він стає здібнішим до механічного засвоєння понять, але й тому, що, міркуючи під керівництвом досвідченого наставника про прості математичні об'єкти, він звертає свій погляд до природи самого розуму. І діє надійно та впевнено тільки тоді, коли емпірично або аподиктично просувається вперед: від малих об'єктів до великих, від легких до важких, від простих до складних і, нарешті, від кінцевої кількості принципів, використовуючи кінцеву кількість засобів, до кінцевої кількості висновків» [52, с. 186].

Отже, Й. Юнг був переконаний, що саме у математиці виявляє себе чистий розум і що природа діє відповідно до тих самих законів, якими керується математик у своїх міркуваннях. І хоча ідею «*Mathesis universalis*» ми знаходимо у багатьох інших мислителів доби Відродження, тільки Й. Юнг дав цій ідеї конструктивістську інтерпретацію, пов'язуючи свій конструктивізм з вимогою наочності міркувань. Згодом ідея використання «математичного стилю» мислення у процесі навчання набула значного поширення серед його сучасників (В. Ратке, Я. Коменського та Е. Вайгеля) причому саме у педагогічній науці.

Так,

Я. Коменський
(1592- 1670),
добре знайомий з
Й. Юнгом та його
ідеями, став
відомим саме
завдяки своїй
реформі методики
викладання
латинської мови.
Типовий
представник
філософії бароко,
він був для свого
часу більш
поміrkованим
мислителем, ніж Й. Юнг. Його ідея «пансофії», або «вселенської



На мініятурі із манускрипту XIII ст. діалектика представлена в образі жінки, що сидить навпроти Аристотеля. Вони обговорюють схему логічного мислення, що наочно демонструється парами протиставлених

мислителем, ніж Й. Юнг. Його ідея «пансофії», або «вселенської

мудрості», формувалася під впливом різних філософських течій і насамперед неоплатонізму та християнської містики. Обґрунтовуючи доцільність її реалізації, Я. Коменський вказував на три головні причини чергової освітньої кризи: а) предметом вивчення постали речі мало корисні та непотрібні (до яких він відносив не тільки язичницькі міфи, але й численні правила граматики); б) спосіб вивчення наук виявився занадто складним і заплутаним; в) «той метод, яким, зазвичай, послуговуються у науці та мистецтві, постає недостатньо узгодженим ні з речами, ні з людським розумом» [55, с. 151]. Вимагаючи будувати свої міркування на непорушних принципах «порядку природи», педагог підкреслював: «Ми повинні йти від простого до складного, від відомого до невідомого, щоб усе, від початку до кінця, було внутрішньо пов'язане, без жодного порушення безперервності істини; якщо ми хочемо пізнати речі такими, якими вони існують самі по собі, то треба шукати пансофію, в якій би все прямувало від непорушних принципів до непорушної істини і було б гармонійно узгоджене між собою як світовий механізм». [55, с. 142]. Саме відсутність єдиних принципів навчання Я. Коменський вважав головною причиною недосконалості тогочасної дидактики, посилаючись, услід за Леонардо да Вінчі, Миколою Кузанським та іншими поборниками «*Mathesis universalis*», на відомий біблійний вислів про те, що «все створено згідно з числом, мірою та вагою» (Іс. 40:12). В інтерпретації педагога він набуває смислового оновлення: «Мудрим притаманно впорядковувати (*sapientis esse ordinare*), зводячи все до числа, міри та ваги; це шлях імітації дій нашого Бога» (*Ad Numeros, Mensuras, Pondera reducendo omnia, ejusdem DEI nostri imitatione*) [55, с. 143].



У ранньохристиянських зображеннях Христос часто зображався в образі античного філософа, а апостоли – юнаків, його учнів (фреска із римських катакомб).

Привести людство до його Творця шляхом математичної логіки мав намір і Е. Вайгель. Для нього математика слугувала не лише засадовим методом філософування, але й основою усієї людської діяльності, оскільки обчислення (*addim, substrahim, multilicim und dividim, sonst producim und educim, recommensurim, proportionim und resolvim*) він вважав першою ментальною операцією [146, с. 2].

Звісно, таку зміну наукової парадигми, безперечно, зумовили Г. Галілей, Й. Кеплер та інші представники природничої сфери, але «педагогічний аргумент» доцільності зміни способу мислення відіграв не менш важливу роль. Означена зміна стилю мислення мала слугувати становленню нового, конструктивно-прагматичного світогляду, зорієнтованого на принципи логічного обґрунтування предметної сутності.

Подальша історія розвитку **фундаменталістської пізнавальної парадигми** знайшла своє продовження аж наприкінці ХІХ сторіччя у концепціях представників марбурзької школи, зосібна неокантіанців — Г. Когена (1842-1918) і П. Наторпа (1854-1924). Розвінчуючи ідеї скептиків і софістів, вони обґрунтували доцільність звернення конкретного наукового дослідження до трансцендентного як єдиної підстави для істинного розуміння речі, явища і загалом апіорно гіпотетичного інтелектуалізму, спрямованого на виявлення

конституційних основ предметності. Така позиція дозволила вивільнити від суб'єктивної й партикулярної «точки зору» спостерігача (докси) не лише гуманітарні, але й точні, природничі науки. В результаті саме вона почала визначати мету і завдання кінцевих пізнавальних актів.

Ще далі у розвитку фундаменталістського підходу в епістемології пішов марбуржець Е. Кассіпер (1874-1945). У своїй «Філософії символічних форм» (1929 р.) він спрямовує пізнавальний



Ернст Кассіпер (1874- 1945)

інтерес у символічний світ міфу, релігії, мистецтва, тобто у сферу методології інтелектуальної інтуїції. Перспективність міфічного (міфо-поетичного) методу тлумачення сутності речі філософ пояснює об'єктивним (і можливо до кінця не усвідомлюваним) існуванням єдності, спорідненості, основотвірних зв'язків між буттям (у всій його різноманітності) і знанням про нього. Ці зв'язки, на думку філософа, є не субстанціональними (як у вченні схоластів), а функціональними і змінюваними, утім претендують на статус гаранта об'єктивної достовірності знання.

Подальше дослідження проблеми достовірного знання — в контексті фундаменталістського епістемологічного підходу — здійснювалось представниками сучасних феноменолого-герменевтичної (Е. Гуссерль) та аналітико-філософської (Л. Вітгенштейн) традицій. Так, для феноменологів запорукою достовірності знання є вироблене поколіннями так зване «коло впевненостей». Воно довірливо приймається як фундаментально значуще і практично апробоване, а отже відповідає потребам і передує логічним побудовам кожного наукового обґрунтування. Звідси висновок: усе культурне життя має бути упорядковане нормами безумовної істини, а не нормами наївного повсякденного досвіду. Однак, прагнення до об'єктивної достовірності, на думку німецького феноменолога Е. Гуссерля (висловлену у його «Логічних дослідженнях», 1901 р.), не означає безупередженості розуміння, оскільки істинні норми якраз і включають ці упередження.

На інтерсуб'єктивній природі упередження акцентує увагу і австрійський філософ-аналітик Л. Вітгенштейн (1889-1951). У своїй праці «Про достовірність» (1924 р.) він розглядає феномен впевненості в достовірності сутнісного знання не як суб'єктивну переконаність, а в якості самостійної форми життя, що знаходиться поза межами обґрунтованості-необґрунтованості і приймається як беззаперечна данність, об'єктивна основа пізнання, передумова раціонального освоєння світу. Пізніше філософ уточнив: йдеться про комплекс впевненостей, що має соціокультурну природу і визначає дослідницькі стратегії подальшого раціоналістичного обґрунтування. Даною декларацією фактично було відкрито ще один вимір проблеми передумов пізнання, завершальний для класичної епістемології. У ньому парадоксальним чином впізнавалось відлуння середньовічного номіналістичного розуміння проблеми істини та обґрунтування її достовірності¹, з появою якого відбулось не просто зміщення пізнавальних акцентів, але й радикальна зміна картини світу: акцент на індивідуумі і природі знання констатував заперечення зрозумілого світового порядку, можливості досягнень злагоди між людиною і природою.

Зумовлений цим розлад між знанням і етикою поставив під сумнів тезу про достовірне знання як знання сутності, а відтак — відповідність між інтелектом і пізнаванню предметності.

Відтепер проблема співвідношення віри і

розуму поступилася місцем проблемі співвідношення пізнання і реальності, можливості осягнення сутності явища.



М. Гайдеггер (справа) і Х.-Ф. Гадамер в Тодтнауберзі.
Фото 1923 р.

¹ Йдеться про вчення англійського номіналіста У. Оккама (1300-1349), згідно з яким між істинами віри і істинами розуму лежить непрохідна прірва, а отже розум у своєму русі до істини вже не може керуватись попередньо встановленими принципами досягнення гармонії з істинами Одкровення: йому необхідні власні правила, норми і критерії.

З'ясування ролі передумов у розумінні буття (а чи культурового тексту про нього) стало предметом рефлексії герменевтів, зокрема німецького філософа М. Гайдеґґера (1889-1976) і його учня Х.-Г. Гадамера (1900-2002). Останній, до речі, після студювання праці свого вчителя («Буття і час», 1927 р.) вперше спробував зняти негативну конотацію поняття «упередження» у його тлумаченні як «передсудження, тобто судження, винесеного до остаточної перевірки достовірності (істинності) усіх фактично визначальних моментів сутності речі, що постає і оригіналом, і копією одночасно». [27, с. 322-323]. Це дало підстави для ствердження: заперечення упереджень є неможливим, оскільки вони є провідниками традицій, спадкоємцем яких є кожен з нас.

Нове розуміння знання висунуло й нові вимоги до пізнаючого суб'єкта. Це постало історичною передумовою становлення іншого підходу у визначенні дискусійного поля дослідження європейської



Джозеф Райт. «Експеримент з птахом у повітряному насосі», 1768 р.

Зображення агонії голуба у вакуумі кулі символізує бажання людини контролювати природні процеси і загалом засвідчує розвиток природничих наук у XVIII ст.

епістемології — **релятивізму**. Для релятивістів не існує субстанційної всеоб'ємної структури або єдиної метамови, які

уможливлюють раціональний вибір і однозначну оцінку конкуруючих вимог альтернативних проблем. На їх думку, спроби пошуку самообґрунтовуючих і самовизначаючих епістемічних вір приречені на поразку, оскільки «ми перебуваємо в тій чи іншій вірі на підставі наших ситуацій і наших історій, відносно яких деякі способи досягнень очевидності і переконання є вже частиною структури наших угод» [142, с. 432].

На відміну від фундаменталізму, що має глибоке історично-філософське коріння, становлення **релятивізму** відбувалось у XVII сторіччі. Саме в цей період теорія знання набула самостійного і центрального статусу у структурі філософії, що у свою чергу, посіла «свою територію» між наукою і теологією. Дослідження епістемологічних проблем Ф. Беконом, Р. Декартом, Т. Гоббсом,



Кант часто організовував у себе дискусії і дискурсивні бесіди своїх духовних однодумців. Це активізувало фантазію німецького художника Дьорстлінга і постало сюжетом однієї з його картин.

Дж. Локком, Г. Юмом і Дж. Берклі стало не лише революцією в розвитку філософії думки, але й сприяло утвердженню традиції

співмірної узгодженості людського знання і сили (точніше, влади людини над природою, здатної реалізувати її потребу у щасті). Ідея антрополатрії спричинила утвердження раціоналістичного принципу «методичного сумніву», вперше сформульованого Р. Декартом [36, с. 335], а відтак і особливостей класичної епістемології: критицизму, суб'єкто- і наукоцентризму.

Вирішення антиномії раціоналізму і емпіризму Нової доби, тобто картезіанського дуалізму, як зіставлення форм логічного і нелогічного підтвердження достовірності пізнаваного, завершилось у кантівському вченні про апіорний синтез чуттєвості і розсудку (яким ці предмети мисляться), зокрема, у тлумаченні духу як трансцендентального упорядника (за допомогою якого предмети нам даються). Цей дуалізм, у свою чергу, підсилювався апеляцією до метафізичної ідеї, релігійної філософії, апостольсько-патристичного вчення. Зрештою, коперніканський «переворот» і кантівська революція у філософському дослідженні знання (йдеться про тезу «розсудок не черпає закони із природи, а надає їй» [47, с. 140]) змінили не лише сам статус класичної епістемології (відтепер досліджуючої трансформацію пізнавальних здібностей суб'єкта у процесі еволюції його природи), а змістили фокус дослідження з об'єкта на суб'єкт.

Фундаментом, що забезпечував цілісність і самототожність пізнаючого суб'єкта, постала трансцендентальна апперцепція. Пошук додаткових гарантій у вирішенні проблеми «принципової невідворотності» похибки в процесі проникнення у таїну додав підстав для чергової актуалізації релятивізму. Причини цього явища криються у культурно-історичних зрушеннях, започаткованих у XVIII-XIX сторіччі. Йдеться про зіткнення різних культурних світів, могутній розвиток історичного пізнання, кризу доктрини євроцентризму тощо. За словами одного з основоположників сучасної когнітивістики Б. Вальденфельса, віроломне втручання чужого у сутнісну сферу



Картина бельгійського художника Рене Магрітта «Це не люлька» насправді постає запрошенням глядача до рефлексії очевидного розмежування сутності речі і її зображення (1928/29)

тогочасного західного мислення спричинило зміну новітнього розуміння раціональності і ролі суб'єкта. «Стало очевидним, — зазначає дослідник, — що усі без винятку порядки мають чіткі межі; існує смисл, але не царина розуму; існують свободи, але не царина свободи; загалом не існує світу, де б ми почувалися як вдома, так само не існує суб'єкта, який би був господарем у власному домі» [22, с. 124]. Цей різновид «сутінків ідолів», висновує автор, «ставить нас перед невідворотністю радикально чужого, яке випереджує усі наші зусилля в утвердженні так званого свого і протистоїть їм у випадку найпершої появи чужого погляду, наздоганяючого нас ще задовго до того, як ми встигнемо його помітити» [22, с. 125]. Отже, основовірною для епістемологічного релятивізму минулої культурно-історичної доби є теза, згідно з якою жодні претензії на істину і достовірне знання не можуть бути абсолютними: будь-яку гіпотезу можна як фальсифікувати (заперечити), так і підтвердити (довести її істинність). Причому, спростування теорій пропонується декларувати на основі принципу доказу від зворотнього. Цей принцип був виведений англійським філософом і теоретиком науки К. Поппером (1902-1999) як загальна методологія експериментального методу в науці. Важливим для такої методології постав поділ фактів на вже встановлені (об'єктивні) і прийняті в якості суб'єктивних думок, вірувань чи на основі здорового глузду. На противагу їм, теорії і гіпотези, вважав філософ, представляють інший, якийсь третій світ — надіндивідуальний.

Ще одним послідовником методологічного фальсифікаціонізму був англійський історик науки і філософ І. Лакатос (1922-1974). Здійснюючи логічну реконструкцію реального процесу наукового пізнання, вчений прийшов до висновку, що досягнення усього спектру об'єктів здійснюється у формі руху від «наївної здогадки» до достатньо складної формули. Внутрішнім механізмом такого руху постає критичний аналіз вихідної гіпотези (наївної здогадки) через спроби її доведення за допомогою мислительного експерименту з ідеальним об'єктом, стосовно якого сформульована гіпотеза. При цьому не відкидаються локальні і глобальні контрприкладні, що суперечать робочій гіпотезі. У цій кризовій ситуації І. Лакатос обґрунтовує три способи дії:

- метод усунення усіх можливих сумнівів щодо припущення;

- метод виявлення умов, що обмежують застосування гіпотези, завдяки якому початкове припущення не відхиляється, а уточнюється;
- метод уточнення робочого формулювання гіпотези шляхом включення в неї тих конкретизуючих передумов.

Таким чином, методологія, за Лакатосом, не має бути ні індуктивного, ні дедуктивного характеру. Вона має досліджувати конструктивні процеси збагачення, розвитку змісту наукового знання і виробляти відповідні норми, прийоми, способи дослідження. У такий спосіб Лакатос реалізує концепцію внутрішньої єдності логіки доведення і заперечення, логіки відкриття і спростування.

Ще далі на шляху можливого заперечення істини пішли представники так званого фаллібілізму (Ч. Пірс, Дж. Агасці) — методологічної позиції, згідно з якою будь-яке знання є приблизним і вірогіднішим. Фаллібілісти вважають, що знання може розпочинатись з будь-яких припущень, навіть помилкових, оскільки наукове дослідження — це «життєвий процес» нескінченних критичних дискусій і перевірок наукових гіпотез. Вчені нарешті ламають усталені канони наукового дослідження, включаючи у контекст наукового пізнання філософські, політичні, економічні баталії, що віддзеркалюють особливості актуального суспільного середовища.

У постмодерністських рецепціях цього підходу означені положення набувають значення аксіоматичних постулатів, асоціюючись, перш за все, з розповсюдженням прагматичних ідей (М. Дікстейн, Т. Рокмор, Р. Рорті). Саме прагматизм, не впадаючи в нігілізм і компенсуючи виснаження метанаративів, розвиває скептичну теорію знання: «істина є тимчасова, вкорінена в історичному досвіді і не встановлена у природі речей, а отже має плюралістичний характер; відтак фундаменталізм відображає невротичні



З усіх парадоксів Зенона Елейського, учня Парменіда, найбільш популярним є той, що стосується уявного бігу Ахілла і черепахи по колу наввипередки: беззаперечна очевидність переваги швидкого Ахілла легко спростовується логічним обґрунтуванням теоретичної нездоланності відстані між бігунами.

декартівські пошуки впевненості» [141, с. 64]. Найбільш послідовний розвиток такі тези набули у концепції так званої множинності можливих світів американського філософа Н. Гудмена (1906-1998), яка стала центром гострих дискусій у II половині XX сторіччя. Автор концепції (дослідженої у праці «Способи створення світів», 1976 р.) вважає, що існуюча реальність — це усього лиш світ однієї з альтернативних правильних версій (або їх груп), що ґрунтуються на принципі спорідненості і взаємоперекладу. Таким чином, у концепції Гудмена пропонується інверсія класичної епістемологічної парадигми, що як уже зазначалось, передбачає попередню заданість об'єкта пізнання і базується на існуванні єдиної реальності. Тобто, за Гудменом, жодної попередньої заданості в пізнанні не існує: ми завжди починаємо структурувати те, що згодом набуває статусу пізнавального об'єкта у даній дослідницькій сфері. Отже, вважає Гудмен, не існує й загальнозначущих критеріїв істини: є лише їх парадоксальні формулювання у словниках, а реальність взагалі не криє в собі жодних таємниць. Спокуса шукати подібні критерії через використання різних форм мови і концепцій на засадах конвенціоналізму постає відображенням доведеної до свого логічного завершення доктрини «розбіжностей заради розбіжностей» (Р. Рорті).

Утім, така загостреність і категоричність «недовіри до метанаративів» (Ж.-Ф. Ліотар), критики детермінізму і раціоналізму рефлексивної впорядкованості, розуміння істини як «мобільної армії метафор» (Р. Рорті), «захоплення нестабільним, суперечливим, фрагментарним і випадковим» [43, с. 65], починає становити загрозу для науки. Більше того, результатом деконструкції метанаративів, стверджують філософи, виявилось руйнування референційних зв'язків смислу і світу: смисл перестав бути загальноприйнятною проблемою і виявився усього лиш «редукцією до предмету дослідження ізольованого індивіда у довільному і фрагментарному світі» [43, с. 217]. У такий спосіб був задекларований прецедент «відкритого ящика Пандори», а за видимою «революційністю» посмодерністського релятивізму впізнавалась «очевидна перформативна суперечність і навіть впадання епістемологічної редукції у втаємничений фундаменталізм» [103, с. 30].

Отже, з постнекласичного світогляду поступово зникають і ідея істинності пізнання (звідси докір постпозитивістів на адресу декларацій щодо повернення до ірраціоналізму), і ідеали «ціннісно нейтрального» дослідження. У результаті цього аксіологічний фактор

поступово починає проникати у зміст пояснювальних положень, а позанаукові засоби (міф, релігія, гра) вже не протиставляються власне науковому теоретико-емпіричному пізнанню. Таким чином, якщо у класичному типі раціональності «за дужки» виноситься усе, що відноситься до суб'єкта і засобів його діяльності, а у некласичному типі раціональності реалізується установка на відносність істинності знання з погляду змінюваності властивостей об'єкта вивчення засобами і формами пізнавальної діяльності, то постнекласичний тип раціональності вимагає врахування не лише засобів і процедур пізнання, але й ціннісно-цільових установок суб'єкта пізнавальної діяльності, а значить і його особистісних характеристик.

Вихід із штучно створеної ситуації наполягання на вивченні об'єктивно-спостережуваних феноменів та ігнорування істотних властивостей свідомості епістемологи першого десятиріччя ХХІ сторіччя вбачають у кардинальній зміні дослідницької установки. Йдеться про ситуативний вибір доцільного методу одержання достовірного знання — номотетичного (що передбачає встановлення законів на основі генералізації фактів) чи ідеографічного (що передбачає споглядання як уподібнення до істотних властивостей індивідуальних феноменів, подій). З огляду на принципову неможливість безупередженої, повністю раціоналізованої моделі пізнання, ця установка спрямована на аналіз соціокультурних аспектів процесу, виявлення шляхів проникнення традиції в структуру пізнавального акту на всіх рівнях: вибору предмета і об'єкта вивчення, способів аргументації і легітимізації достовірного знання, а також форм його верифікації. Тобто, виявлення об'єктивних факторів зумовленості пізнання спонукає до поступового переміщення цього процесу на рівень методологічного аналізу. Цим пояснюється факт загальної тенденції епістемологічних досліджень: від релятивізму, що змістив фундаменталізм, до універсалізму. Він передбачає руйнування ієрархії, узгодженості, структурованості пізнавальної



Мішель Фуко (1926–1984)

діяльності, усунення дискурсивних меж в різного роду «пояснювальних системах» [63, с. 10].

Ця епістемологічна тенденція знаходить своє вираження у пошуках так званих антропологічних констант, археології знання, універсальних опозицій культури, метамови, а відтак — нових некласичних епістемологічних універсальних програм. До найбільш значущих програм такого роду відносять «універсальну граматику» відомого французького структураліста Ц. Тодорова (1939) (що не лише інформує усі мови про світ, але й співпадає зі структурою цього світу), «опозиційну структуру людського мислення» французького культуролога, антрополога і естетика К. Леві-Стросса (1908-2009) (відображаючи бінарне структурування світу), теорію людських пізнавальних потреб або «археологію знання» французького культуролога і естетика М. Фуко (1926-1984).

Останній дослідник продуктивно розробляв ідею жорстких ментальних структур, які визначають можливості людської свідомості в осягненні інтерсуб'єктивної природи предметного світу. Археологічний аналіз глибинних логіко-методологічних основ наукового знання привів М. Фуко до висновку, що пізнавальний процес кожної культурно-історичної доби зорієнтований своєрідним набором домінант, які становлять, за його словами, «історичне апіорі» пізнання. Роль такої історичної мислительної передумови наукового пізнання, на думку вченого, виконує епістема. Ця цілісна структура визначає параметри наукового знання: його «убогість» або двомірність (знак, символ — його смислові значення як єдність множин) чи, навпаки, «надмірність» або тримірність (знак, символ — його смислові значення — його сутність як абсолютна самототожність). Критерієм повноти-неповноти наукового знання Фуко визначав ступінь уподібненості речі з позначуваним поняттям. Тому природа і слово, на думку вченого, «можуть перехрещуватись до безконечності, утворюючи для уміючого читати великий і єдиний текст» [122, с. 74]. Більше того, мова, за Фуко, «розміщується на півдорозі між зримими формами природи і утаємниченими відповідностями езотеричних міркувань» [121, с. 91-136], що, врешті-решт, і визначає перевагу писемності над усним мовленням. Ось чому в добу середньовіччя вченим вважався той, хто *знав* про істинне знання (з вірою у те, що істина вже існує як беззаперечна данність), а в Нову добу — той, хто його *досліджує* (наївно вважаючи, що істина ним відкривається). В результаті ретроспективного аналізу вчений

показав, що тримірна епістема знання (епістема тлумачення), визначальна для схоластів, після доби Ренесансу стала поступово витіснятись двомірною. Це вивільняло наукове знання від магії і езотеризму та відкривало перспективу для раціонального пояснення явищ дійсності. Таким чином, мова, на переконання Фуко, «була усунута із сфери форм буття, щоб вступити у добу прозорості і нейтральності» [122, с. 105-106]: вчених стали цікавити не первинні смисли, а досвід попередніх колег. Зважаючи на це і пильно вдивляючись у майбутнє, Фуко мудро і сміливо зазначає, що зміст освіти без єдності двох блоків категорій — блоку об'єктних універсалій і блоку ціннісних універсалій, зорієнтованих на суб'єкта як носія знання, є приреченим фарсом. Цим самим вчений неоднозначно наголошує на необхідності розмежування інтелектуальної культури, яка просвітлює, і духовної культури, яка освячує, що є беззаперечною настановою для сучасної теорії освіти.

Зауважимо, що безапеляційність і категоричність заперечення такої позиції постає наслідком ігнорування того беззаперечного факту, що можливості і дух людського пізнання визначаються обставинами релігійного життя. Це зумовлює доцільність осмислення феноменології способів релігійного пізнання, бо істина трансраціональна.

Так, в *латинстві* органом сутнісного розуміння є логічний розум-розсудок зовнішнього абсолютизованого авторитету ієрархії. Тобто, за людиною визнається роль розумної істоти, але розвиток розсудливої думки підпорядковується диктатурі «непогрішимого» розуму церковної (а згодом аристократичної) ієрархії. Він віроломно втручається у сферу істин Одкровення, парадоксальним чином вносячи в нього енергію людської гріховності. За цих умов мова може йти лише про «виняткове право на окрему самобутність висловлювання», «запровадження норм зовнішньої правильності оформлення суджень, а не про осмислення істини» [51, с. 329]. Звідси зневажливе і нетолерантне ставлення до пересічних мисленників як до еретиків і незреалізованість можливостей апеляції до досвіду цілісного «живого», неупередженого і сердечного споглядання природи. Низку цих сумних явищ доповнює мотивація переслідування розвитку прикладних наук, перешкоджання руху розуму, не згідного з поняттями догматики впливового соціокультурного контексту. Утвердження схоластами переконання, що «віросвідомість» є недосконалим способом визнання істини (на противагу розумному

вченню освічених інтелігентів), лише посилило метафізичну «засліпленість» розуму-розсудку.

Реформація (**протестантизм**), повернувши людині її людську гідність, відхилила претензії ієрархів на пізнання істини і повернула думці її емансипацію в ім'я можливості вірити «розумно». Відтак, визнаючи право кожного судити про істину, вона утвердила авторитетність особистого розуміння сутності. Така фетишизація особистісного погляду, внутрішнього переконання як верховного критерію істини і винесення віруючої думки за межі раціональності привела до повного розмежування віри і розуму, виникнення стереотипу прерогативи «чуття і віри» та ігнорування принципу перетворення розуму *в серці*. Пошук протестантами «трансцензуса» об'єкта без «трансцензуса» суб'єкта і надмірне сподівання на можливості людської інтуїції ґрунтується на ілюзії здатності непоправно пошкодженого гріхом людського розуму до істинного (сутнісного) відання. Таким чином, ними ігнорується той факт, що істина не заперечує розум і природу: вона вища за них. (Ось чому віруючий дух є не індивідуальним, а універсально-соборним). За цих умов у пересічного мислителя (навіть попри намір «повернути людині її гідність») з'явився прецедент піддати сумніву самі існування істини і вже напевно скористатись правом на оскарження беззаперечних претензій у цій сфері науково-клерикальної аристократії.

Православна пізнавальна позиція, навпаки, наполягає на тому, що ні природний розум, ні почуття, ні природна інтуїція (навіть містична), ні «віруюча душевність» разом узяті не можуть бути органами сутнісного знання. Лише прагнення пізнаючого суб'єкта до внутрішнього зцілення, преображення не тільки розуму, але й усього життя завдяки Божій благодаті (тобто співпраці з Творцем) здатне забезпечити так зване живе знання предметної сутності, досягнути найвищого ідеалу розсудливості. Такий ідеал передбачає постійне звернення думки і волі до сердечної зосередженості роздробленої у розмаїтті природних сил людської особи, досягнення нею первинної духовно-тілесної єдності (зібрання, зцілення) у смиренному єднанні з Богом. Адже цілісне мислення постає таким лише за умови просвітлення, тобто спрямування живою самосвідомістю віри, як надії на «виправлення» серця й досягнення духовно-тілесного єднання. Тому внутрішня освіченість, за східними патристами і православними філософами, виявляється не байдужою до моральнісного удосконалення розумної людини. Ось чому розвиток сутнісного



А. Дюрер.
Чотири
апостоли.
1526 р.
Стара
пінакоотека.
Мюнхен.

любомудрія не може бути *абсолютно* вільним; він має спрямовуватись духовним маяком віруючого мислення як усвідомленого зв'язку з Творцем. І найголовніше: уможливлення сказаного залежить від одного — Божої ласки відвідати свого угодника, реалізувати його готовність, щоби залучити до спілкування усе його природнє єство. Тоді повнота пізнаваної сутності незмірно перевершить і саму людину і, звісно, її душевні сили. Цей блаженний стан св. Ісак Сирін описує так: «Як тільки розум людини сподобиться відчутти вище блаженство, забуде він і самого себе, і усе тутешнє, і не буде вже мати в собі жодного прагнення. На висоті такого прозріння людина бажає лише одного: мовчазного перебування у спогляданні Одкровення. Тоді зупиняється час, і всі роздуми припиняються» [104, с. 211]. Досягнення такої совісної мудрості неможливе без розвитку діакритичної здібності розрізняти добро і зло та постдовільної мотивації сходження до універсальних і спасительних чеснот.

Підводячи підсумок сказаного, зауважимо, що, проходячи між Сциллою релятивізму і скептицизму та Харибдою фундаменталізму й

безсуб'єктності до універсального розуміння пізнавальних процесів, сучасна епістемологія несподівано зустрічається з новим культурним викликом. Він стосується здатності зберігати пильність у процесі відмови претензіям на абсолютний порядок, чутливість до будь-яких проявів надмірного задоволення варіаціями довільних можливостей. Ця пильність і чутливість фактично постають проявом прозріння того, що ідеально-сущий зміст людської свідомості (думки, уявлення, переживання) постає самодостатньою реальністю, яка своєю енергією не лише пронизує, а й визначає цей фізичний світ. За даними сучасної квантової фізики, з поверненням чуття кайросу людина постала перед необхідністю освоєння унікальної, відкритої дійсності — цілісної, нематеріальної, духоносної. Визнання цієї «цілісної потенціальності» є поки що незначним, але таким обнадійливим показником потреби людини у вільному возз'єднанні розуму з духом на шляху сходження до Мудрості-Любові.

1.2. Художнє пізнання: епістемологічний статус, передумови і основотвірні засади

Мистецтво, як показує досвід поступового сходження від вивчення конкретних фактів до їх осмислення у широкому культурному контексті і згодом відтворення динамічної картини розвитку загальної панорами культури, постає сприятливою сферою осягнення істини. Художник може дивитись на явище наївно, очима дитини і першовідкривача (у цьому випадку учасниками творчого процесу постають лише природа і темперамент артиста). Утім, він може спиратись і на свій досвід, знання. Тоді його воля приборкує безпосереднє враження (у цьому випадку художник вибирає і заперечує; між ним і природою виникає третій елемент — стиль і зі слів, підслуханих у творця, він складає свою пісню). Отже, на різних етапах процесу художньої творчості проявляється два способи мистецького бачення. Перший — синтетичний, що має беззаперечну емоційну і естетичну цінність. Другий — аналітичний, що неодмінно передбачає завершення знакового компонування художньої думки.

Діалектика художнього пізнання має глибокий історико-культурний сенс. Так, уся архаїчна колективна творчість була

синкретичною. В міру ускладнення змісту, урізноманітнення завдань і технічного вдосконалення художніх засобів та прийомів посилювалась аналітичність професійного мислення, а відтак — розмежування окремих способів «мислення формою», спеціалізації майстрів. Давні греки, як відомо, працювали у відносно «щасливий період»: пантеїстичний характер світовідчуття не знав поділу на «чисто художній» і утилітарний рід діяльності. У творах античної класики, можливо вперше і востаннє за всю історію мистецтва, художній аналіз і синтез був гармонійно врівноваженим. Ускладнення духовної картини світу в добу середньовіччя спонукало до удосконалення художніх ремесел і циклічно-спорадичного прояву аналітичного художнього мислення. Подібна картина зберігалась і в період арс нова та кватроченто. Згодом усі перехідні стадії формування великих історичних стилів характеризувалися посиленням аналітичного методу художнього пізнання. Навпаки, класицизм, бароко, рококо, незважаючи на їх відмінності, поставали прикладами художнього синтезу ідей і форм, простору і часу, статики і динаміки (за винятком способів організації цих компонентів у художню цілісність).

Утім, стійка тенденція посилення аналітичності стала набувати руйнівного характеру, і початок цьому було покладено мистецтвом пізнього ренесансу й маньєризму. Наступне мистецтво академізму своєю безперспективністю готувало бунт імпресіоністів і постімпресіоністів. Художник втрачав бажання (і здатність) привести до цілісного стану конструкцію (ескіз) і композицію: він працював або лише над формою, або над окремим її елементом. Мистецтво авангарду взагалі перетворилось на лабораторне дослідження окремих формальних проблем, що виводило його не лише за межі художності, але й навіть формальної естетики.

Таким чином, художня творчість поступово перетворювалась на «продукт диференціації початкового храмового дійства», [76, с. 111-112]. У мистецтві II половині ХХ сторіччя вже спостерігається парадоксальне співіснування безпомічного, дилетантського натуралізму, міщанського сурогату творчості на межі кічу і розсудливо-спекулятивного геометричного абстрактивізму та супрематизму — пізнавального синтезу поза межами художності. Причому, розбіжності означених феноменів настільки великі, що важко уявити навіть саму можливість їх зближення. Не випадково усі форми мистецтва постмодернізму еkleктичні: втрачена специфіка предмета, смисл і цілісність художньої творчості.

Миттєвий ретроспективний погляд на історію художнього пізнання жодним чином не знімає доцільність задекларованої проблеми. Навпаки, він ще більше утверджує в переконанні, що набуття зазначеного досвіду є складним, можливо не завжди радісним, але неодмінно захоплюючим процесом нових відкриттів. Ця специфіка виявляється не у чисто споглядальній констатації неопосередкованого сутнісного смислу предметності, а у відстеженні процесу його становлення, тобто полягає у діалектико-феноменологічному та інтуїтивно-міфологічному характері пізнання. Усвідомлення специфіки цього осягнення давало підстави авторам численних естетичних теорій вітчизняних і зарубіжних філософських шкіл визначати мистецтво як «ключ до нераціональної утаємниченої реальності істини, що осягається усією цілісністю людських душевно-духовних сил» [64, с. 89] і виокреомлювати його як унікальний тип пізнання через «вигук, подивування, голос одкровення, що народжується після душевного бунту» [123, с. 91].

Художнє пізнання, як безпосереднє життя людської свідомості в середині космосу, змінюване у часі співпереживання-співчуття його подійності, в принципі є безперервним творчим актом: адже наша думка така ж безперервна, як і наше дихання у безмежному повітряному просторі. Воно вміщує усю історію сприймань, прочитань, потлумачень видимої і невидимої реальності і її профетичну проекцію у майбутнє. Яскравими ілюстраціями такої «неточності» постає, наприклад, готична архітектура (собори в Ам'єні, Шартрі, Нойоні, Парижі, Кельні) з невідповідністю правої і лівої частин порталу, асиметричністю вікон і колон (як за формою, ти-



пом перекриття, розмірами, так і за матеріалом). Продовження ряду аналогічних прикладів переконує у тому, що художник завжди по-своєму зберігає об'єктивність, але потенційний простір передбачуваного ним смислу завжди ширший. У цьому, до речі, виявляється одна з найбільших таємниць мистецтва: межі авторського «впізнання» предметної сутності в різні епохи постають різними, що спонукає реципієнта до нескінченного довершення. Зрештою, і адресат і адресант постають своєрідними посередниками між сферою ідеального, духовного («вгадуваного» всесвіту Платонових ідей) і його символічним (знаковим) відтворенням у художньому тексті. Звідси лінгвоцентричність художнього пізнання, навіть одержимість художньою символікою. В першу чергу це стосується європейської художньої культури, що в добу сучасного спорудження «інформаційної вавилонської вежі» усе частіше вдається до реабілітації ідеї мови як чинника думки, а мовлення як способу моральнісного розуміння сутності. Це зумовлює природність допитувального сходження від метафізики символу до філософії мовленого смислу.



На прикладі картини Вінсента Ван Гога «Черевики» (1887) М.Гайдегергер усвоїв роботі «Витоки художньої творчості» показав відмінність між предметом вжитку та його художнім символом: твір мистецтва «розмикає» світ і «творить» істину.

Символізм є одним із способів діалогу з Логосом «в миру і через тварний світ» [40, с. 204]. Ось чому символічне сприймання світу органічно притаманне людському розуму, а символи, постаючи епістемічними категоріями, становлять основу будь-якої теорії пізнання, органічно еднаючи світ видимий і невидимий. «Споглядання

мислимого в зображених символах, — справедливо відзначає прп. Максим Ісповідник, — є спогляданням духовним» [71, с. 160]. Від себе додамо: за умови, якщо воно співмірне з пізнавальними можливостями людини і відповідає тому надчуттєвому, яке образно і знаково представлено. За інших обставин символи реалізують своє друге покликання — «покрити істину таїною мовчання» [21, с. 892]. Ця очевидність слугує застереженням неодмінного обережного поводження зі символікою (особливо сакральною), вшанувуючи її уважним рефлексуванням.



Андрій Рубльов. Архангел Михаїл. Ікона Деісусного чину із Звенигорода. Близько 1410р

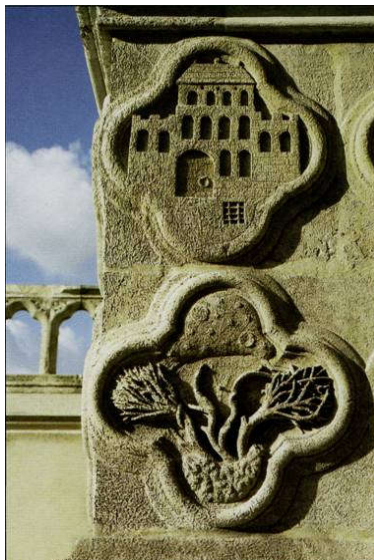
не символічної. Причому, Платону важливим видавалось відмежування символу (точніше, *aliquid stat pro aliquo*, «щось, що стоїть замість чогось») не від дискурсивно-раціоналістичної алегорії (що було традиційним для елліністичного мислення), а від дофілософського міфу.

Принциповий крок вперед на шляху відокремлення символу від дискурсивних мислепобудов здійснюється в ідеалістичній діалектиці неоплатонізму. Плотін протиставляє знаковій системі

Утім, спорадичність дослідження символічної природи мистецтва пояснюється тим, що філософсько-історичне розуміння і теоретичне осмислення *художнього символу* (грец. *σύμβολον* — розпізнавальна прикмета) є порівняно пізнім надбанням культурного розвитку. Так, міфологічна стадія світорозуміння передбачає нерозривну тотожність символічної форми і її смислу, що унеможлиблює будь-яку рефлексію її знакової природи. Нова ситуація виникає в античній культурі після спроб стоїків і Платона щодо конструювання філософської міфології так званого вищого порядку: не дорефлексивної, а післярефлексивної, тобто влас-

абетки символіку єгипетського ієрогліфа, що привідкриває нашій інтуїції цілісний образ. На цю плотинівську критику традиційного міфу своєрідно реагує Прокл (412-485), заперечуючи редуцію смислу міфологічного символу до логічної чи моралістичної формули. Пізнавальна діалектика Прокла, спрямована на возз'єднання з трансцендентним Єдиним, виявила помітний вплив на Псевдо-Діонісія Ареопагита — ранньохристиянського автора, що у V сторіччі писав від імені персонажу Діянь святих апостолів (17, 34). У його трактатах («Про Божі імена» та ін.) усе зримає описується як символ «незримої сокровенної і в принципі нерозпізнаваної сутності Бога, причому нижчі сходинки світової ієрархії символічно відтворюють образ верхніх, уможливлючи для людського розуму висхідне сходження смисловою драбиною» [3, с. 388-389].

У добу середньовіччя такий глибокий символізм співіснував з дидактичним алегоризмом [136]. Адже для середньовічної свідомості значення будь-якої речі не вичерпувалось її безпосередньою функцією і зовнішньою формою; беззаперечно визнавалась унікальність її буттєвого смислу. Ось чому середньовічна людина (подібно до суб'єктів давніх і віхових культур) постійно розмовляла з природою геральдичною мовою. У такому символічному сприйманні рослини, тварини, атмосферні явища і стихії поставали для неї абеткою, яка не лише «розповідала» про закони світоустрою, але й повідомляла про способи визначення свого місця на землі і небесного обдарування. Теза про те, що речі є лише знаками, а увесь світ — це співбесіда людини з Творцем, знайшла своє остаточне утвердження у рішеннях Арраського Синоду 1025 р., згідно з яким живопис (як мова світла-тіні, кольору, пропорції і контрасту) постав чинником педагогіки і



Геральдичні знаки західного фасаду Ам'єнського собору. Початок будівництва ~ 1219 ~

«культурної політики» для просвітництва невігласів (на відмінно від музики — мови для «посвячених»). Так, наприклад, білий колір став

символом світла і вічності, чистоти і цнотливості; страус — символом справедливості, козел — гріха, вовк — лукавого духа, собака — заздрості, орел — царської влади, дельфін — райської насолоди, міфічний єдиноріг — алегоричний образ Сина Божого, Єдинородного, втіленого у лоні Пречистої Діви; виноградна лоза, пальмова гілка, риба, фенікс, пелікан, лев — як символи Христа. Механізм символічної атрибуції ґрунтувався на здатності мислити сутностями. Створення символу поставало художньою операцією, а його прочитання — естетичним виявленням краси взаємозв'язку позначеного і означуваного, що набувало герменевтичної природи (одне говориться, інше показується). Адже йшлося про здатність читати не образно, а зосереджуючись на ідеї архетипу.

Серед основоположників середньовічної системи метафізичного символізму, зазвичай, називають Псевдо-Діонісія Ареопагита, Іоана Скота Еріугену та Гуго Сен-Вікторського. Їм належить дослідження передумов поступового переходу в естетичній традиції середньовіччя від метафізичного символізму до вселенського алегоризму (як більш легітимізованого, а значить доступного і популярного). Однією з таких передумов називають потребу містика вивільнитись від радикальної невдоволеності речами винятково земними, споглядання яких мимоволі руйнує увлення про красу істинну і неперехідну як ілюзорну. Утім, це жодним чином не означало інтелектуального заперечення світу.

Невдовзі з'явилась доктрина художньої екзегези (Ріхард Сен-Вікторський), згідно з якою художній текст не обмежувався буквальним смислом; на «буквальне висловлювання» накладався алегоричний, відтак тропологічний (моральний) і, нарешті, анагогічний (містичний) смисли. Причому, якщо література представляла алегорію первинну, то пластичні мистецтва виражали алегорії вторинні. Утім, прочитання цих загадкових зображень (гештальтів) вимагали не ліричних переживань, а шукали «інтелектуальних утіх». Особливого апофеозу художня алегорія досягнула в готичному соборі як своєрідній «кам'яній енциклопедії» Біблії і всесвіту. У статуях його порталів і рисунках вітражів, образах монстрів і гаргуйлів на карнизах християнин мав можливість цілісно пізнати людину, історію її взаємовідносин зі світом. Згодом, редукція осягнення алегоричного смислу предметності до його суб'єктивного пізнання (Тома Аквінський) перетворив космос раннього середньовіччя, як «ліс символів», на природничо-науковий «атлас»: на капітелях з'явилися листя і квіти, а

на порталах — точні зображення повсякденних, польових і ремісничих справ. Тобто, архітектурний простір заповнили картини реалістичного життя, а не символіка, наприклад, традиційних ста п'ятидесяти моральних норм (поєднання десяти Заповідей Божих і п'ятнадцяти гуманітарних чеснот, запропонованих Алланом де ла Рошем (XV ст.).

Ренесанс загострив інтуїтивне сприймання символу у його розімкнутій багатозначності, однак і не створив нової теорії символу. Згадаймо, флорентійського неоплатоніка Марсіліо Фічіно (1433-1499), який, поєднавши ідею «божественного безумства» Платона з вченням Аристотеля про меланхоліків, висунув теорію про можливість прозріння істини лише у стані впадання пізнаючого в душевне безумство (екстаз) [117]. Цим пояснюється те, що ренесансний художник-сатурналіст (в першу чергу маляр, скульптор) підходив до вираження-зображення безмежної сфери невидимого з єдиною потребою — довіритись бурхливій фантазії і постати не лише співтлумачем, але й повноправним, самодостатнім потлумачем Божих законів світостворення. Представлення «речей невидимих» (духовних таїнств, етичних чеснот, афективних станів тощо) як природних, у формі «внутрішніх рисунків» (еффігій, вотивних портретів, релігійних станкових картин), спонукало художників-мислителів до «перетворення» предметності на засадах «двох істин», примирення



Паоло Учелло. Всесвітній потоп. Фреска церкви Санта-Марія-Новелла у Флоренції. Бл. 1445-1447 рр. Використовуючи перспективу для втілення ілюзії глибини, художник створює драматичний образ розбурханої стихії

непримиренного. Як бачимо, Мефістофель вже підмовляв «неаполітанського чи флорентійського Фауста» на захист

протагорової «мудрості», щоб відчути себе деміургом. Ось чому, наприклад, смисл живописних «історій» розкривався, головним чином, через розміщення фігур, їх жестикуляцію і надання їм чисто зовнішньої цілності (*integritas*), гармонійної співмірності (*consonantia*) та ясності (*claritas*), що, у свою чергу, було спрямоване на управління мисленням глядача (слухача, читача).

Архітектори і музиканти доби бароко продовжили спроби гуманістів раціональними способами прорахувати (скалькувати) захоплюючі ефекти безмежності, нескінченності, неосяжної сили. Живописці прагнули зобразити незображуване. Причому, не так, як це робили майстри попередніх епох: за допомогою символів і метафізичних умовностей. Благодетиві митці зримо, відчутно і наочно представляли те, що людському зору не дано побачити, а



Корреджо (Антоніо Аллегрі). Вознесіння Марії. Собор. Парма. Фреска абсиди. 1526- бл. 1530 рр. Перспективу «знизу вгору», застосовану Мантенья, художник використав для більшої драматизації традиційної теми.

розуму — пояснити, за допомогою інтонованої або оптичної форми афективного вираження логосу (смыслу). А художники-лібертени, -атеїсти, -скептики і -стойки для того, щоб дослідити неосяжне, побачити невидиме, зафіксувати неможливе, вдавались до так званих теолого-політичних трактатів, у яких залюбки вступали у дискусію з приводу вищих смислів на правах жреців, містиків і пророків, завдяки «двозначній грі» з традиційними істинами і суміщенню вимірів життєвої реальності і предметності з трансцендентним.

Досвід барочистів підхопили класицисти, «відважившись озброїтись знанням істини» [46, с. 33]. Утім, завданням своєї мислительної діяльності вони визначили спростування усіх без винятку (навіть аксіоматичних, догматичних) положень і тез, неодмінну верифікацію їх достовірності, що передбачала розвінчування «удаваних ілюзій». Ось чому усі художні тексти просвітницького класицизму сповнені зауважованого (підтекстового) неспокою, невдоволеності (*uneasiness*), гіпотемії; їх об'єднує внутрішня недовіра, критичне



Бартоломео Мурильйо. Непорочне Зачаття. Прадо. Мадрид. Бл. 1678 р.

Переводячи в образну систему догмат про Непорочне Зачаття, художник дотримувався сучасних йому концепцій, згідно з якими фігура Пречистої Диви Марії повинна була зображатись на серпі місяця.

ставлення до усіх без винятку норм, навіть приховане душевне терзання від усвідомлення абсолютної примарності сподіваної гармонії (у мікро- і макрокосмічному просторі). Звідси схильність художників до «театральності» у втіленні Істини, Добра і Краси, що реалізувалась у гротеску, меланхолії і упередженій пересторозі. В результаті цього утверджувана радість буття несподівано забарвлювалась «архаїчним жахом», шаленіючим сарказмом і навіть смертельною гримасою алегорії.

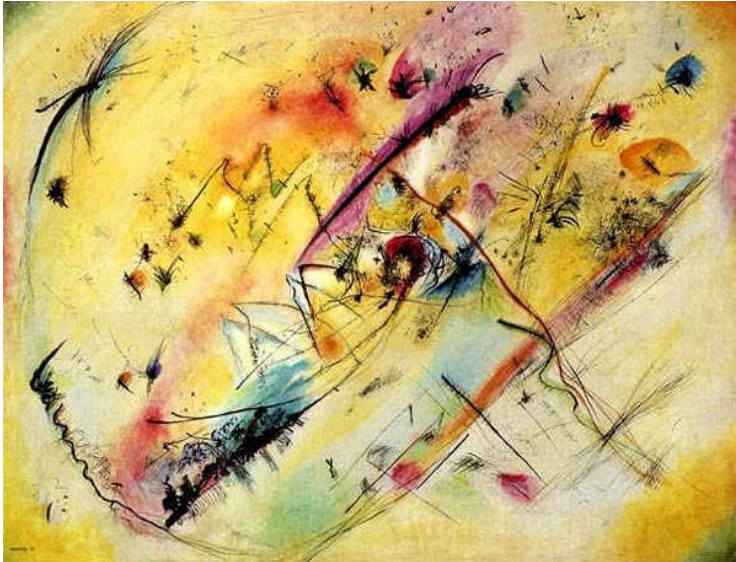
Лише естетична теорія німецького романтизму (концепція Ф. Шеллінга, 1775-1854) свідомо протиставила символ і міф, як органічну тотожність ідеї і образу, класицистській алегорії. Особливу роль у становленні романтичної теорії символу відіграла багатотомна праця Ф. Крейцера «Символіка і міфологія давніх народів, в особливості греків» (1819-1821 рр.), у якій на матеріалі давніх міфологій подається класифікація типів символу (так званого містичного, що долає розімкнутість форми для безпосереднього вираження смислової нескінченності, і пластичного, що прагне вмістити смислову нескінченність у прокрустовій ложі замкнутої форми). Услід за Шеллінгом, Крейцер підкреслює «миттеву цілокупність» символу і необхідну безпосередність впливу його органічної структури. Він, як і Шеллінг, розрізняє символ (абстрагований від загального і особливого в предметі), алегорію (що розкриває загальне речі за допомогою особливого) та схему (що навпаки, особливе розкриває через загальне). Інший німецький романтик, Ф. Шлегель (1772-1829), в осмисленні символу спирався на зрілого Й.-В. Гете (1749-1832), який розумів усі форми природної і



Вільям
Блейк.
Оберон,
Титанія
і Пак
із
танцюю-
чими
Парками –
богинями
долі).
Галерея
Тейт.
Лондон.

людської (культурової) творчості в якості «промовляючих символів» живого одвічного становлення (згадаймо заключний хор з його «Фауста»: «Усе, що минає, є тільки подоба» [30, с. 125]). Утім, сам поет, на відміну від романтиків, пов'язував осмислення невловимості і неподільності символу не лише з містичною потойбічністю, а ле й з життєвою органічністю символічно виражених первин.

На противагу романтикам і Гете, Г.-В. Гегель (1770-1831) підкреслював у структурі символу ріціоналістичний, знаковий аспект (власне ототожнюючи ці два феномени). Причому, його позиція щодо тлумачення символу постала визначальною у другій половині XIX сторіччя. Утім, романтичні традиції вирішення цієї проблеми продовжували жити і, завдяки символістам, остаточно повернулися в естетичну сферу рефлексувань на межі сторіч.



Василь Кандинський. Світла картина. Музей образотворчих мистецтв ім.О. Пушкіна. 1913 р.

Осмислення символістами (особливо німецькими і російськими) соціально-комунікативної природи символу, як правило, супроводжувалось створенням утопічних проєктів перетворення суспільства і світу через теургічну творчість. Саме це поставало предметом гострої критики символізму представниками естетики «нової предметності» (авангардистами). Їх контраргументом незмінно залишалося ствердження, що абсолютизація символу веде до

знецінення образу в його самототожності і пластичній вираженості. Ось чому О. Мандельштам, запропонувавши елліністичне розуміння символу, як підпорядкованого людині «реманенту», охарактеризував символізм такою метафорою: «Троянда киває на дівчину, дівчина — на троянду. Ніхто не хоче бути самим собою» [74, с. 41].

Художня практика ХХ сторіччя прагнула вивільнити символ від езотеричності. У західній філософії неокантіанець Е. Кассіер (1874-1945) максимально розширив концептосферу символу, надавши поняттю антропологічного смислу. У його розумінні мова, міф, релігія, мистецтво і наука суть символічні форми, за допомогою яких людина, як «тварність символічна», упорядковує існуючий хаос.

З позицій, традиційно віддалених від раціоналізму, універсальне тлумачення художнього символу дає юнгівська школа. К. Г. Юнг (1875-961), відкинувши пропозицію З. Фрейда (1856-1939) ототожнити символ з психопатологічним симптомом і продовжуючи романтичну традицію П. Бахофена (1815-1887) та пізнього Ф. Ніцше (1844-1900), потлумачує усе багатство людської символіки як вираження колективних, індивідуальних і транскосмічних архетипів. При цьому юнгівська символологія ризикувала не уникнути цілковитого розмивання меж між художнім символом і міфом, з одного боку, і перетворення символу на хаотично-смыслову стихію, з другого.[137, с. 209]

Екзистенціалістська філософія М. Гайдеґґера (1889-1976) взагалі зняла проблему аналітичної інтерпретації символіки поезії в ім'я так званої чистої присутності поезії, висуваючи гіпотезу «пізнання таїни поза збереженням її утаємничості» [123, с. 8-23]. Цей антианалітизм спирався на об'єктивну природу художнього символу і міг бути усунути лише за допомогою такої позитивістської теорії символізму, яка б зуміла сповна врахувати його раціональні і нераціональні аспекти, не містифікуючи їх.

Такою теорією художнього символу вважаємо діалектико-феноменологічну теорію О. Лосева. Розглядаючи символ як художню форму, філософ наголошує на таких аспектах:

- символ є вираження;
- символ є адекватне вираження першообразу;
- символ передбачає, що першообраз, відображенням якого він постає, є нерозрізненим і невираженим;

- символ передбачає, що в ньому розкривається і виражається ця невиразність, тобто він одержує структуру в залежності від контексту;
- символ є співпаданням невиразності і вираженості першообразу;
- символ є сам для себе першообразом, тобто окремо і незалежно від себе суцільний першообраз.

Таким чином, художній символ, за О. Посевим, постає тотожністю вираженості і невираженості адекватно відтвореного першообразу, даного як енергетичне випромінення його самоутвердження. Коротко: «символ є просто вираженням, з акцентом на адекватності вираження, на інтенсивності виражаючого і на невиразності вираженого» [65, с. 98-99].

Дана феноменологічна концепція художнього символу конкретизується у ряді семіотичних теорій, зокрема Ч. Пірса, Г. Фреге, відтак С. Аверинцева і Ж. Лакана.

Американський філософ і математик Ч. Пірс (1839-1914) ще у 1878 році в статті «Як зробити наші ідеї ясними» вирішив питання специфіки знакових уявлень (семіозису) на основі принципу взаємовідношення двох аспектів знаку: власне самого знаку як матеріального утворення (позначеного) і як утворення ментального (означуваного). Ці відношення вчений запропонував розділити на три типи:

- за принципом їх фактичної подібності (знак-ікон);
- за принципом їх фактичної спорідненості (знак-індекс);
- за принципом їх умовної спорідненості (знак-символ).

У цій типології художній символ взагалі «стосується будь-чого, що може втілювати ідею, пов'язану зі словом; але сам не ідентифікує жодної речі» [90, с. 38]. Отож, згідно з Пірсом, у символі «позначене і означуване абсолютно нерозривні і жодною мірою не можуть мислитись окремо» [90, с. 206-207]. Адже, стверджує логік, «означувана ознака — це не явище об'єктивного світу, а лише поняття про нього, його образ в людській свідомості, оскільки до того, що лінгвісти називають світом, відсилає знак загалом, у єдності своїх двох аспектів» [90, с. 210]. Саме у такій нерозривній двоаспектній опосередкованості знак (символ), на думку Пірса, має вихід у реальну або уявну дійсність; його значення (референт) завжди має об'єктивний характер. Утім, межі знаку як феномену значно вужчі ніж символу. Тобто, символізацію, за Пірсом, можна розглядати як процес

означення дійсності, тобто процес, що дозволяє індивіду досягти реальну дійсність через знак, точніше його форму і зміст.

Першим дослідженням, фіксуючим цей момент, вважається робота «Смисл і значення» (1892 р.), написана сучасником Пірса, німецьким філософом Г. Фреге (1848-1925). Вона заклала фундамент сучасної аналітичної філософії (Б. Расел, Л. Вітгенштейн) і розвиває популярну для сучасної лінгвістики тезу про структуру знакової системи (відомої як «трикутник Фреге»). Дана структура складається з трьох компонентів: *знаку* (імені або безпосередньої перцепції предмета), *смислу* (денотату або змісту предмета) і *значення* (сигніфікату або виокремлення істотних і неістотних ознак предмета). За допомогою цього трикутника можна описати процес означення будь-якого предмета (речі, явища). Правда, він створений для використання під час аналізу мовленнєвих рецепцій і продукування, а тому має дещо формальний характер. Утім, запропонований підхід можна використовувати у дослідженні функцій художньої символізації. Саме це і здійснив швейцарський лінгвіст Ф. де Соссюр (1857-1913), запропонувавши у згаданій раніше концепції Пірса розділити знак на позначене і означуване та відкривши у такий спосіб вікно у простір художньої семіотики. Згодом, цей простір було розширено структуралістами, зокрема К. Леві-Строссом (1908-2009) у дослідженні «естетичної метафізики» символу, яке було здійснено через призму тріади «міф-мелос-логос». Французький естетик і філософ зауважував, що міфічний смисл символу жевріє нині хіба що в поетиці роману. Логічний алгоритм його формальної структури є поліфонічним, а тому існує у безперервному становленні, інтонованому мелосі (оскільки «музика є душою померлого міфу» [61, с. 108]). Ось чому співвідношення між позначеним і означуваним у символі є, на думку К. Леві-Стросса, діалектичним співвідношенням «тотожності в нетотожності». На підставі сформульованої тези вченим визначається специфіка символу стосовно знаку художнього тексту. Вона полягає у тому, що для чисто утилітарної знакової системи полісемія постає беззмістовною завадою, а для символу багатозначність, навпаки, є показником його змістовності. У кінцевому результаті, зміст художнього символу, опосередкований через численні смислові зв'язки, неодмінно співвідноситься з ідеями космічного і людського універсуму. Сама структура художнього символу, зазначає філософ, спрямована на те, щоб занурити кожен реальний предмет (явище, подію) у стихію архетипів буття і

привідкрити через нього цілісну картину світу. Завдяки цій функції, висновує етнолог, символ виявляється феноменом, узагальненим і опосередкованим у процесі культурного розвитку, до того ж виведеним із тотожності самому собі і усвідомленим у своєму неспівпадинні з власним смислом [61]. Утім, у концепції К. Леві-Стросса немає того «закритого герметизму», куди «ув'язнюють» мистецтво представники лінгвосеміотичної течії структуралізму.

Його однодумцем у цьому плані постає російський філософ, культуролог і літературознавець С. Аверинцев (1937-2004). Прагнучи розкрити суть художнього символу через його співставлення з суміжними категоріями образу і знаку, вчений стверджував, що художній символ є образом, взятим в аспекті своєї знаковості, і художнім знаком, наділеним усією органічністю та невичерпною багатозначністю художнього образу. Утім, якщо категорія художнього образу передбачає предметну тотожність самій собі, то категорія художнього символу, на думку вченого, ставить акцент на виході художнього образу за власні межі, на присутності художнього смислу, що перебуває в іманентному зв'язку з образом, але не тотожний йому. Йдеться про те, що предметний образ і глибинний смисл виступають у структурі художнього символу як два полюси: з одного боку, вони немислимі один без одного (оскільки смисл втрачає поза образом свою явленість, а образ поза смислом розсіпається на свої компоненти), а з другого — полярно розведені між собою. Саме ця



Мікалоюс К. Чюрльоніс. Створення світу. XI.

антитетичність, переконує Аверинцев, і породжує в художньому символі те напруження, яке власне і становить його суть. Ось чому,

переходячи в символ, художній образ стає «прозорим», а глибина художнього смислу просвічує крізь нього і вимагає затрати чималих зусиль для «входження» в себе [3].

Джузеппе
Арчимбольдо.
Алегорії
Весни,
Літа, Осені
та Зими.

Музей
історії
мистецтв.
Відень.

1563р.



Утім, смисл символу не можливо розкодувати раціональним шляхом; для цього необхідне герменевтичне «вживання» у співвідношення реального, уявного і символічного, зазначає дослідник лінгвістичного психоаналізу гуманітарного знання, французький педагог Жак Лакан (1901-1981). Вважаючи мистецтво ідеальном дзеркалом буття, вчений прагне представити феноменологію художнього пізнання графічно, у вигляді площин двогранного шестикутного діаманту. На стиках різних його граней, що схематично розрізняють реальне, уявне і символічне, умовно розміщуються основні пристрасті і психічні стани суб'єкта пізнання. Так, на стику уявного і реального схематично позначається *ненависть*, реального і символічного — *невігластво*, а уявного і символічного — *любов*. Це

означає, що художник, який у намірі досягнути повноту розуміння предметної сутності замикається на буквальному смислі тексту, патологічно виявляє відсутність логічного і критичного функціонування розуму, здатності до рефлексії. Художник, який в досягненні такого розуміння не виходить за межі спотвореного психізму індивідуальної душі, логізму медитації енгам мікрокосмічних і колективних архетипів людської підсвідомості як сфери енантних сутностей (тантризм, гностико-маніхейський еосфоризм), виявляє свій емпатійний розум і гедопатичне серце, що характеризує його як гордовитого інтелектуала. І лише очищення розуму і серця від будь-яких суб'єктивних афектів, фантазій і космофілійних помислів — у результаті інтровертивного самоаналізу, катартичної дії розуму на серце, тобто метаморфоз пам'яті і свідомості — відкривають митцю шлях від знань через мудрість, від віри до істини і свободи та характеризують його як посланця любові.

На відміну від художнього символу, **алегорія** (грец. *αλληγορεία* — мовити інакше) як принципово інше тлумачення закладеного в художньому тексті утаємниченого смислу, від самого початку свого виникнення несла в собі езотеричну функцію. Формування у давній Греції літературного жанру алегорези (коментарію до поетичного міфу) постало початком розвитку історичної свідомості людини, її прагненням актуалізувати образи минулого у сучасному контексті. У цій композиції абстрактні ідеї (любов, добро, сила, влада, справедливість і т.п.) опосередковано виражались за допомогою атрибутів алегорії як типу композиції. Так, зображення лева традиційно вказувало на силу, орла — на далекоглядність і мудрість, сови — на вічність і т.д. Подібний спосіб мислення Аристотель назвав **тропом** (грец. *τρόπος* — зворот) — переносом значення одного предмета на інший. Як відомо, одним із найдавніших прийомів такого перенесення є «заміна голів» у єгипетській скульптурі (людські фігури з головами сакральних тварин і зооморфні — з головою людини). У добу італійського ренесансу спостерігаємо майже аналогічні приклади суміщення зображень прекрасного тіла з абстрактними ідеями християнства (відомі галареї «Мадон»). Пізніше, у мистецтві бароко і класицизму був вироблений і канонізований особливий алегоричний тип композиції. Він передбачав використання **порівнянь** (цілого з цілим), **метафор** (поєднання в цілому різнорідних образів), **морфологічне втілення** (перенесення властивостей живого предмету на неживий), **метонімії** (заміщення

одного образу іншим), *epitomis* (парних зіставлень), *синекдох* (зображення цілого через його частини), стилістичних фігур — *гіпербол* (перебільшення) і *літот* (применшення). Застосування цих тропів, звісно, значно розширило можливості пізнання художнього образу і його смислу, оскільки фіксувало діалог самого зображення і його символічного атрибуту. У названому контексті алегорична фігура втрачала свою індивідуальність, конкретність і тлумачилася вкрай узагальнено (ось чому будь-яке натуралістичне зображення/вираження в алегоричній композиції виглядало неорганічно, і романтична ідеалізація проголошувалась естетичною нормою). Вільно комбінуючи історичні і міфологічні персонажі, язичницькі та християнські образи в одному зображально-виражальному просторі, художник створював нові смислові зв'язки, альясії, ідейний підтекст. Не дивно, що приклади поєднання Христа і Юпітера, Богородиці і Діани та ін. у цій ситуації сприймалися не як абсурд, а як категорія художнього стилю. Звісно, подібні композиції вимагають інтелектуального реципієнта і навіть спеціальної пояснювальної програми.

Сказане дає підстави, по-перше, виокремити основні

Пітер
Брейгель
Старший.

Гнів.
Із серії
«Сім
смертних
гріхів».

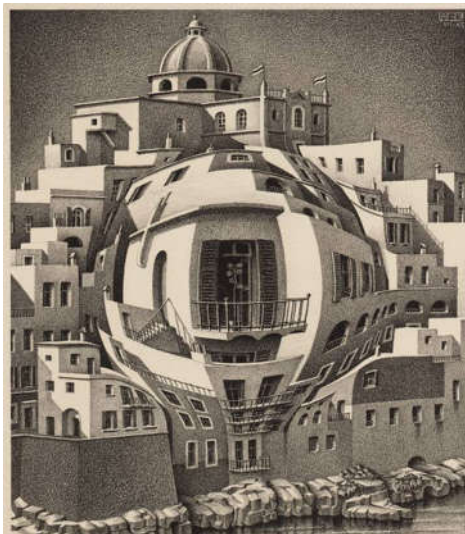
Художньо-
історичний
музей.
Відень.
1557 р.



відмінності між алегорією і символом і, по-друге, в контексті цих взаємовідносин уточнити значення різновидів алегорії —

акроматичного образу і анаморфози. Отож, алегоричні образи, як відомо, ґрунтуються на зовнішньому, легко прочитуваному уподібненні; вони конкретизують абстрактні поняття-символи, абстрагують конкретне, відволікають у сферу інтуїтивних прозрінь і суб'єктивних асоціацій. Саме на межі діалогу алегорії і символу функціонує **акроматичний образ** (від грец. *акроматікως* — призначений для розуміння, відгадування) — закодоване повідомлення, зміст якого не має однозначного тлумачення. Цей образ, як антиномічне «поєднання несумісного», постає найбільш складною і витонченою формою утаємниченого висловлювання, доступного лише «посвяченим» (адже сам термін з'явився у гностичній філософії). По суті, акроматичними можна назвати Елевсинські і Діонісійські містерії, класичні літературні твори (поєми Гомера і Гесіода, «Метаморфози» Апулея, байки Езопа, поезію Вергілія і Данте, п'єси В. Шекспіра, «моралі» Г. Сковороди), жанр криптограм у живописі («притчі» П. Брейгеля Старшого, фантазмагоричні композиції Є. Босха), алхімічні і масонські символи в музичних творах Ф. Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Дж. Мейєрбера, А. Брукнера тощо. Утім, акроматика, як неможливість однозначного тлумачення, перш за все постає художньою властивістю пізнавального процесу.

Анаморфоза (грец. *αναμορφωζα* — спотворення форми) — образний прийом, що в літературі позначає непослідовність конструкції, порушення логічного строю і просто стилістичну фігуру з неправильно узгоджених слів; а в живописі — аритмію, «вихід за раму», змішування конструктивних і декоративних елементів. Більше того, подібно до **анаколуфа** (лат.



Мавріш Ешер. Балкон. Літографія.

anakolouthos — непослідовний, неправильний), означений прийом передбачає навмисне створення жартівливого, гротескового чи

містичного настрою за допомогою порушень перспективи, химерної світлотіні, гри «фігури і фону», прийомів декупюру, своєрідного «відображення у дзеркалі». Анаморфози характерні для мистецтва маньєризму, бароко, а також наївної і самодіяльної творчості (наприклад, портрети рудольфінського стилю Арчимбольдо, складені з атрибутики чотирьох пір року або стихій: квітів, плодів, птахів, звірів; «жарти» дадаїстів, сюрреалістів, поп-артистів — Ешера, Балтрушайтіса та ін.). поряд з галюцинаціями та ізоморфізмом цей прийом спонукає реципієнта до розвитку дизайнового мислення.

Екстраполяція сказаного на символіку мистецтва дає підстави стверджувати, що художній текст слід сприймати як «заданий», а художній задум — як те, що довірено було висловити автору. Таким чином, повноцінне художнє розуміння передбачає «вторинну реконструкцію» художнього смислу реципієнтом-співтворцем, причому за умов повної зрозумілості художнього вираження, верифікації достовірності його перформативних пропозицій і моральності самого мовця (за Г. Апелем). Етап міфологізації художнього вираження настає тоді, коли смислова даність співвідноситься з відповідним колом явищ, тобто «називається і позначається» у процесі інтерпретації [136].

До речі, слово «інтерпретація», як зазначає Г. Ніколсон, було запозичено із санскриту, а в латинській мові набуло значення «пояснити, прояснити, зробити явним» і з XIV сторіччя саме у такому розумінні утвердилося в англійській та інших мовних традиціях [143, с. 98]. В ході епістемологічного дослідження предметного поля і меж інтерпретації виокремлюють ряд її моделей:

- інтерпретація як переклад;
- інтерпретація як спосіб досягнення розуміння;
- інтерпретація як результат пояснення;
- інтерпретація як редукція змісту до варіацій відомих сюжетів;
- інтерпретація як вільна смислова творчість.

Найбільш традиційне розуміння інтерпретації пов'язане з *перекладом*, що, за Г. Фіґалом, означає результат «саморозуміння Іншого» [116, с. 53-54].

Наступна модель інтерпретації пов'язує її з *розумінням*. Серед тлумачень розуміння виокремлюють:

- осмислення об'єктивної інформації і вписування її у ширший контекст;
- мислення альтернативами;

- виявлення сутності явища;
- з'ясування раніше невідомого, тобто усунення (виявлення) нерозуміння [33, с. 391].

Утім, найвідомішою є концепція розуміння як методу гуманітарних наук (В. Дільтей, Р. Бульман, Е. Бетті, Ф. Шлейєрмахер), що забезпечує епістемологічний контакт з пізнанням. Умовами успішної реалізації цього методу, зазвичай, називають родову спорідненість комунікантів і наявність міжособистих угод, правил, знаково-символічних систем, що мають культурну цінність. Аналіз типологічних ознак розуміння дає підстави навіть для виокремлення його сутнісних відмінностей серед інших інтерпретативних процедур, які можуть бути описані і формалізовані.

Третя модель інтерпретації розглядає її як *пояснення*. У межах філософського дискурсу проблема дихотомії пояснення-розуміння ось уже понад сто років, після авторської пропозиції В. Дільтея, постає предметом рефлексії. Завдяки роботам К. Гемпеля, який виявив істотні риси і типологію пояснення, з'явилися підстави стверджувати, що означена епістемічна процедура передбачає підведення конкретного факту, явища, події під універсальний закон, а тому вирізняється з-поміж інших моделей інтерпретації і за об'єктом, і за способами його представлення, і за механізмами побудови міркувань. Це означає, що інтерпретант має освоїти функцію актора, що «грає» у конкретній історико-культурній ситуації і, услід за автором та його героями, співпереживає їх життєвим колізіям. Більше того, у цій ситуації він запрошується до функціонування в якості режисера, що здатний реконструювати регулятиви цих колізій.[28, с. 88-97].

Ще однією моделлю інтерпретації є *редукція змісту до варіацій відомих сюжетів*. Така програма редукціоністської інтерпретації була задекларована структуралістами (К. Леві-Стросс) після запозичення з християнської екзегетики і марксистського вчення. Так, Н. Фрай із універсального міфу смерті виводить усю жанрову систему літератури, яка зводиться до річного циклу природи; Ю. Лотман вказує на особливе значення теми «рідної оселі» в поезії О. Пушкіна і Т. Шевченка, із зверненням уваги на перверсію поселення/переселення (виселення) як семіотичного вираження архетипного передчуття неминучої загибелі. У творчості М. Гоголя універсальна позиція «оселі-переселення» перетворилася у протиставлення замкнутого, егоїстичного, приватного простору і нескінченного континууму. У Ф. Достоєвського відбувається подвійна

перверсія вихідної позиції: його герой — житель льоху, кімнати-гробу як знаків простору смерті, повинен, «поборовши смерть», пройти через ці «оселі смерті», щоб воскреснути [69, с. 265].

Нарешті, в останній моделі інтерпретація розглядається як акт *вільної смислової творчості*. Декларація абсолютної свободи інтерпретації гучно прозвучала у постмодерністській художній творчості. У такому тлумаченні інтерпретація фактично поставала невіддільною від процесу творення і виконання художнього тексту, а за умов нівелювання меж між реальним та ірреальним виявлялась приреченою на статус «епістемічної невпевненості». Більше того, символічна природа речей (так звана омоусія, за Аристотелем) у художній рефлексії постмодерну проковує потребу висловитись замість неї; звідси — намір медитативного заглиблення у предметну сутність, щоб бути здатним віщувати від імені речей, робити естетичний вибір на їх користь. [48; 102]. Причому, не лише речей у «своїх скам'янілих обличчях», що нашаровуються на затверділі форми відповідних архетипів. Йдеться про намір, що прагне здолати «розщеплений світ абсолютних речей, знайшовши небесний оазис на історичній стежині безконечного розпаду часів, залишки яких шелестять під ногами безмежно самотнього суб'єкта, що одвічно переживає своє месіанство, бо, мовляв, «пекло — це інші»[102, с. 55].

За такої позиції достовірне розуміння художнього тексту декларується як акт контекстного розуміння, що корелюється такими процедурами [49]:

- дискурсивного контролю (заборони і усунення, опозиції достовірного і недостовірного, легалізованого безумства і волі до істини тощо);
- коментарію, який має «вперше» висловити те, що вже було висловлено і неуханно повторювати те, що однак ніколи ще не висловлювалось;
- авторського потлумачення, що реалізує принцип групування художньо-символічних дискурсів за допомогою способів їх систематизації, що знаходяться у розпорядженні тих, хто хоче або може ними скористатись;
- селекції суб'єктів мовленнєвого ритуалу на підставі моніторингу їх кваліфікації за рівнем осягнення сукупності символів-знаків у спільнотах (доктринальних, в т.ч. віртуальних групах) соціального присвоєння дискурсу.

Утім, скомпоновані постмодерном художні рецепції буття (зокрема «бестіарія гібридів», «маніакальних людиноречей»), як виявилось, є ілюстрацією лише однієї парадигми художнього пізнання, запропонованої сучасному суб'єкту культурової взаємодії у сфері мистецтва. Виявляючи медіальне «ніщо» істини, уявлений міф абстрактного слова, вона торкається винятково світу суцього і сповнена пафосом натуралістичної приземленості і гордині реалізованого творчого уміння [42, с. 163].

Ця теза набула аксіоматичного смислу завдяки згадуваному вже радикалізму кенігсберзького філософа. Він вперше парадигмально викристалізував епістемологічний простір естетичної свідомості (правда у контексті цілісного пізнавального досвіду), зокрема не лише її зумовленість класичними принципами раціональності (що уможливорює пізнавальну здатність уяви); суб'єкт-об'єкту артикульованість (при якій суб'єкт, поглинутий предметом пізнання, усвідомлює себе «мислячою субстанцією», «творцем правил», «вченим»); телеологічну сконструйованість (на основі естетичної ідеї), а й наповненість світлом людської свободи і моральності [46, с. 114].

Утім, послідовники І. Канта [19, 23, 45, 58] не врахували того, що його абстракції «чистого судження смаку», «доцільності без мети», «незацікавленого споглядання» (як, зрештою, і «я», «суб'єкт», «почуття», «сприймання», «уява», «мислення», «розум» і т.п.) мають своїх психологічних «дублікатів». Вони не помітили кантівського *розмежування теоретичного і пізнавального, пізнавальної здатності і власне пізнання*, а також таких геніальних здогадок, як:

- естетичне ставлення — це онтологічний стан душі (одвічно існуючий і надіндивідуальний, як «спогад про втрачений рай»);
- рефлектуюча здатність судження полягає у знаходженні апріорних підстав для людської суб'єктивності;
- естетичний компонент пізнавального досвіду (як нементальної, складно організованої структури з характерною можливістю «бачити» явище не тотожним своєму видимому двійнику) виключає жорстку алгоритмізованість і запрограмованість, оскільки забезпечує «метафізичну фіксацію» (А. Калінкін) апріорних принципів для здійснення акту належного судження.

У результаті цього, як не прикро, вчення філософа формувало традиції європейської естетики у віддзеркаленнях «творчого

нерозуміння» Ф. Шіллера, А. Шопенгауера та їх послідовників. Так з'явилися дві тенденції у тлумаченні мистецтва:

- його субстанціалізація (за умов заміни автора «комбінатором форми» (структуралісти) чи «організатором інформації» (М. Бензе) як виразника а) «вищих устремлінь духа» (М. Гартман, Е. Гуссерль, Р. Лібрех, Б. Християнсен); б) родового досвіду людства (К. Грінберг, Т. Еліот, Б. Кроче, С. Лангер, Ст. Пеппер; в) «відповідальної, онтологічної унікальності тут і тепер» (П. Гайденко);
- його суб'єктивізація як виразника мови, думок автора (О. Потєбня), авторських емоцій (Л. Толстой) чи ментальних характеристик (Дж. Дьюї).

Вони визначають зміст класичної парадигми художнього пізнання як унікального (суб'єктивного), а отже нерerefлектованого (тобто не потребуючого логічних доведень), «абсолютно достовірного» (передбачаючого не лише принципову недоведеність його «істин», але й неспростовність останніх та невідповідність самого поняття «істина»). В контексті цієї парадигми актуальними є такі моделі інтерпретації, як пояснення, переклад, розуміння-суб'єктифікація, об'єктивація, -редукція художнього смислу до варіації відомих тлумачень, розуміння як вільна смислова творчість (постмодерністська програма). Спільною рисою цих моделей є бінарна конструкція художнього знання (в межах позначеного-означуваного, з вилученням / ігноруванням знаку, смислу як явленої подоби речі в її сутності), тобто конструкція знання «як».

Як зазначають вітчизняні дослідники класичного досвіду розуміння мистецтва (філософи В. Іванов, О. Шевченко [128], мистецтвознавці Л. Бергер [13], Є. Мінаєв [82], О. Самойленко [101] та ін.), кожна з цих моделей ґрунтується на денотатно-референтній теорії смислу, тобто постає результатом реалізації референціального (Платон) і телеологічного (Аристотель) аспектів смислоутворення. Це передбачає доцільність застосування таких пізнавальних процедур, як референція (адекватне співвіднесення зображеного з реальністю, досліджене Ч. Моррісом), «тілесний опис» (О. Шевченко) і аналітико-синтетичне тлумачення (романтики, символісти і герменевти).

Інша парадигма художнього пізнання є реалізацією творчого бажання і волі, в яких символічна еволюція стилів постає еволюцією різних рівнів космічного вчуття. Вона ґрунтується на концепціях «художньої симпатії» німецького філософа, психолога і естетика

Т. Ліппса, художньої абстракції його учня В. Воррінгера, що, у свою чергу, опосередковано зазнали впливу ідеї «воли до форми» А. Піґля, «теорії основних понять» Г. Вольфліна, інтуїтивізму А. Бергсона, Б. Кроче і А. Шопенгауера. Ця парадигма теоретично «знімає» суперечність предметного і духовного, вирішуючи проблему онтологічного статусу твору мистецтва у кардинально відмінній площині. У ній твір мистецтва мислиться не у вигляді продукту раціоналізованої ментальності (в термінах «задуму», «плану»), а навпаки, постає чинником внутрішнього досвіду особи, конструктором її внутрішнього світу, а намір художньої творчості спонукає до «відкриття» буття і трансцендентного виміру людської свідомості. Причому, йдеться про «раптову» об'єктивацію, яка видає абсолютно непередбачувану інформацію (коли «самé Буття творить художником», за М.Гайдеґґером). Тобто, неklasична парадигма художнього пізнання характеризується:

- руйнуванням базової для класики суб'єкт-об'єктної матриці (М. Гайдеґґер [123]);
- десубстанціалізацією і герметизацією художньої форми;
- поглядом на розуміння як на творчий намір у його становленні, тобто виходом за межі естетичного ставлення як форми пізнання, у конкретний життєвий простір і перетворенням естетичного суб'єкта у «діалогічну особистість» (М. Бахтін [9; 10]);
- переосмисленням класичного положення про полісемантизм (вираженого ідеєю «прирощуваності готового смислу») на основі принципу онтологічної незавершеності, принципової незаповненості, дискретності смислоутворення (до моменту «зустрічі», за М.Бахтіним), згідно з яким актуального смислу художнього тексту не існує поза становленням світу особистості;
- створенням ситуації «зависання» досвіду розуміння як споглядання предметної сутності (коли знання постає у модусі свого існування), завдяки ставленню до художнього тексту як до знаку, символу «чистої сутності» (в якому структури свідомості невіддільні від реальної предметності);
- введенням вимоги феноменологічної редукції (тобто «зрізання» культурного інтерпретаційного пласту) як пізнавальної процедури «розуміння-наміру» у його безпосередності [72, с. 18].

Отже, некласичній парадигмі художнього пізнання притаманний інтерсуб'єктивний вимір, що характеризується алгоритмізацією художньо-пізнавальної діяльності і апелюванням до людяності як універсальної якості. Звідси буття суб'єкта пізнання передбачає здатність до вільного рефлексивного перенесення «променя розуміння» за межі «видимого обр'ю», тобто здатність актуалізувати так звані енграми художньо виражених архетипів і відстежувати їх філоґенетичну редукцію (рефлексія якої, за справедливим зауваженням М. Бахтіна, неодмінно приречена «стукатись об дно» [9, с. 47]). Актуальною для цієї парадигми є модель інтерпретації як розуміння предметної сутності. Причому, йдеться не просто про «відкриття» істини в результаті трансцендентальної рефлексії (як «світла» власного інтелекту), а про смиренне приймання Абсолютної Істини в результаті допитуваності-співбуття (а відтак — душевно-духовного зцілення). Таке розуміння реалізується у тримірній конструкції художнього знання як знання «що». У ньому діалог позначеного і означуваного опосередковується явленою подобою їх предметності — знаком: первинним (ікон) як мовою самої речі або вторинним (індекс, символ) як мовою про річ.

У контексті обох парадигм і на основі аналізу досліджень з теорії художнього пізнання [13; 45; 50; 65; 129] та художньої дидактики [1; 6; 88; 99; 110; 133; 134] створена типологія художнього знання (в матриці відповідної епістемі):

- *позитивістський тип*, тобто тавтологічний опис — співвіднесення художнього образу речей, явищ з їх реальними (згадуваними) оригіналами у природі чи суспільстві (ренесансні неоплатоністи, а також К. Горанов, О. Кезін, А. Калінкін, А. Мігунов, М. Храпченко, Є. Яковлев та ін.) [45];
- *раціоналістичний тип*, тобто дискурсивна художня інтерпретація предметної сутності як явища, що не виходить за межі абстрактних узагальнень її емпіричних проявів (А.-Е. К. Шефтсбері, Р. Колінгвуд, а також Е. Абдуллін, Л. Арчажнікова, Т. Бендус, І. Волков, В. Горинь, Г. Іванко, О. Зорова та ін.) [1; 24; 128];
- *феноменологічний тип*, тобто феноменологічна редукція художньої форми як «розумного бачення» предметної сутності, переживання її безпосередньої присутності у смисловій предметності (художньому знаку — символу — міфу — ейдосу) (Р. Інгарден, М. Гартман, М. Дюфренн,

Р. Лібрех, О. Лосєв, Н. Маньковська, Р. Тельчарова, М. Ямпольський) [44; 65; 110];

- *трансцендентальний тип*, тобто імагінація неявиної, гіпотетично передбачуваної предметної сутності у логічній структурі «чистого почуття» (як архетипу катарсису), мисленнево співставляваного з актуальним художнім переживанням в ході допитуваності-співбуття (А. Бєлий, П. Флорєнський, а також Є. М'якотин, Г. Поспєлов, А. Соколов, Ю. Щукін) [12; 95; 118].

Такий досвід співбуттєвого споглядання предметної сутності художнім текстом визначався о. П. Флорєнським як «досвід осягнення формули Досконалого Світла» [120, с. 89], тобто «досвід суб'єктивно незатьмарєної Істини, що приходить з любов'ю у тиші» [118, с. 131]. Інший російський філософ, мистецтвознавець і педагог І.Льїн назвав його «досвідом художнього таїновідання, служіння і радості» [42, с. 93]. Музикознавці В. Мєдушевський і С.Скрєбков, розробляючи «досвід музичного мислення логосами» [78; 79, с. 13], вбачали у ньому присутність «сили творення, любові, миру і блаженства» [79; с. 29], що відкриває перспективи «цілісного бачення», «бачення відкритим серцем», тобто «знання, що переросло у сокровєнне відання, здатне опосередковано змінити існуючий стан речей» [79, с. 21]. Їх думку оригінально доповнює російський композитор і музикознавець В. Мартинов, який у своїй концепції розвитку мистецтва висуває ідею художнього досвіду як «єсхатологічної спрямованості до здійснення присяжності» [76, с. 94]. Психологічні механізми становлення такого досвіду розробляли у своїх дослідженнях Т. Буякас [20], М. Мамардашвілі [72; 73], А. Пузирєй [98], Г. Фреґе [120] та ін. Кінцевий результат цього процесу описала у своїй монографії Л. Бергер [13], спираючись на концепції К. Левіна [60] і М. Фуко [121; 122].

Жодною мірою не заперечуючи важливості вироблєних типів художнього знання для мистецтвознавства і філософії мистецтва, ми констатуємо, що зумовлені ними проблеми (редукції художнього тексту до рєчового субстрату і семіотичного тлумачення тексту як знаку; ідеї «об'єктивованого Духа» і теорії інтенціональності смислу; дискусії про «співтворчність» розуміючого суб'єкта у конструюванні художніх смислів і міру цієї співтворчості; про відповідність смислу задуму художника і про історичний «приріст» смислів у результаті різних інтерпретацій; нарешті, питання про автєнтичний смисл

художнього тексту, вільний від інтерпретативних наростів) вирішуються в межах розгалуженого, але єдиного художньо-інтелектуального кореневища (мистецтва як науки і як філософії).

Впровадження такої методологічної орієнтації у теорію і практику сучасної мистецької освіти дає підстави, з одного боку, «нав'язувати» і «підганяти» аналіз художнього твору під «готову» модель класичної чи некласичної раціональності, а з другого — декларувати однопорядковість «онтологічного тіла» різних модусів розуміння художнього тексту. Причому, панування історичного соціокультурного плюралізму і релятивізму у традиційній гностичній концепції художньо-інтерпретативної діяльності знаходить масу аргументів у типології історичних форм діалогу «я» і «ти», а процес раціоналізації художнього вираження смислової предметності, відображений у пропонуваніх моделях художнього знання, спрямований не стільки на визначення ступеня його повноти, скільки на його структурування. Адже особистісно орієнтована специфіка розуміння залежить, не в останню чергу, від суб'єктивної системи норм, конвенцій, з якими реципієнт співвідносить те, що одержує у художній формі.

Отож, необхідним є осмислення об'єктивних меж існуючих моделей раціональності в естетичному ставленні до мистецтва і пошук способів сутнісної верифікації відповідних їм типів художнього знання (художнього розуміння).

Таке обґрунтування є прерогативою художньої епістеми як структури, що задає параметри верифікації повноти (достовірності) художнього знання: її основотвірні компоненти, критерії і вірогідні умови.

Основними компонентами такої повноти (достовірності), як показує аналіз еволюції художнього мислення, постають:

- ціннісний орієнтир художньо-смислового моделювання предметної сутності (знак-архетип — його культурно-історичний символ — суб'єктивне значення символу — дискурси чужого суб'єктивного значення як інформаційний привід);
- сфера цього моделювання (сакральне мистецтво — простір сакрального мистецтва — простір мистецтва — простір виробництва-споживання арт-продукту);
- тип художнього розуміння предметної сутності.

Критеріями достовірності художнього знання, згідно з діалектико-феноменологічною концепцією художнього вираження [65], є його *цілісність* (за принципом оформленості смислового віддзеркалення первообразу у антиномічній єдності свідомого і безсвідомого, чуттєвого і раціонального, необхідно даного і вільно відтворюваного), *самодостатність* (за принципом відповідності між сутнісною характеристикою факту явища і її художнім смислом) та *суб'єктивна незаангажованість* (за принципом особистої актуальності). Підставою для такого ствердження є концептуальне положення про художнє вираження предметності у її самоспіввіднесеності, самоспрямованості і самовчуттєвості [65, с. 75-77].

Умовами чинності названих критеріїв у будь-якому культурно-історичному контексті є:

- визнання єдності людської природи, що передбачає універсальну здатність індивіда до калурґічної інтенції;
- наявність інтерсуб'єктивних культурно означених угод, правил, знаково-символічних систем (і їх так званого герменевтичного кола);
- інтонаційна природа людської свідомості [35], що реалізується у специфічній формі споглядальної активності — меонально-континуальній.

Різновидом цієї форми, як стверджують представники феноменологічної естетики, є так зване музикальне [65, с. 304-306] або музикально-епічне світовідчуття [65, с. 109-111] як метафеномен духовного порядку [78], як «здібність світоглядно-польотного буття» [78], «безпристрасне споглядання між меонами феноменального потоку життя сліпучого сяйва Слова» [48, с. 106], навіть вгадування «тональності» Його сутнісно-видозмінювальної дії (завдяки інтонаційному слухомисленню). Ось чому «вище музикального світовідчуття є лише розумна молитва» [65, с. 908]. Проблема актуалізації цієї форми світоспоглядання переживає нині своє чергове відродження [21; 54; 56; 76; 78; 79; 82; 83; 124].

Підсумовуючи сказане, зауважимо, що осмислення охарактеризованих вище чинників верифікації достовірності художнього знання і довершення історично зумовленого художнього моделювання сутності явища, предмету, набутого ним на основі актуалізації музикально-епічного світоспоглядання, постало предметом досліджень мистецтвознавців і теоретиків мистецтва

Г. Башляра [11], Ж. Дельоза [37], Б.Ейхенбаума [135], В.Прокоф'єва [97], О.Якимовича [138]. Такий підхід є показником нового, інтелектуально-духовного кореневища (різони) філософії мистецтва і переходом від уніфікованого розуміння мистецтва, нав'язуваного сучасними засобами масової інформації, до *мистецтва розуміння*. Це передбачає рух «предметної свідомості» (І. Кант) до істини як *необхідності*, і означає «присвоєння сутності об'єкта» [109, с. 93], тобто цілковиту відповідність мислення речам (але «речам передбачуваним»)[109, с. 104]). Проблема такого, *сутнісного* (О. Асмолов) або «просвітленого» (І. Бех) знання є однією з визначальних для професійної мистецької освіти у сучасному «суспільстві знань» (Т. Кун).

1.3. Зміст і етапи становлення художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості

Аналіз художнього пізнання, як особистісного надбання, зумовлює доцільність виявлення його потенціалу в якості інтегративного критерію професійної освіченості майбутньої творчої особистості в контексті *компетентнісної концепції*, запровадженій за проектом Європейської комісії «Налаштування освітніх структур у Європі» у 2000 р.

До речі, тлумачення компетентності (від лат. *competo* — добиваюсь, відповідаю, підходжу) як поняттєво-термінологічного дискурсу в сучасній педагогічній науці є неоднозначним. Широкий спектр думок і позицій, представлених у дослідженнях М. Алексєєва [5], І. Беха [14], Н. Бібік [16], О. Глузмана [31], І. Зимньої [38], І. Зязюна [39], В. Лугового [70], О. Овчарук [85], О. Савченко [100], Л. Сохань [107], М. Степко [108], А. Хуторського [126], С. Шишова [130] та інших, можна згрупувати за напрямками:

- структурно-логічним (компетентність — загальна характеристика особи, а компетенції — її складові);
- діяльнісним (компетенція — певне повноваження, надане особі для виконання покладених на неї функцій; компетентність — результат оволодіння цим повноваженням);

- телеологічним (компетентність і компетенція — групи особистих якостей, різних за цільовими критеріями (як обізнаності — і як її реалізації в життєвому досвіді);
- антиномічним (компетентність і компетенція — тотожні поняття, що вживаються рівноправно, за законом випадковості).

Вагомим аргументом на користь вибору одного з них слугує семантичний аналіз понять, поданий у вітчизняних тлумаченнях і перекладацьких словниках. Він дає підстави стверджувати, що поняття «компетентність» означає особисті якості і інтегральну характеристику особи, а «компетенція» - повноваження особи, відчужені, попередньо задані соціальні вимоги, норми, що означають «готовність суб'єкта використати засвоєні знання, уміння і навички, а також способи діяльності для вирішення практичних і теоретичних завдань» [126, с. 59]. Сказане в першу чергу стосується виокремленої у переліку ключових компетентностей, запропонованого робочою групою АПН України (кер.О. Савченко), предметно-знаннєвої [100]. Вона, як справедливо вважає І. Бех, має ґрунтуватися «не на обізнаності, поінформованості, а власне на досвідченості узагальнювати на основі діалектичної логіки» [14, с.26].

У контексті потлумачення компетентнісного підходу на засадах *педагогіки розвитку* (І. Бех) цілком логічним звучать застереження директора Інституту художньої освіти РАО (Росія) Л. Школяр щодо неприпустимості ігнорування у «загально-європейському поступі» чинників антропологізації школи і уроку мистецтва. Серед них — *принцип небуденності* і алгоритм художнього мислення як «реалізму уяви, надситуативно-перетворювального характеру уміння бачити ціле раніше його частин» [131, с. 7]. Її позиція знайшла спорадичну підтримку серед методологів зарубіжної [132] та вітчизняної мистецької освіти, які наполягають на доцільності образно-емоційного і образно-сміслового шляхів осягнення істини (О. Олексюк [86], Г. Падалка [88], О. Рудницька [99], О. Щолокова [134] та ін.). Отож, на часі — методологічне переосмислення художньо-інтелектуальної ситуації у сучасній професійній школі, яке неминуче торкається проблеми «компетенції до оновлення компетентності» (А. Асмолов) [7].

Утім, серед художніх (художньо-естетичних) компетенцій, на які зорієнтована фахова підготовка майбутньої творчої особистості виокремлюють:

- зображально-технологічну (як готовність розуміти художній образ твору);
- вербально-образну (як уміння вербально інтерпретувати образ, пояснити його смисл і зміст за допомогою засобів художньої виразності, зокрема художніх метафор);
- образно-стильову (як знання стильових особливостей, уміння створювати стильові етюди);
- стратегічну (як уміння бачити педагогічну ситуацію, де художній твір слугує педагогічним засобом);
- продуктивно-образну (як здатність до мобільного переходу від репродуктивної до самостійно-творчої діяльності, зокрема виконавського прочитання образів);

Як бачимо, «образно-зображальна» суть їх змісту (образоцентризм) є прерогативою гносеологічної моделі художнього мислення та інструментально-описового способу розуміння жанрово-стильової семантики твору (навіть за умов застосування прийому «художнього перебільшення» [87]). З'ясування ж художньої епістемі, як уже зазначалось, потребує уміння «синхронно читати» не лише авторське чи опосередковане автором означення символів явищ, речей (у подвійному віддзеркаленні ментальності реципієнта), а й їх причинову, самотворену сутність (означуване). Подивування їй (точніше її смислового прояву) є останньою сходинкою епістемологічного обґрунтування тримірності художнього знання, що постає результатом смиренного усвідомлення споглядачем власної «творчої немочі» (І. Ільїн).

Характеристики згаданих вище, а також базових для мистецької освіти особистісних (загальнокультурної і культуротворчої), функціональних (предметної, міжпредметної, метапредметної) і соціальних (художньо-комунікативної і соціально-практичної) художніх компетенцій узагальнюються у змісті *поліхудожньої компетенції*. У концепції загальної мистецької освіти (Л. Масол) вона визначається як «інтегральна якість особистості, що кристалізується в індивідуально-неповторному досвіді, перманентно розвивається і відображає інтегровані результати художнього навчання і виховання» [77, с. 4]. На жаль, вона також недостатньо враховує епістемічну структуру, рівні, принципи і передумови інтегрованого знання-розуміння [58; 112].

Посилаючись на теоретичні положення А. Брушлінського [19], Л. Виготського [25; 26; 80], М. Мамардашвілі [73], а також

представників інформаційної психоестетики (А. Бадью [19], Р. Солсо [106], І. Тулупова [112] та ін.), ми маємо визнати, що художнє пізнання діє за принципом *активної* самоорганізовуваної інформаційної системи. У такій системі, як відомо, асиметрія шаблонів означає, що формулювання ідеї може бути внутрішньо логічним, але цю нелінійну логіку неможливо «побачити» за допомогою позитивістського (аналітичного) методу. Ось чому невід'ємним компонентом художнього пізнання є творчість, а його розширення передбачає *навчання* реципієнта творчому (нестандартному, за Е. де Боно) мисленню. Його основою постає *дизайн* як спосіб продукування нових зв'язків між пізнаваними об'єктами та їх образами, символами і смислами, метою якого є пошук різних підходів до однієї Абсолютної істини. Саме моделі дизайну дозволяють зануритись у поезію гіпотез, спроектувати нестандартне рішення і передбачити його аргументи (так звані «запасні варіанти», «гарантії» і «систему контролю»). Звісно, оволодіння дизайновим мисленням вимагає реалізацію відповідних дидактичних стратегій, зокрема так званої стратегії мислительної навігації. [18, с. 12], яка здатна забезпечити становлення інтегративної художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості.

На *першому, пропеедеевичному етапі* результативність цього процесу залежить від виховання у майбутньої творчої особистості *наміру* скоригувати свою художню апперцепцію як усвідомлене, рефлексивне художнє сприймання інформаційно-енергетичного змісту переживань, думок, тобто зумовленість художнього сприймання пізнавальними процедурами відповідного модусу розуміння, без критичного осмислення його меж.

Змінними *наміру* майбутньої творчої особистості епістемологічно скоригувати свою апперцепцію (надалі скорочено: епістемологічного *наміру* — Л. К.), у руслі сказаного, постають:

- епістемологічна потреба як передумова і результат обґрунтування сутнісної достовірності художнього знання та її характеристики;
- особистісний смисл художньої епістеми;
- смислова (цільова) установка на фрустраційну толерантність.

Показниками вихованості епістемологічної потреби, звісно, виступає система мотивів (устремлінь, бажань), що спонукають до усвідомленого вибору «незвіданості» у фрустраційній ситуації «знаючого незнання», тобто смислова мотивація фрустраційної

толерантності. Показником особистісного смислу художньої епістемі постає її схвальний смисловий конструкт.

До речі, означену психологічну ситуацію досліджує і академік І. Бех. Її чинником він визначає мотив «хочу, щоб мене виховували» (як вияв осмисленої смиренності, Л. К.), зауважуючи на духовному значенні для вихованця над-позиції «боржника» (тобто осмисленої вдячності за плідну працю інших людей), а відтак — «творення — віддавання» прийдешнім поколінням. Одним із психологічних механізмів формування у нього фрустраційної толерантності вчений вважає особистісний смисл позиції викладача, вираженої тезою: «допоможи мені заради моєї допомоги тобі». Причому, така міжособистісна взаємодія визначається рівнями енергетичних затрат, показниками яких постає послідовність «зростаючих» (за енергоакумулюючим об'ємом) особистісних якостей: старанність — запопадливість — дбайливість — завзяття — полум'яне завзяття [15].

Впродовж наступних етапів становлення художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості намір епістемологічної самокорекції трансформується у смислову установку, смислову диспозицію, а відтак — в смислову цінність. У кінцевому результаті ця трансформація постає «трансформацією художнього мислення і мови у функціональну систему мовного мислення» рефлектуючого інтелектуала у сфері мистецтва [25, с. 83].

Сказане дає підстави для виокремлення і дослідження у змісті художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості *художньо-рефлексивної* компетенції та активізації (ситуативної, ретро- і перспективної, за Ю. Репецьким) її інтелектуального, комунікативного і екзистенціального (самообілізуючого і самоорганізуючого) аспектів (Л. Бінсвангер).

Отож, художньо-рефлексивна компетенція майбутньої творчої особистості (як повноваження)¹ передбачає освоєння:

- поняття «предметна сутність» (як антиномічна єдність надсущого архетипу цієї предметності, його об'єктивного існування в її родових ознаках і смислової (енергетичної) присутності цих ознак, зокрема в художньому вираженні); «художня форма» (як процес виявлення присутності

¹ Стверджуємо це на підставі традиційного розрізнення понять «компетенція» (як повноваження особи) і «компетентність» (як її особистісна якість) [70, с. 10], оскільки в цьому випадку йдеться про компонент теоретичної моделі, а не про сформовану в ході набуття досвіду особисту якість

(самопізнання, -вчуття) предметної сутності); «художній знак» (як позначення присутності предметної сутності); «художній смисл» (як означення лику предметної сутності, явленого в безконечних змінах); «художній текст» (як мовна проекція художнього смислу предметної сутності), «художній образ» (як картина оформленої миті в розгортанні (вираженні) художнього смислу);

- уміння розпізнавати межі «тіла» художнього знаку (-ікон, -індексу, -символу) з метою його смислового означення;
- прийомів смислового згортання і узагальнення (репрографії) в процесі зміни вектору споглядання (контекстуального рефреймінгу); способів «допитуваності» (апоретики) художнього смислу у різноманітних типах інтерпретації художнього тексту, тобто техніки логічної організації мислительного пошуку в ході відстеження (ретро-, про-, і транспективної рефлексії) траєкторії появи і трансформації художньо-смислових комплексів;
- «абсолютного методу» трансцендентальної рефлексії (методу систематичного уточнення думки, за Г. Гегелем) як послідовного мисленого сходження від вихідної до «максимальної» абстракції (і навпаки) під час поліфункціонального обґрунтування повноти і адекватності пропонованих художніх моделювань предметної сутності;
- самооцінки власної художньо-рефлексивної компетентності за характеристиками гіпотетико-дедуктивної експлікації процесу пропонованого художнього моделювання сутнісного смислу і освоєння поліфункціональної мислекомунікації (ретро-, про- і транспективного аналізу), тобто позиції спостерігача за ним.

Наступним компонентом художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості є ціннісно-смислова компетенція (повноваження), яку ми визначаємо як комплекс знань та умінь, необхідних для верифікації особисто здійснюваного художнього моделювання предметної сутності. Вона передбачає ціннісне осмислення:

- типології знаково-символічних структур національної і світової культур та відповідних їм художніх форм за їх образно-смисловою природою (схематичних, де смисл > образу — символічних, де смисл ~ образу — алегоричних, де смисл < образу);

- типології художніх текстів за ознаками комунікативного функціонування, способами смислової кодифікації (семантично-, стилістично-, іконічно-риторичні), транстекстуальних взаємовідношень (інтертексти, паратексти, метатексти, гіпертексти, архітексти), семіотичними принципами їх організації та критеріями їх ранжування за рівнем цілісності оформлення сутнісного смислу;
- художніх практик смислового вираження сутності:
 - образно-предметної (культурний текст — зініційований «виробником-споживачем» арт-проект маніпулювання псевдосмислами і їх симулякрами);
 - символічно-смислової (художній текст — авторське інтелектуально-афективне конструювання мислеобразу сутності у просторі художньої форми);
 - знаково-схематичної (художній текст — духовне одкровення, смиренне наслідування сакрального канону, а його транслятор — споглядач сутності у просторі її існування).
- існуючих у культурній практиці стратегій дво- і тримірного означення художнього смислу предметної сутності — символічної (конструювання смислу за методом ПОСТ-адекватності), синтагматичної (стереофонічної, - графічної «гри» смислами), парадигматичної (анагогічної) та алгоритму їх верифікації;
- прийомів і психологічних механізмів метафоричного сприймання і міфологічного осмислення художніх текстів, тобто власне їх «музикального» світобачення, за О. Лосєвим.

Оволодіння означеною компетенцією зумовлене такими психологічними особливостями майбутньої творчої індивідуальності як імагінативність і креативність. *Імагінативність* (від лат. *imago* — «образ») як інтегральна особистісна характеристика включає здатність до апрегенції (схоплення цілісного образу, смислу), ретенції (утримування в пам'яті), провіденційної рекогніції (розпізнавання-передбачування, «вгадування» неявленого образу, смислу), інтерналізованої референції (натяку, посилання).

Ще однією змінною ціннісно-смислової компетенції майбутньої творчої особистості у її спрямованості на розвиток нестандартного мислення постає креативність. Сутнісний зміст феномену розкривається в моделях:

- дивергентного мислення — миттєвого, оригінального чіткого «чуття» проблеми (Дж. Гілфорд);
- латерального мислення — активізуючого інформування периферійних полів підсвідомості, зміну стереотипів (Е. Де Боно);
- імагінативного або вірогіднісного мислення — «вгадуючого» уявою, поєднуючого логіку відкриття і логіку його обґрунтування (Я. Голосовкер, С. Гусєв, Н. Іванова; Д. Разєв);
- метафоричного мислення, що забезпечує ідентифікацію нетотожного, антиномічного встановлення подібного, розширення обсягу «бачення», нове осмислення старого (переінтерпретацію) (Е. Маккормак).

Згідно із сутнісною природою креативності, її характеристиками у сфері споглядання художньої епістеми постають:

- володіння нестандартними способами споглядання художньо вираженого сутнісного смислу (вгадування, схоплення, розпізнавання тощо) [18];
- здатність до семантичної гнучкості у тлумаченні художньо-вираженого сутнісного смислу [17];
- здатність до адаптивної гнучкості тлумачення діалогу хронотопів у смисловій предметності художнього тексту (артефакту) [19];
- здатність до продукування поліваріативного результату у нерегламентованих і невизначених ситуаціях епістемологічного обґрунтування художньо вираженого сутнісного смислу (Ю. Кулюткін, Б. Олмо, Н. Рождественська).

Доцільність вибору імагінативності і креативності в якості змінних ціннісно-сміслові компетенції зумовлена ще однією обставиною: потребою підготовки сучасної творчої особистості до художньої комунікації з різними варіантами епістемологічних реальностей («гіперреальностей», за Н. Бодийяром) — рефлексованих, екзистенціальних, віртуальних, що існують у різних культурних просторах Сходу і Заходу, зокрема в соціокультурному просторі ПОСТ — крізь призму музикально-епічного світоспоглядання, тобто художнього бачення світу у його сутнісних проявах. Їх символічні універсуми, як зауважує М. Бахтін, «толерантно або конфліктно співіснують у семіотичному полі та потребують тлумачення у своїй знаковій локалізації» [9, с. 57], що передбачає реалізацію принципу когерентності (одночасного перебування у

видимій і невидимій реальностях). Такий рівень художньої комунікації — транссугестивної, за В. Черніковою — вимагає від реципієнта глибокого «занурення» у трансцендентальну сферу, тобто активізації психологічних механізмів творчої уяви, художньої інтуїції, антиципації, осмисленого інсайту. Утім, одержане в результаті цього «саморефлексуюче» знання сутнісного смислу художнього текстуфактично постає лиш «однією з операційних моделей суб'єктивно «відкритого» семантичного простору істини» [50, с. 91], тобто способом «бачення» смислу предметності суб'єктом, що добровільно усамітнися у «*платоновій печері*». Ось чому **другий етап** становлення художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості ми назвали **модусним**. Утверджувана на цьому етапі ідея «плюралізму істини», «встановлюваної гармонії світу» (Т. Грекова, І. Ільясов, Н. Нагібіна) постає прерогативою згадуваної вже залежності художнього сприймання від образоцентристських установок, суб'єктифікованих експлікацій у «нескінченному світі космічної бібліотеки безконечного, безкрайнього тексту» [21, с. 570]. За цим ховається підмічений В. Бичковим «дрейф цінностей, що породжує відчуття поривчастості, фрагментарності, дисгармонійності навіть еклектизму і ... іронії» [21, с. 577], яка є показником фрустрації довічної праги людини — праги Істини.

Парадокс «готовності, але нездатності» майбутньої творчої особистості до осягнення сутності (а у разі розвинутої фрустраційної толерантності вибору рішення «конкретизувати» і навіть замінити її) на модусному етапі становлення художньо-епістемологічної компетентності є об'єктивним. Об'єктивність зумовлена тим, що реципієнт поки що вбачає мету своєї художньо-епістемологічної діяльності лише в осмисленні *способів* обґрунтування переваг «музикально-епічного» світобачення — меонально-сміслового, метафізичного (поза простором і часом) досвіду самоприсутності у «іншому», без *екзистенціального «проживання» трансцендентного передчуття «зустрічі» з сутністю*.

Утім, «людина не осягне сутності як категоріального принципу, доки говоритиме і маритиме сама з собою, доки не звільниться від свого Двійника — гордовитого і самореалізованого інтелекту», підкреслював академік О. Ухтомський [113, с. 358]. Його позицію підтримує російський філософ І. Кіреєвський, який зазначав: «Істинна сутність не тотожна мислеобразу, чи висновку із умовиводів споглядаючого суб'єкта. Інтелектуальне споглядання сутності розумно

діє, але, розмірковуючи, відмежовує власне саму сутність від її незалежного існування і смислу (енергії)» [51, с. 335]. «Навіть установка «живого учасника події-буття» (М. Бахтін), позиція «зовнішньо-внутрішнього спостерігача», співпереживача онтологічного досвіду, прагнучого утримати єдність, надійність і загальнозначущість свого опису, не дає очікуваного результату», — наголошує С. Хоружий [125, с. 75]. Наведені позиції дослідників узагальнює П. Гайденко, підкреслюючи: «Усяка спроба вивести не лише форму, а й увесь світ знання із «чистого я», навіть як абсолютного суб'єкта трансцендентальної апперцепції, приречена: дуалізм сутності і її незалежного існування в міру наукового втручання лише переноситься надалі, замикаючись на досвіді пантеїстичного порядку» [49, с. 302]. Тобто, «сутність розкривається лише такою, якою її *заслужив* (курсив наш. — Л. К.) споглядаючий своїм минулим і дійсним» [113, с. 77].

Отож, кінцеве осягнення і обґрунтування достовірності-недостовірності пропонованого у тексті варіанту художнього моделювання предметної сутності («її знаку») передбачає епістемологічне коригування майбутньою творчою особистістю не лише своєї художньої, а й світоглядної апперцепції — переорієнтацію творчої особи з віри у всесильність власного інтелекту на осмислення своєї «творчої немочі» і віру в мудрість Вселенського Художника та надію (смирненне сподівання) на Його допомогу у справі осягнення Істини. Механізмом такого «контекстуального рефреймінгу» постає афективно-інтелектуальне *подивування* величі Божого Творіння. Душевний *енстаз*, смиряючи «фаустівський дух», триває коротку мить. Утім, таке миттєве енергетичне «возз'єднання» з істиною, як зауважив І. Ільїн, постає для особи тим «давно забутим повітрям, крізь яке предметність суцього прозирається зовсім по-іншому» [42, с. 89]. Це зумовлює «впевненість у невидимому і здійснення очікуваного» [Євр., 11:1], а відтак — актуалізує совісну віру у Світло Божої Благодаті, надію (передчуваюче очікування) на її духоносний, життєдайний вплив і, в кінцевому результаті — чуття любові» [114, с. 467]. Ось чому «найвищим рівнем розвитку гуманітарного знання, — підкреслює вчений, — є любов» [114, с. 467]. Ще лаконічніше цю позицію виразив М. Ярошевський: «Знання — це споглядання як реальне перетворення плоті» [139, с. 81].

Зауважимо, що утвердження факту особистісного перетворення як кінцевої мети художнього пізнання є актуальним для

будь-якого світоглядного типу — міфологічного, релігійного, езотеричного, наукового, філософського. Утім, лише «віруюча думка, що спасає душу» [42, с. 5] здатна вберегти людину від втрати чуття демаркації суб'єктивних поглядів на світ. Отож, «відання» художньо твореної сутності (як об'єктивно означуваного) потребує духовного подвижництва. Ця надситуативна активність суб'єкта спрямована на досягнення «норми духовності душі» [115, с. 284] та зумовлює описаний О. Ухтомським «перехід через себе» і утворення «певної дистанції попереду» — дистанції сходження споглядаючого до зосередженого, вдячного «приймання» сутнісного смислу предметності як результату тривалого і смиренного трансцендентного передчуття, енергетичного єднання і «миттєвої зустрічі чистого з чистим». Ці положення визначають вибір ще однієї компетенції — компетенції особистого самовдосконалення. Вона передбачає оволодіння такими епістемічними характеристиками, як «інтуїція совісті» (О. Ухтомський) і здібність до смислового (енергетичного) співбуття з художньо вираженою сутністю.

Так звану інтуїцію совісті ми, услід за Ухтомським, тлумачимо як «пробудження природного духу (потягу, сили — Л.К.) для осягнення універсального соборного знання», тобто «відання, тотожного для всіх і абсолютно завершеного бачення, визнання, приймання» [114, с. 18]. Йдеться, точніше, про «таємничий соборний судівський голос всередині нас, збираючий в собі як у «вищій вільній єдності» усі джерела і порядки відання, усі успадковані враження від початку життя і попереджаючий особливими хвилюваннями і емоціями вищого порядку про те, що зараз здійснюється перед нами» [114, с. 458]. Ось чому дослідження соборності як психологічного механізму самозміни людини і духовного сходження дало підстави П. Кропоткіну для обґрунтування нової парадигми розвитку [57], а І. Кіреєвському і О. Хомякову — для нового естетичного осмислення мистецтва [51].

У контексті останньої художньо-епістемологічної компетенції інтуїція совісті постає регулятором виявлення та іменування сутності в художньому тексті, а також запорукою, закликком і початком подальшого осягнення «тайн буття, природи Бога, світу і людей» [42, с. 24]. Винятку не становить навіть художня ситуація постмодернізму і постструктуралізму, кредом якої є теза: «читання ніколи не буває об'єктивним процесом виявлення смислу, але вкладанням смислу у текст, який сам по собі не має жодного смислу» [43, с. 187]. Помітне в добу сучасної тотальної кризи посилення спраги реабілітації

надчуттєвого зумовлює очевидність наступних характеристик так званої інтуїції совісті майбутньої творчої особистості. Це *совісна віра* (І. Ільїн) і *воля до сакрального* (М. Хренов).

Вичерпне тлумачення задекларованого філософом І. Ільїним поняття «совісна віра» [42, с. 8] дав святий Феофан Затворник: «це *нужда* (виокремлено нами, Л. К.)¹ відродити богоподібну сутність у пізнанні істини» [115, с. 461], точніше «нужда в істинному знанні, що просвітлює сповнене острахом відання надією і любов'ю» [115, с. 458]. До речі, цю ж формулу мудрості (Софія — це Віра, Надія і Любов) виводить у своєму дослідженні «Философские начала цельного знания» і В. Соловйов [105], реанімуючи ідею платонічної любові (еросу) як шляху до осягнення істини.



І.
Міторайя.
Скульптура
«Зв'язаний
Ерос».

Ринкова
площа,
Краків.

Отже, *совісна віра* — це здатність бачити усе навкруг чистою душею, щоб внутрішня суть речей (мертва для нас «сліпих») відкрилась своїми вічними аспектами [114, с. 68]; це унікальний спосіб поринути в ірреально-пророчий дух художньо вираженого просторово-часового континууму, що знаходиться на межі мрії і дитячої ментальності.

Інший чинник так званої інтуїції совісті — *воля до сакрального*, на думку М. Хренова, характеризує, як правило, творчу особу так званого маргінального типу, яка в умовах кожної перехідної доби (особливо сучасної доби ПОСТ-) неодмінно постає перед вибором: життя заради смерті, чи смерть заради життя [62, с. 3]. Зумовлена цим нова методологія художнього співбуття (з істиною) передбачає

¹ Як бачимо, дане тлумачення феномену *нужди* кардинально відрізняється від «тварного», досліджуваного у межах біологічного і соціального дискурсів [Див.: Максименко, С.Д. Теоретичні проблеми самоздійснення особистості / С.Д.Максименко // Педагогіка і психологія -№ 2008. –с.47-54]

здатність споглядача до *адаптаційного максимуму* і *синестезійності* (від грец. *synaisthesis* — спів-відчуття, спів-представленість). Остання, як «системна властивість людського вчуття, що характеризує рекапітуляцію усіх душевних і духовних сил», нині постає предметом активного дослідження [48; 54; 60; 98; 103].

Феномен адаптаційного максимуму уведено у психологію мистецтва В. Беляніним з метою визначення ефективності художнього спілкування в системі «автор-реципієнт». Величина адаптаційного максимуму — це об'єм (і глибина) смислового простору, який автор художнього тексту здатний відтворити і передати, а реципієнт адекватно сприйняти. Успіх художнього спілкування, таким чином, залежить від можливості реципієнта розпізнати запропонований автором алгоритм цілісного смислового простору пропонованого художньо-енергетичного поля (епістему хронотопа). Причому, не лише на рівні свідомості, а й *позасвідомого*¹. Обидві характеристики споглядача — його здатність до адаптаційного максимуму і синестезійність — відповідають патристичному розумінню безпосереднього включення вчинку в «буття-подію» природи (як всеєдності) і життя (як багатогранного бачення). У нашій концепції вони завершують структурний зміст художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості, відображеному у схемі (Рис. 1.2.).

¹ З цього погляду слушною для нашої концепції художньо-епістемологічного компетентності є ідея В.Холопової про п'ять рівнів музичного позасвідомого: субсенсорного сприймання, нейропсихологічних процесів, відчуття, емоційного слуху, сприйняття зримого предметного світу в музиці [124, с. 6]. Адже в сучасній художньо-педагогічній практиці вже не викликає сумніву ідея існування музичного тексту не лише у звучанні, але й у «дозвуковій» формі, в системі музично-просторових вимірів (М.Кокжаєв [54], Е.Мінаєв [82]).

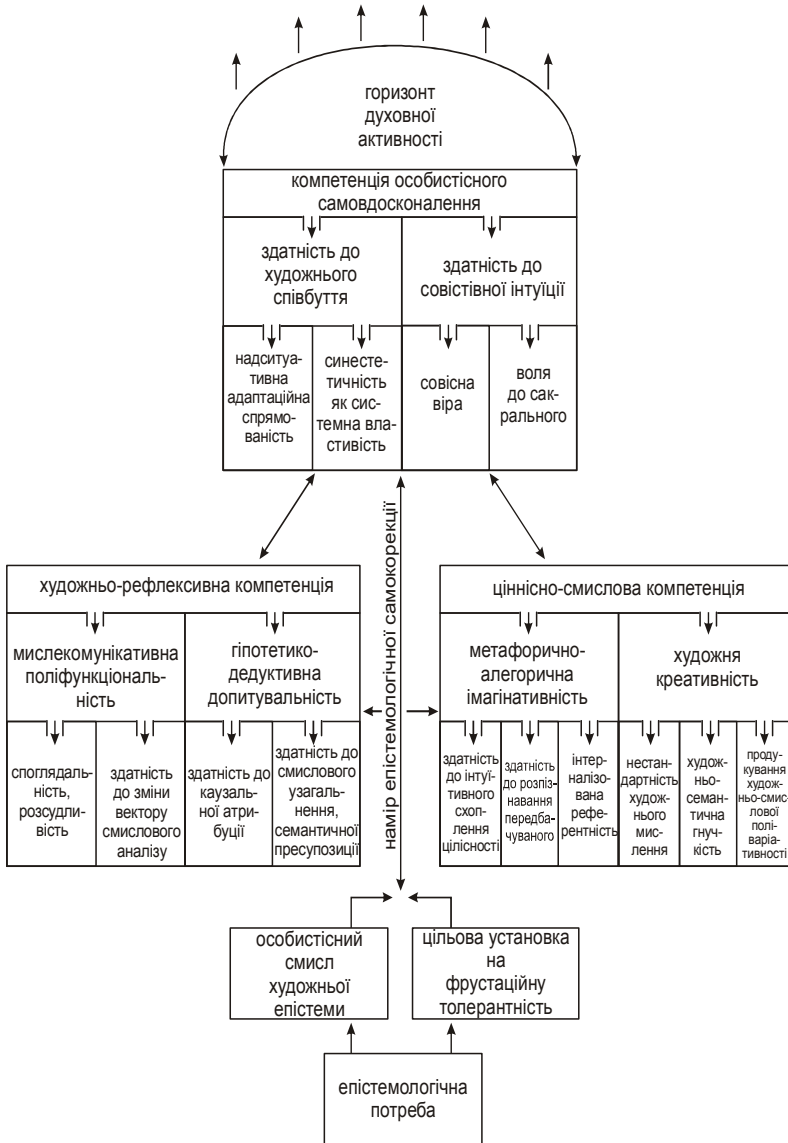


Рис. 1.2. Структурна модель художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості

Як бачимо, подана модель має всі ознаки системи, виокремлені в дослідженні В. Кушніра, а саме [59]:

- структурованість за диференціально-інтеграційним принципом;
- цілісність, що забезпечується закономірними зв'язками між структурними компонентами;
- динамічність, зумовлену системоутворювальним чинником — наміром епістемологічної самокорекції, що функціонує на рівні смислової установки, смислової диспозиції і смислової цінності.

Горизонт духовної активності, що завершує структуру художньо-епістемологічної компетентності, виявляє перспективи *третього* і останнього — *анаґогічного* (одухотворювального, духовно розвивального) етапу формування досвіду епістемологічного обґрунтування художнього смислу. Його змістом, як було показано, постає підготовка майбутньої творчої особистості до «вдвильання» крізь призму так званого музикально-епічного світоспоглядання в аваркію («самозадоволення блаженно-тихого, розумного спокою» [65, с. 106]) виражено-смислової предметності сутності — ізольовано-залежної від вищої абстракції, з одного боку, і речової стихії, з другого. Ця підготовка (активізація совісної віри і волі до сакрального) спонукає особу до самопізнання, душевної самоорганізації (душевного «зцілення») задля енергетичного єднання з сутнісним смислом — як «чистого з чистим» [68, с. 33]. Таким чином, поетапність епістемологічного обґрунтування художньо означуваного смислу фактично виявляє різні рівні феноменологізації цієї об'єктивної достовірності. Стверджуємо це на підставі осмислення положень фундаментальної диференціальної гносеологічної теорії розвитку М. Лосського [68]. Вона інтегрує закон логічного розвитку В. Соловйова [105], сформульованого на основі універсального закону диференціації Г. Спенсера і методології розвитку Г. Гегеля, що, у свою чергу, одержали підтвердження в теоретичних дослідженнях І. Сеченова («Елементи думки», 1877 р.), «еволюційній біолого-соціальній лінії розвитку свідомості» його учня — С. Трубецького [111] та реконструкції генези принципів і форм людського пізнання В. Івановського [41]. На Заході їх ідеї дістали розвиток у диференціальній теорії психічного розвитку Х. Вернера, дослідженнях психологів Е. Клаперед, Т. Рібо та гештальтиків Г. Фолькельта, К. Каффки, Ж. Піаже, Дж. Гібсона і Х. Уіткіна [106].

Екстраполяція висунутих концептуальних ідей на предмет епістемологічного обґрунтування художнього знання (верифікації його достовірності) дала змогу визначити рівні осягнення художньої епістемі (за онтогенетичним принципом):

- до-логічний (художня епістема — нерозпізнана дифузія);
- логічний (художня епістема — логічно диференційована структура);
- онтологічний (художня епістема — чітко алгоритмізована, цілісна система параметрів художнього уподібнення предметній сутності як пристосування, симпатії, аналогії, за М. Фуко);
- аналогічний (художня епістема — творчо модифікована, динамічна система параметрів антиномічного уподібнення предметній сутності, результат внутрішнього перетворення споглядача).

Ще з часів
античності
вихідним
етапом
допитуваності
предметної
сутності
поставала
максима
«пізнай себе
сам».

Стив Генкс.
Мислителі.
Акварель,
2005 р.



Теоретично можливу співвіднесеність об'єктивно існуючих рівнів з визначеними нами етапами становлення художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості пропонуємо у нижче поданій схемі (див. рис. 1.3.)

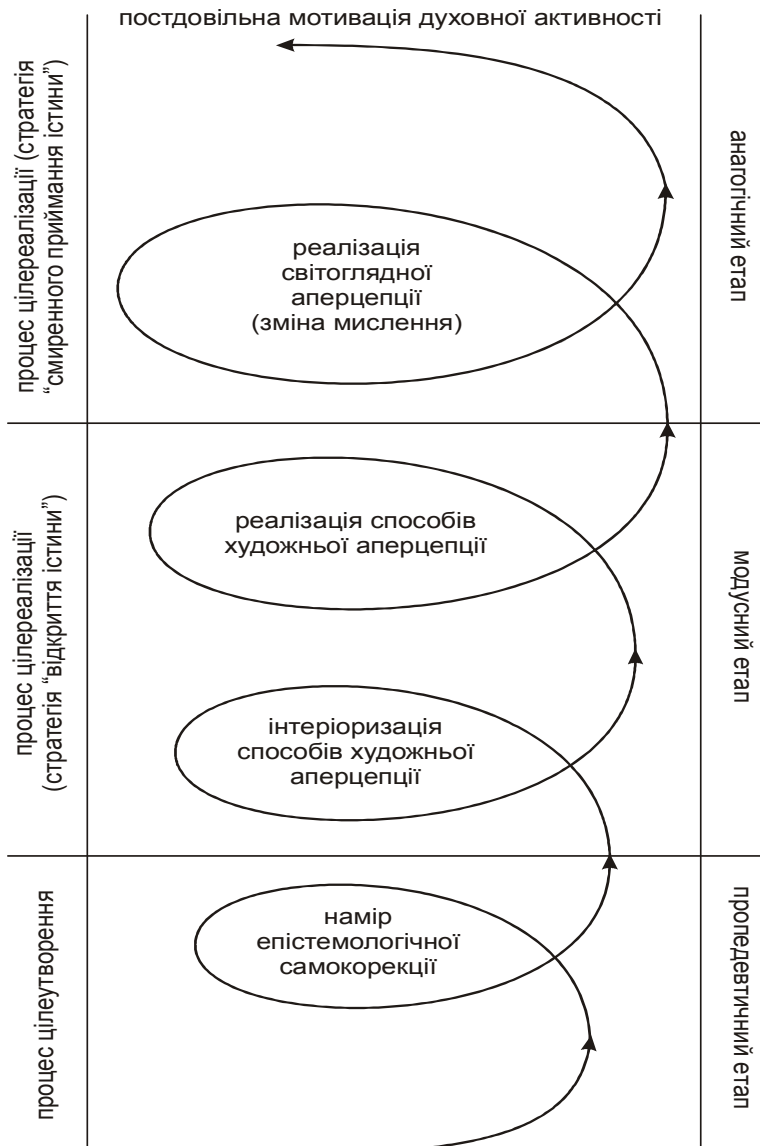


Рис.1.3. Етапи становлення художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості

Як бачимо, схематично зображений процес становлення художньо-епістемологічного досвіду характеризується спрямованістю у «агатино-сотеріологічний вимір відання» [4, с. 145]. Осмислення цього спонукає майбутньої творчої особистості зосередитись на осягненні «таїни людського росту» (Р. Немов) [84, с. 141] і, нарешті, спробувати збагнути апостольську мудрість про «Божого співрозмовника» [1 Кор. 3; 6-10]. Це логічно підводить майбутню творчу особистість до висновку, що розвиток тілесних, душевних і духовних здібностей людини може бути прерогативою культурової взаємодії лише за умови шанування дарованого Творцем сутнісного образу людини. Тоді пізнання стане есхатологічним, а знання — причастям.

Питання для самоконтролю

1. Якою метафоричною формою можна відобразити відмінність епістеми від гнозису?
2. Розкрийте сутність фундаменталістської пізнавальної парадигми. У чому, на вашу думку, полягає доцільність її європейських версій (античної, неокантіанської, феноменолого-герменевтичної)?
3. Чим, на вашу думку, зумовлена поява релятивістської пізнавальної парадигми? Охарактеризуйте, будь ласка, суттєві розбіжності між лінійним і дизайновим мисленням.
4. Чому художнє пізнання «людини примітивної» було зорієнтоване на «втечу від життя»? Вкажіть, будь ласка, міфопоетичні витоки «геометричного стилю художньої реальності давніх культур».
5. Якою, на вашу думку, є визначальна риса художнього пізнання людини класичної доби (античності, ренесансу, класицизму, неокласицизму)? Обґрунтуйте, будь ласка, надбання і упущення гуманістичної раціоналізації художньої творчості.
6. Порівняйте когнітивні стратегії готики, бароко і романтизму. Наведіть конкретні приклади діалогу «вчуття-абстрагування».
7. У чому, на ваш погляд виявились наслідки смислової переорієнтації митця на процес творення-дослідження

- артефакту. Представники яких художніх течій перетворили «лабораторне пізнання» форми у безцільну і наївну комбінаторику?
8. Вкажіть, будь ласка, основні відмінності між художнім символом і алегорією. Розкрийте сутність тропологічного способу художнього мислення та його чинників (метонімії, синекдохи, літоти, анаморфози і акроматичного образу).
 9. Які типи художнього знання і моделі його інтерпретації характеризують сучасну арт-практику?
 10. Назвіть, будь ласка, критерії достовірності художнього знання та умови їх чинності.
 11. Розкрийте, будь ласка, структурний зміст художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості.
 12. У чому, на вашу думку, полягає сутність художньо-рефлексивної і ціннісно-сислової компетентності майбутньої творчої особистості?
 13. Охарактеризуйте, будь ласка, структуру компетенції особистісного самовдосконалення майбутньої творчої індивідуальності.
 14. Створіть алгоритм послідовності етапів становлення художньо-епістемологічної компетентності. Вкажіть, будь ласка, психологічні механізми цього процесу.

Література до I розділу

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Музыкально-педагогические технологии учителя музыки: Учебное пособие / Э. Б. Абдуллин. — М.: Прометей, 2005. — 232с.
2. Аболин Л. М. Августин Блаженный. Христианская наука, или основания священной герменевтики и церковного красноречия / Л. М. Аболин // Мир психологии. — 2005. — №1. — С. 199-210.
3. Аверинцев С.С. Собрание соч./ Под.ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова / С.С. Аверинцев. София-Логос. Словарь. — К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2005 — 902 с.
4. Аквинский Ф. Сумма теологии / Ф. Аквинский // Антология средневековой мысли: теология и философия европейского

- Средневековья / Под ред. С. С. Неретиной. — СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. — Т. 2. — С. 144-184.
5. Алексеев М.В. Диахронический подход к определению компетенции / М. В. Алексеев // Педагогическая технология. — 2007. — № 1.— С. 3–29.
 6. Арчажникова Л. Г. Теоретические основы профессиональной подготовки учителя музыки: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01 / Людмила Григорьевна Арчажникова. — М., 1986. — 36с.
 7. Асмолов А. Г. Психология личности: культурно-историческое понимание развития человека / А. Г. Асмолов. — М.: Смысл, 2007. — 528 с.
 8. Асмус В.Ф. Античная философия / В.Ф. Асмус.— М.:Высшая школа, 1998.— 544 с.
 9. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. Бахтин. — М.: Русские словари, 2003. — Т. 1.— С. 41–63.
 10. Бахтинология. Исследования, переводы, публикации / ред. — сост. И. Фридман. — СПб.: Алетейя, 1995. — 474 с.
 11. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г.Башляр (пер. с фр. Б.Скуратов). — М.: Прогресс, 1998, — 265с.
 12. Белый А. О смысле познания. — Минск: Полифакт, 1991. — 64 с.
 13. Бергер Л. Эпистемология искусства / Л. Бергер.— М.: Информационное издательство «Русский мир», 1997.— 432с.
 14. Бех І. Д. Теоретико-прикладний сенс компетентнісного підходу в педагогіці / І. Д. Бех // Педагогіка і психологія: Вісник АПН України. — 2009. — № 2 (63). — С. 26–31.
 15. Бех І.Д. Цілісність особистості як теоретико-прикладна проблема / І. Д. Бех // Педагогіка і психологія : Вісник АПН України. — 2008. —№3(60). —С.40-49.
 16. Бібік Н.М. Компетентність у навчанні / Н. М. Бібік // Енциклопедія освіти / АПН України; гол. ред. В. Г. Кремень. — К.: Юрінком Інтер, 2008. — С. 247–258
 17. Богоявленская Д.Б. О предмете и методе исследования творческих способностей / Д. Б. Богоявленская // Психологический журнал. — 1995. — Т. 16. — № 5. — С. 49–55.

18. Боно Э. Нестандартное мышление / пер. с англ. / Эдвард де Боно. — Минск: ООО «Попурри», 2000. — 224с.
19. Брушлинский А. В. Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления: (методологический анализ) / А. В. Брушлинский // Мышление: процесс, деятельность, общение / отв. ред. А. В. Брушлинский. — М.: Наука, 1982. — С. 5–49.
20. Буякас Т. М. Смыслы и ценности в деятельности психолога / Т. М. Буякас // Акмеология. — 2001. — № 1. — С. 39–52.
21. Бычков В. В. Выражение невыразимого или иррациональное в свете ratio В. В. Бычков // Лосев А. В. Форма. Стиль. Выражение. — М.: Мысль, 1995. — С. 888–906.
22. Вальденфельс Б. Мотив чужого / Б. Вальденфельс.— Минск: ПроPILEI, 1999.— 222 с.
23. Виндельбанд В. От Канта до Ницше: история новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками (период от Канта до конца XIX века) [науч. изд.] / Введенский А. И. (ред. пер. с нем.), Бойцова О. П. (науч. ред.) / В. Виндельбанд. — М.: КАНОН-пресс; Кучково поле, 1998. — 496 с.
24. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. — М.: Искусство, 1978. — 264 с.
25. Выготский Л.С. В поисках новой психологии / Л. С. Выготский. — М.: Просвещение, 1992. — 211 с.
26. Выготский Л.С. Педагогическая психология. — Изд. 2-е / Л. С. Выготский. — М.: Педагогика, 1996. — 406 с.
27. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер.— М.: Прогресс, 1988.— 396 с.
28. Гемпель К. Г. Логика объяснения / К.Г. Гемпель. — М.: Дом интеллектуальной книги. Русское феноменологическое общество, 1998. — 240с.
29. Генон Р. Запад и Восток / Р. Генон.— М.:Изд-во «Беловодье», 2005.— 240 с.
30. Гёте Й. В. Фауст /Пер. Б. Пастернака / Й. В. Гёте.— М.: Художественная литература, 1999.— 505 с.
31. Глузман О.В. Базові компетентності: сутність та значення в життєвому успіху особистості / О. В. Глузман // Педагогіка і психологія. — 2009. — № 2 (63). — С. 51–60.

32. Голосовкер Я.Э. Логика мифа / Я.Э. Голосовкер. — М.: Наука, 1987. — 248 с.
33. Гольдман Л. Сокровенный Бог / Л.Гольдман. — М.: Логос, 2001. — 479 с.
34. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку: діалектика музичного логосу та ейдосу: [навч.-метод. посібник] / І. Гринчук, О. Бурська. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. — 224 с.
35. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии; пер. с нем. А. В. Михайлов, ред. А. Е. Махов / Э. Гуссерль. — М.: Лабиринт, 1994. — 110 с.
36. Декарт Р. Избр произведения/Р. Декарт.— М.: Касталь, 1998.— 408 с.
37. Делез Ж. Логика смысла; пер. с фр. Я. Свирского / Ж. Делез.— М.: Academia, 1995. — 298 с.
38. Зимняя И. А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентного подхода в образовании: авторская версия / И. А. Зимняя. — М.: Исслед. центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. — 40 с.
39. Зязюн І.А. Учитель у вимірах епох і цивілізацій / І. А. Зязюн // Мистецтво та освіта. — 2008. — № 3. — С. 9–15.
40. Иванов В. В. Христианская символика в богословии /В.В. Иванов.— Загорск: Изд-во МДА, 1994. — 396 с.
41. Ивановский В.Н. Ассоцианизм психологический и гносеологический / В. Н. Ивановский. — Казань.: КГУ, 1999. — 226 с.
42. Ильин И. А. О сопротивлении злу силой / И. А. Ильин. —М.: Даръ, 2005. — 464 с.
43. Ильин И. А. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. А. Ильин. — М.: Интрада, 1996. — 256 с.
44. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Перевод с польс. А. Ермилова и Б. Федорова / Р. Ингарден. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. — 372 с.
45. Калинин А. Т. Методологический анализ художественного познания: дис. ... доктора филос. наук: 09.00.04 / Калинин Анатолий Терентьевич. — М., 1989. — 328с.

46. Кант И. Критика чистого разума // И. Кант Соч.: в 6 т. / Под ред. В. Ф. Асмуса. — М.: Мысль, 1998. — Т. 3. — 156 с.
47. Кант И. Метафизические начала естествознания / И. Кант. Сочинения: в 6-ти т.— Т. 4.— Ч. 1.— М.: Мысль, 1985.— 168 с.
48. Карпицкий Н. Н. Трансцендентальное предчувствие как феномен человеческой субъективности: дис. ... доктора филос. наук: 09.00.13 / Карпицкий Николай Николаевич — Томск, 2004. — 295 с.
49. Касавин И. Т. Традиции и интерпретации: Фрагменты исторической эпистемологии / И. Т. Касавин. — М.; СПб: Изд-во РХГИ, 2002. — 204 с.
50. Кассирер Э. Феноменология познания / Э. Кассирер // Философия символических форм. — Т.3. — М.; СПб.: РХГИ, 2002. — 188с.
51. Киреевский И. В. Критика и эстетика / Сост., вступ ст. и примеч. Ю. В. Манна // И. В. Киреевский.— М.: Искусство, 1989.— 439 с.
52. Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России. Письмо к гр. Е. Е. Комаровскому / И. В. Киреевский, П. В. Киреевский. Полн. собр. соч.: В 4-х т. — Т. 1. — Калуга: ИПЦ «Гриф», 2006.— 242 с.
53. Климент Александрийский. Строматы / Пер. и комм. Е. В. Афонасина // Климент Александрийский. Собр. соч.: в 3-х т.— Т.1.— СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003.— 544 с.
54. Кокжаев М. А. Топология музыкального пространства / М. А. Кокжаев. — М.: Композитор, 2004. — 88 с.
55. Коменский Я. А. Сочинения / Я. А. Коменский — М.: Педагогика 1997. — 406 с.
56. Кредлин Г. Н. Невербальная семантика / Г. Н. Кредлин.— М.: Композитор, 2002. — 252с.
57. Кропоткин П. А. Взаимная помощь среди животных и людей как двигатель прогресса / пер. с англ. В. П. Батуринского под ред. автора / П. А. Кропоткин. — М.: Голос труда, 1922. — XIII, 342 с.
58. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В. Г. Кузнецов. — М.: Изд-во МГУ, 1991. — 192 с.
59. Кушнір В.А. Теоретико-методологічні основи системного аналізу педагогічного процесу вищої школи: дис....докт. пед.

- Наук: 13.00.01/ Василь Андрійович Кушнір. — К., 2003. — 482с.
60. Левин К. Динамическая психология: избранные труды / К. Левин. — М.: Смысл, 2001. — 572 с.
 61. Леви-Стросс К. Мифология / К. Леви-Стросс.— М.: Мысль, 1992. — 236 с.
 62. Лексикон неклассики: художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В .В. Бычкова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОС-СПЭН), 2003. — 607 с.
 63. Лиотар Ж-Ф Состояние постмодерна / Ж-Ф Лиотар. — СПб.: Алетея, 1998.— 150с.
 64. Лихачов Д.С. Очерки с философии художественного творчества / Д.С. Лихачов.— СПб.: Русско-Балтийский информац. центр «Блиц», 1999.— 192 с.
 65. Посев А.Ф. Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова / А. Ф. Посев. — М.: Мысль, 1995. — 944 с.
 66. Посев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития / А.Ф. Посев.— Кн. 2.— М: Мысль, 1992. — 320с.
 67. Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание / Н.О. Лосский Бог и мировое зло. — М.: Республика, 1994. — 436 с.
 68. Лосский Н.О. Мир как осуществленная краса / Н.О. Лосский — М.: Мысль, 1998. — 230с.
 69. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история/ Ю.М.Лотман. Семиосфера. — М.: Языки русской литературы, 2000. —401 с.
 70. Луговий В. І. Компетентності і компетенції: поняттєво-термінологічний дискурс / В. І. Луговий // Педагогіка вищої школи: методологія, теорія, технології. — К.: Гнозис, 2009. — 630 с.
 71. Максим Исповедник. Таинводство / Творения прп. Максима Исповедника. — М.: Логос, 1993. — 216 с.
 72. Мамардашвили М. К. Психологическая топология Пути: М. Пруст «В поисках утраченного» / под общ. ред. Ю. П. Сенокосова / М. К. Мамардашвили. — СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. — 571 с.

73. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. — М.: Моск. школа полит. исследований, 2000. — 416 с.
74. Мандельштам О. Поэзия / О. Мандельштам. Собр. соч.: В 2-х т.— Т. 1.— М.: Искусство, 2004.— 258 с.
75. Маритен Ж. Искусство и схоластика / Ж. Маритен. Собр.соч./ Под ред. Е. Ю. Козиной и И. А. Доронченкова.— СПб.: Азбука-классика, 2008.— 279 с.
76. Мартынов В. И. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов.— М.: «Классика-XXI», 2005. — 246с.
77. Масол Л.М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: [монографія] / А. М. Масол. — К.: Промінь, 2006. — 432с.
78. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Исследование / В. В. Медушевский. — М.: Композитор, 1993.— 192с.
79. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы / В. В. Медушевский // Музыкальная академия. — 2006. — № 1. — С. 13–29.
80. Мещеряков Б. Г. Логико-семантический анализ концепции Л. С. Выготского / Б. Г. Мещеряков. — Самара: ТОО ТЕКСТ, 1998. — 260 с.
81. Мещерякова Н.А. Детерминизм в философском рационализме: от Фалеса до Маркса / Н. А. Мещерякова. — Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1998. — 168 с.
82. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Евгений Анатольевич Минаев. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. — 40 с.
83. Наумов А.С. Сфинксы: к вопросу о «вложенной» интерпретации / А. С. Наумов // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой: Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 98–100.
84. Нежнов П.Г. Опосредование и спонтанность в модели «культурного развития» / П. Г. Нежнов // Вестник МГУ. — Серия 14. Психология. — 2007. — № 1. — С. 133–146.
85. Овчарук О.В. Компетентності як ключ до формування змісту освіти / О. В. Овчарук // Стратегія реформування освіти України. — К.: К.І.С., 2003. — 295 с.

86. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: [навч. посібник] / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. — К.: Знання України, 2004. — 264 с.
87. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. — К.: Освіта України, 2010. — 274 с.
88. Падалка Г.М. Художнє пізнання як взаємодія сприймання, оцінювання і творення / Г.М. Падалка // Мистецтво і освіта. — 2008. — № 2. — С. 3–9.
89. Педагогические мастерские: Франция — Россия / под ред. Э. С. Соколовой. — М.: Новая школа, 1997. — 128 с.
90. Пирс Ч. С. Принципы философии / Ч. С. Пирс. — СПб.: Философ. Общество, 2000. — 314 с.
91. Платон. Тезтэт / Платон. Произведения: В 4-х т.— Т.3.—М.: Мысль, 1999.— 326 с.
92. Платон. Тимей / Платон. Собр. соч.: в 4-х т.— Т.4.— М.: Мысль, 1994.— 654 с.
93. Плотин. Произведения / Плотин.— СПб: ТЕТРА, 1995. — 401 с.
94. Плотин. Эннеады / Плотин.—К.: УЦИМ-Пресс, 1995.— 394 с.
95. Поспелов Г.Н. Искусство и эстетика / Г. Н. Поспелов. — М.: Искусство, 1983. — 325 с.
96. Прокл. Комментарии к «Пармениду» Платона / Пер., ст. и прим. Л. Ю. Лукомского / Прокл.— СПб.:Мирь, 2006.— 896 с.
97. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании / В. Н.Прокофьев. — М.: Советский художник, 1985. - 288с.
98. Пузырей А. А. Манипулирование и майевтика: две парадигмы психотехники / А. А. Пузырей // Вопросы методологии. — 1997. — № 3/4. — С. 148–164.
99. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька [навчальний посібник] / О. П. Рудницька. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. — 360с.
100. Савченко О.Я. Розвивальний потенціал змісту освіти у 12-річній школі / О.Я.Савченко // Педагогіка і психологія. — 2009. — № 2. — С. 26–32.
101. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / Олександра Іванівна Самойленко. — К., 2003. — 429с.

102. Сартр Ж.П. Воображаемое / Ж.П. Сартр. Избранные произведения. — М.: Мысль, 2001. — С.41-63.
103. Сёрл Дж. Открывая сознание заново/ Дж. Сёрл.— М.: Идея-Пресс, 2002.— 240 с.
104. Сирин Исаак. Творения / Исаак Сирин.— Сергиев Посад, 1935.— 335 с.
105. Соловьев В.С. Философские начала цельного знания / В. С.Соловьев. — Минск: Харверет, 1999. — 91 с.
106. Солсо Р. Когнитивная психология / Р. Солсо. — М.: Логос, 2002. — 324 с.
107. Сохань Л. В. Життєва компетентність особистості в технології життєтворчості / Л. В. Сохань // Життєва компетентність особистості: [наук.-метод. посібник] / За ред. Л. В. Сохань, І. Г. Єрмакова, Г. М. Гессен. — К.: Богдана, 2003. — С. 160–178.
108. Степко М. Ф. Компетентнісний підхід до організації підготовки фахівців / М. Ф. Степко // Педагогіка і освіта. — 2009. — № 2. — С. 42–51.
109. Субири К. Наша интеллектуальная ситуация / К. Субири // Человек. — 2001. — № 5 — С. 91–109.
110. Теремов А. В. Интегративное знание в содержании общего среднего образования / А. В. Теремов // Педагогика. — 2007. — № 9.— С. 12–18.
111. Трубецкой С. Н. О природе человеческого сознания / С. Н. Трубецкой // Вопросы философии. — 1991. — № 2. — С. 132–149.
112. Тулупов И. Психоэстетика как метод исследования сферы выражения личности / И. Тулупов, М. Шевандрин // Вопросы психологии. — 2000. — № 5. — С. 50–57.
113. Ухтомский А.А. Доминанта и интегральный образ / А. А. Ухтомский // Избранные труды. — СПб.: Питер, 2002. — 422 с.
114. Ухтомский А.А. Интуиция совести / А. А. Ухтомский. — СПб.: Петербургский писатель, 1996. — 502 с.
115. Феофан Затворник. Христианская психология / Феофан Затворник. // Православне и наука. — М.: Даниловский благовестник, 2005. — С. 403-483.
116. Фигал Г. Перевод: о чужом и своем / Г.Фигал//Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. — 1997.— №4 — С.53-54.

117. Фичино М. Эстетика Ренесанса: Антология: В 2-х т. / Сост. и науч. ред. В. П. Шестаков / М. Фичино.— Т. 1.— М.: Искусство, 1991.— 495 с.
118. Флоренский П. А. Иконостас: избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. — СПб.: Мифрил — Русская книга, 1993. — 373 с.
119. Флоренский П. А. Обратная перспектива / П. А. Флоренский // У водоразделов мысли. — М.: Правда, 1990. — 134с.
120. Фреге Г. Смысл и значение / Г. Фреге // Избранные труды. — М.: Прогресс, 1997. — 218 с.
121. Фуко М. Порядок дискуса / М.Фуко. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет / Пер. с фр.; сост; комм. и послесл. С. Табачниковой - М.: Касталь, 1996. — С. 91-136.
122. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / М. Фуко. — СПб: А–САД, 1994. — 405 с.
123. Хайдеггер М. Исток художественного творения // М. Хайдеггер. Работы и размышления разных лет. — М.: «Гнозис», 1993 — 464 с.
124. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: [учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры] / В. Н. Холопова. — СПб.: Лань, 2000. — 320 с.
125. Хоружий С.С. Феноменология аскезы / С. С. Хоружий. — М.: Изд-во Братства во имя святого кн. Александра Невского, 2000. — 180 с.
126. Хуторской А.В. Ключевые компетенции как компонент личностно ориентированного образования / А. В. Хуторской // Народное образование. — 2003. — № 2. — С. 58–64.
127. Чуприкова Н. И. Умственное развитие: принципы дифференциации / Н. И. Чуприкова. — СПб.: Питер, 2007. — С.109–125.
128. Шевченко А. К. Проблема понимания в эстетике / А. К. Шевченко. — К.: Наукова думка, 1989. — 126 с.
129. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. — СПб.: Искусство, 1996. — 445 с.
130. Шишов С.Е. Школа: мониторинг качества образования / С. Е. Шишов, В. А. Кальней. — М.: Педагогическое общество России, 2000. — 335 с.

131. Школяр Л.О. Освітня галузь «Мистецтво» у системі культуровідповідної освіти / Л. О.Школяр // Мистецтво и освіта. — 2006. — № 3. — С. 7–10.
132. Щербакова А.И. Философия музыки и музыкального образования. Ч. 1: [учебное пособие] / А. Н. Щербакова. — М.: Учеб.-метод. изд. центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2008. — 256 с.
133. Щолокова О. П. Методика викладання художньої культури для студентів педагогічних університетів / О. П. Щолокова. — К.: НПУ, 2007. — 365с.
134. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя / О. П. Щолокова. — К.: ІЗМН, 1996. — 170 с.
135. Эйхенбаум Б. М. О литературе / Б. М. Эйхенбаум. — М.: Искусство, 1987. — 504с.
136. Эко У. Эстетика средневекового искусства / У. Эко.— М.: Искусство, 1999. — 326 с.
137. Юнг К. Архетип и символ /К. Юнг— М.: Ренесанс, 1991.— 219с.
138. Якимович А. Новое время: искусство и культура XVII–XVIII веков / А. Якимович. — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 440 с.
139. Ярошевский М.Г. Л. С. Выготский: в поисках новой психологии / М. Г. Ярошевский. — СПб.: Изд-во Междунар. фонда истории науки, 1993. — 300 с.
140. Bartnik Cz.S. Kultura i świat osoby / Cz.S. Bartnik — Lublin: «Standruk», 1999.—566 s.
141. Dickstein M. Introdution: Pragmatizm Then and Now // The Revival of Pragmatizm: New Essays on Social Thought, Law and Culture.— Durgham: Duke University Press, 1991.— 201 p.
142. Fish S. Afterword. Truth and Toilets: Pragmatizm and the Practices of Life // The Revival of Pragmatizm: New Essays on Social Thought, Law and Culture/ Ed. M. Dickstein / S. Fish — Durgham: Duke University Press, 1998. — 511 p.
143. Nicholson G. Seeing and Reading / G. Nicholson. — Atlantic Highlands, N.Y.: Humanities Press, 1994. — 141p.
144. Ramus P. Dialecticae Institutiones. Aristotelicae Animadversiones / P. Ramus. — Stuttgart: Bad Canstatt, 1994. — 178 s.

145. Schilling H. Die Geschichte der axiomatischen Methode in XVI und beginnenden XVII Jahrhundert / H. Schilling — New York: Hildesheim, 1969.— 214 s.
146. Weigel E. Unmaßgeblicher Entwurf der liberaus vorthelhaftten Lehr und Unterweisung / so wohl des Verstands / als auch des Willens durch das Rechen // E.Weigel Gesammelte paedagogische Schriften / Hrsg. von H. Schilling. — Gissen, 1970. — 228 s.

РОЗДІЛ II

ПЕДАГОГІЧНА ТЕХНОЛОГІЯ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕПІСТЕМОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

2.1. **Модель педагогічної технології формування художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості**

Ретроспективний аналіз проблеми педагогічної технології, зокрема її еволюції і сутнісної трансформації (від «техніки» і «технології в освіті» до «технології освіти») постав предметом численної низки педагогічних досліджень, починаючи з середини 50-х рр. ХХ сторіччя. Вітчизняними і зарубіжними вченими успішно розробляються окремі аспекти проблеми: методологічний (В. Беспалько [6], І. Дичківська [20], А. Нісімчук [37], Л. Романишина [40], Г. Селевко [41], С. Сисоєва [42]), аксіологічний (А. Алексюк [2], М. Бершадський [5], В. Гузєєв [16], С. Дмитрієв [21], Л. Загрекова [22], М. Кларин [27], О. Янкович [50]), праксеологічний (О. Глузман [14], О. Пехота [38], Є. Полат [39], Н. Тализіна [45]) та інші. Осмислення результатів проведених досліджень дає підстави виокремити з-поміж трьохсот визначень поняття «педагогічна технологія» ідентифікацію означеного феномену як комплексного інтегративного процесу, що включає розробку стратегії відповідної освітньої діяльності, забезпечення комфортних умов її реалізації з огляду на можливості і характеристики конкретного суб'єкта педагогічної взаємодії, а також аналіз і коригування одержаних результатів.

Серед найважливіших груп педагогічних технологій називають навчальні (загальнопрофесійні, професійно-педагогічні, методичні, особистого спрямування), виховні, інформаційно-комунікативні (гуманітарного і технократичного спрямування) [40; 50, с. 20-28]. Незважаючи на таке розмаїття, кожна педагогічна технологія

функціонує як система взаємозв'язку всіх компонентів педагогічного процесу. Її інтегральна структура включає:

- концептуальну частину (цільові настанови та орієнтації; основні ідеї, закономірності та принципи, що визначають позицію суб'єкта педагогічної взаємодії);
- змістову частину (обсяг і характер дидактичної структури навчального плану, програми, посібника, інтерактивного комплексу, зорієнтованих на суб'єктивні можливості творчої особистості);
- процесуальну частину (методи, форми і засоби учіння та організації навчально-виховного процесу; критеріальна база комплексного діагностування формованих компетенцій);
- аналітико-результативну частину (оцінка і коригування результатів впровадження технології, розробка методичних вказівок щодо досягнення передбачуваного результату) [40; 41].

Означена структура педагогічної технології визначає тип організації і управління пізнавальною діяльністю. Аналіз існуючих теорій навчання (Б. Хегенган, М. Олсон) дає підстави для висновку: всі вони так чи інакше зосереджені на ідеї «суб'єкта як творця об'єктивного знання істини» [47, с. 34–41]. Аргументом на користь такої позиції постає посилення на філогенетичну потребу людини в істині, її прагнення до досягнення і передачі нащадкам найбільш повного обсягу знань і умінь, набутих у процесі як позитивістського, так і інтуїтивно-емпіричного досвіду.

Утім, фізіологічна зумовленість індивідуальних когнітивних відмінностей ставить під сумнів спроби ідеалізації людської природи і захопленість інтенсифікацією освітнього процесу (інтегративною редукцією навчального матеріалу, прискоренням темпів його вивчення, застосуванням активних навчальних технологій). Означений факт (аксіома) вказує на необхідність пошуку способів організації цивілізованого діалогу мистецької, зокрема музичної освіти з релігією у векторі розвивальної релігійної освіти (М. Грімміт, І. Колесникова, В. Мейер, П. Херст [12; 28; 29]). В умовах лавиноподібної інформаційної експансії це спонукає до зміщення акцентів з фактологічного на методологічне наповнення освітнього змісту і поступового переходу від курикулярно організованої планово-

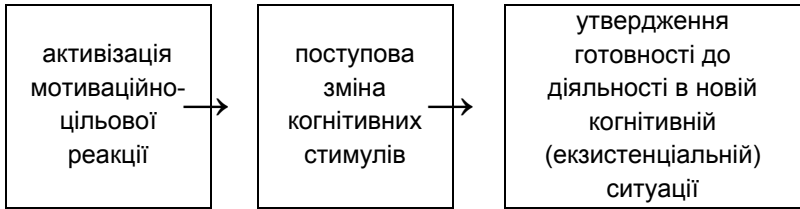
розподільної трансляції-інтеріоризації навчального матеріалу під наглядом вчителя-оператора до парадигми *когнітивно-афективного* розвитку як духовного самовдосконалення. Така переорієнтація, на думку фахівців (М. Бершадський [5], В. Гузєєв [16]), вимагає застосування когнітивно-корекційної технології, тобто технології, яка реалізує стратегію «топології шляху до смислу» (М. Мамардашвілі [34], В. Зінченко [24]) і уможливить конструювання семантичної пресупозиції — взаємонакладання дво- і тримірної моделей знання та афірмацію (утвердження нових) смислів і цінностей.

Вона відрізняється від традиційних педагогічних технологій (технологій «нормальної науки», за Т. Куном), стратегічні моделі предметно-знаннєвого підходу яких (від фрактального поділу до контемплійного узагальнення) цілеспрямовані на інтеріоризацію і творчо переосмислене застосування навчального матеріалу у процесі інформаційно-енергетичного обміну. Причому, розуміння цього матеріалу, зазвичай, обумовлене «нормами» конкретного соціокультурного хронотопу і передбачає релятивну безконечність полісемії. Навіть гіпотетико-дедуктивна схема застосування прагматичного методу (від англ. *pragmatical* — в'їдлиий, настирливий, оснований на достовірних свідченнях), що передбачає «здатність здогадуватись» (І. Христосенко [48]), не долає дискурсивності розуміння тексту. Вона обмежує можливості семантичного аналізу дослідженням лише когнітивної складової цінності, а герменевтичного методу вчуття, «вживання», уподібнення — її афективною складовою. Отже, характерними рисами пропонованої інтелектуальної ситуації залишаються нівелююча позитивізація знання, дезорієнтованість інтелекту в повноцінному осягненні істини. Дана ситуація зумовлює очевидність повернення до надситуативної верифікації сутнісного знання.

У сфері мистецької освіти, зокрема, мистецтвознавчої інформації, яка вирізняється своїм релігаційним функціонуванням, це означає верифікацію повноти й адекватності художнього розуміння-знання предметної сутності. Здійснення сутнісної верифікації художнього розуміння предметності вимагає не лише актуалізації, але й коригування (ампліфікації) когнітивних, емоційно-афективних і психомоторних ресурсів реципієнта у векторі його самоудосконалення. Тобто, осягнення художнього знання постає не кінцевою метою, а засобом особистісного розвитку. Одним із варіантів технологічного забезпечення такого пізнавально-перетворювального

процесу, сподіваємось, може стати *технологія формування художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості*. Її моделювання ґрунтується на екзистенціальному тлумаченні діяльності як акту означення смислу (Д. Леонтьєв [32], Ж. Дельоз [19], О. Карпов [26]), а також когнітивних теоріях ідентичних елементів (С. Дмитрієв [21]), споглядання як учіння (М. Бершадський [5], В. Гузеєв [16]) і феноменологічної редукції (Е. Гуссерль, П. Прехтль [17], М. Мамардашвілі [34]). Суть пропонованої моделі виражають такі концептуальні положення:

- з'ясування представленого в художньому тексті знання (розуміння) предметної сутності і визначення його повноти (достовірності) за схемою тримірної епістемі (знак, символ — позначене — означуване) передбачає постдовільну переорієнтацію функціонально-сислового поля його мислительної діяльності — зі стратегії «ведучого» у таїну буття (художнього розуміння сутності) і її гордовитого «відкриття» до стратегії «введеного» і її шанобливого приймання;
- така переорієнтація художнього мислення включає не лише освоєння методів абстрагування, апроксимації смислової репрографії (згортання, узагальнення), метафорично-алегоричної компаративності, еротематичної рефлексії (уміння допитуватись), контекстуального рефреймінгу (зміни вектору смислового аналізу) художньої інформації, її ретро-, проспективної і трансспективної рефлексії, але й сутнісну видозміну самого суб'єкта художньої комунікації, спонукає його до розширення духовно-творчого потенціалу;
- цей процес вимагає від майбутньої творчої особистості здатності до фрустраційної толерантності у ситуаціях послідовного освоєння, а згодом стимульного заміщення одних когнітивних процедур іншими на основі активізації відповідних психологічних механізмів: а) семантичної пресупозиції (припущення в одній моделі художнього знання інших), б) асоціативних зміщень і в) феноменологічної редукції художнього моделювання предметної сутності;
- таке стимульне заміщення художньо-образного пізнання інтуїтивно-совісним спогляданням здійснюється за алгоритмом:



- оволодіння інтуїтивно-совісним методом забезпечує готовність споглядача до сутнісної верифікації достовірності конкретно-історичного художнього знання (вираження-розуміння), поетапне проведення якої здійснюється в контексті попередньо-визначеного алгоритму і має таке схематичне вираження:

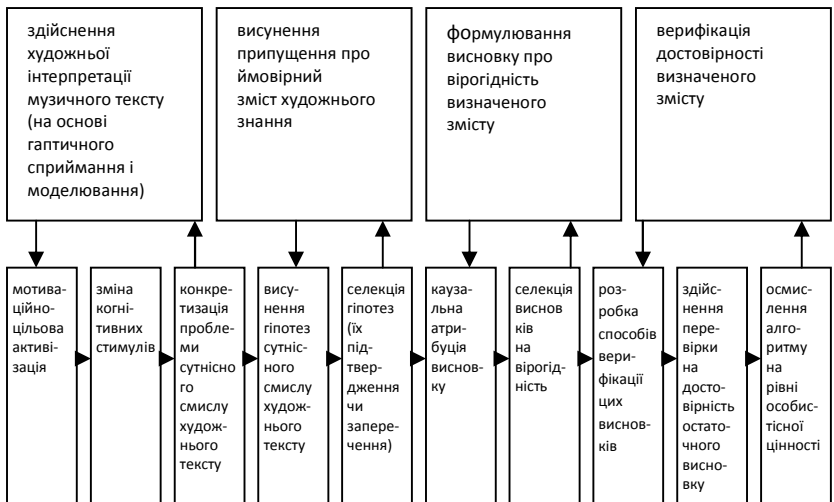


Рис.2.1. Схема поетапної сутнісної верифікації художнього знання

Зміст викладених концептуальних положень, втілює ідеї синергетичного (В. Аршинов, Є. Князева, С. Курдюмов, І. Прихожан, Н.Таланчук, Г. Хакен), культурологічного (культурно-діяльнісного) (Л. Виготський, О. Асмолов, Є. Ямбург, В. Біблер), компетентнісного (І. Бех, І. Зязюн, В. Кремень, В. Луговий, О.Савченко, А. Хуторський, Л. Масол), аксіологічного (Г. Дробницький, І. Зязюн, О. Олексюк,

О. Рудницька), технологічного (А. Алексюк, В. Гузєєв, М. Кларин, А. Нісімчук, О. Падалка, О. Пєхота, І. Підласий, О. Пометун, Л. Романишина, Г. Селевко, С. Сисоєва, О. Янкович) підходів і екзистенціально-гуманістичної парадигми розвитку (Г. Завершинський, К. Левін, Ж. Піаже).

Отож, **метою** технології формування художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості є забезпечення його готовності до сутнісної верифікації художнього знання, а відтак духовного самовдосконалення задля ефективного виконання своєї місії в сучасному посткультурному просторі. Ця мета конкретизується у низці завдань, що передбачають оволодіння майбутньою творчою особистістю художньо-рефлексивною, ціннісно-смысловою компетенцією та компетенцією самовдосконалення, тобто трансформації змісту цих уповноважень в особисті якості і набуття у такий спосіб художньо-епістемологічної компетентності (як досвідченості).

Реалізація означеної мети і завдань ґрунтується на **закономірностях** взаємозалежностей:

- розвитку вродженої пізнавальної активності суб'єкта і ефективності його залучення у процес допитуваності істини;
- осмисленості суб'єктом свого духовного стану і розвитку його здатності до реалізації релігаційної функції мистецтва;
- набутого суб'єктом досвіду відповідального вибору і характеру педагогічного супроводу його освітньої діяльності як духовного становлення.

Дія цих закономірностей визначається не лише загальнодидактичними, а й специфічними **принципами**, а саме: одухотвореності художньо-освітнього простору; соборності та ієрархічності освітнього (зокрема музично-педагогічного) процесу; реалізації свободи вибору майбутньою творчою особистістю індивідуальної освітньої траєкторії; особистісної відповідальності і освітньої рефлексії; спірально-концентричного пошуку художньо-епістемологічних орієнтирів; творчо-діалогової взаємодії; споглядання як духовного удосконалення [1; 10; 11; 12; 13; 23; 28; 29].

Принцип одухотвореності художньо-освітнього простору означає вимогу створення альтернативного художньо-інтелектуального середовища реалізації релігаційної функції художнього пізнання, здатної запалити очищувальний вогонь істини в душі суб'єкта педагогічної взаємодії і підготувати його до смислового

декодування пропонованої культурно-комунікативної символіки. Актуальність цієї вимоги зростає в умовах сучасної соціокультурної ситуації побудови «інформаційної вавилонської вежі» як потужного чинника коригування сфери »Я» і перетворення людського життя на ретельно зрежисурований перфоманс.

Принцип соборності художньо-освітнього середовища означає вимогу добровільного єднання усіх його суб'єктів в художньо-епістемологічному розумінні вищих духовних цінностей. Саме у соборності досягається істина і утверджується зв'язок поколінь, що в умовах визначального впливу енвайронментально зорієнтованого, посткультурного медіапростору допомагає «згадати» архетипи культурних знаків і символів.

Принцип ієрархічності в організації професійного спілкування передбачає визнання і вшанування інших суб'єктів художньої комунікації і педагогічної взаємодії як духовних авторитетів, тобто за критеріями благочестя. На прикладі спілкування з духовним авторитетом (потенційно — особою педагога, наставника, митця, батьків тощо) творча індивідуальність вчиться визначати горизонти свого майбутнього особистісного становлення.

Принцип реалізації свободи вибору індивідуальної освітньої траєкторії передбачає самостійний вибір суб'єктом педагогічної взаємодії шляху дослідження художнього тексту, засобів для досягнення мети, темпу і способів учіння, його здатність мислити розкуто і самостійно, епістемічно виструктуровувати художнє знання.

Принцип творчо-діалогової взаємодії передбачає спрямованість суб'єктів художнього процесу до діалогу як способу осягнення сутнісного смислу художнього тексту завдяки реалізації синестезійного співбуття з енергетичним (акустично-оптичним) полем його «двоголосого слова» (М. Бахтін).

Принцип музикально-епічного світоспоглядання як духовного удосконалення означає вимогу оновлення (просвітлення) розуму і «очищення» серця від пристрастей для смиренного прийняття істини і подивування їй.

Принцип спірально-концентричного пошуку пізнавальних орієнтирів полягає в тому, що метою професійної освіти стає не стільки формування нових знань і умінь, скільки перебудова наявних. Завданням майбутньої творчої особистості є не стільки створення знання, скільки перетворення його у спосіб цілісного бачення і освоєння світу. Розвиток пізнавальних орієнтирів по спіралі

передбачає розширення і поглиблення знань спочатку на основі визначення його системоутворювальних чинників і структурних зв'язків, а згодом за рахунок процесів самоорганізації інтелектуальної сфери особи.

Визначення критеріальної бази художньо-епістемологічної досвідченості майбутньої творчої особистості постало результатом осмислення цілої низки когнітивних таксономій (Б. Блума — Г. Модеса — Р. Хорна; А. де Блокка, В. Герлаха, А. Саллівана і Д. Толлінгерової [5; 15; 21; 47; 48]), а також шкал засвоєння знань (М. Бершадського [5]) та умінь (В. Беспалька [6; 7], В. Гузєєва [16], В. Давидова [18], М. Кларина [27], Н. Тализіної [45]).

Вони дають підстави стверджувати, що вимірами змісту навчального знання слугують:

- факти, поняття, відповідності, структури, методи, відношення;
- рівні засвоєння знання (опис — порівняння — класифікація — перетворення — дивергенція — конвергенція);
- мета засвоєння знання (узнавання — запам'ятовування — розуміння — застосування — узагальнення);
- рівні узагальнення (внутрішньопредметний — міжпредметний — творчий);
- таксономія системи дій, необхідних для оволодінням теоретичними знаннями:
 - *на безпосередньому рівні* (ідентифікація чуттєвих явищ);
 - *на вторинно-образному рівні* (ідентифікація і класифікація складових частин пізнаваного об'єкта з його внутрішніх і зовнішніх зв'язків; виявлення істотних ознак об'єкта; формування понятійного апарата його описання);
 - *на символічному рівні* (ідентифікація і класифікація взаємних змін об'єкта, взаємодії його внутрішніх і зовнішніх факторів; віртуалізація об'єкта як формування уявлення про його можливі характеристики, формулювання функціональних залежностей між ними на рівні законів);
 - *на знаковому рівні* (ідентифікація, класифікація і віртуалізація характерологічних взаємозв'язків у просторово-часовій структурі пізнаваного об'єкта).

Співвідношення цих теоретичних викладів з результатами контент-аналізу емпіричних уявлень дозволило визначити **критерії**

сформованості художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості:

- осмисленість її значення і вірогіднісної перспективи для особистісної самореалізації у сучасному соціумі, тобто *мотиваційно-смысловий* (для фіксації процесуально-результуючої орієнтації смислоутворювальних мотивів);
- засвоєність теоретичного змісту предметного поля художньо-епістемологічної компетентності, тобто *інформаційно-смысловий* (для фіксації ступеня осмисленості текстологічних знань і критеріїв достовірності їх епістем);
- сформованість художньо-епістемологічних умінь, тобто *операційно-корекційний* (для фіксації результатів художньої і світоглядної апперцепції під час споглядання тримірної епістемі художнього знання);
- готовність до формувального оцінювання особистісних досягнень, тобто *оцінно-формувальний* (для фіксації самооцінки художньо-епістемологічної компетентності).

Як бачимо, кожний критерій відповідає відповідному **компоненту** технології епістемологічної самокорекції, зокрема *концептуальному, змістовому, організаційно-процесуальному, діагностико-рефлексивному*. Зміст кожного з критеріїв конкретизує низка *показників*, проранжованих нами за виокремленими *рівнями* художньо-епістемологічної досвідченості. Вони відповідають окресленим етапам становлення художньо-епістемологічної компетентності (1.2) і означені як *пропедевтичний* (початковий), *модусний* (середній), і *анагорічний* (високий). Детальну характеристику критеріїв і показників рівнів сформованості художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості подаємо у таблиці (див. табл.2.1.).

**Критерії та показники рівнів сформованості художньо-епістемологічної компетентності (ХЕК)
майбутньої творчої особистості**

Таблиця 2.1.

Критерії	Показники	Рівні художньо-епістемологічної досвідченості		
		пропедевтичний	модусний	анаґогічний
1. Осмисленість вірогіднісної перспективи ХЕК для самореалізації в сучасному культурному просторі (мотиваційно-смісловий)	Мотиваційна орієнтація формування ХЕК	Орієнтація процесуальна, утилітарно-прагматичного характеру	Орієнтація результуюча; як до чинника творчої індивідуальності	Орієнтація на особистісне становлення і розширення свого Я
	Особистісний смисл наміру епістемологічної самокорекції	Смісловий конструкт наміру як засобу вирішення чергового завдання	Смісловий конструкт наміру як засобу реалізації мети актуальної діяльності	Смісловий конструкт наміру як життєво важливої мети співбуття з істиною
	Характер смислового ставлення до «музикально-епічного» світобачення	Переважаюча засібно-цільового ставлення в контексті художньо-комунікативної діяльності	Виявлення оцінного ставлення в контексті професійної діяльності	Утвердження ціннісного ставлення в контексті особистісного становлення

Продовження таблиці 2.1.

1	2	3	4	5
2. Засвоєність теоретичного змісту предметного поля ХЕК (<i>інформаційно-смісловий</i>)	Текстологічна обізнаність (знання: - текстологічної концептосфери; - типології художніх форм (за образно-сміисловою природою); - типології художніх текстів; - семіотичних принципів їх моделювання);	Формально-репродуктивна констатація матеріалу (знання-копія)	Осміслено-репродуктивне розуміння матеріалу в межах хрестоматійної інформації (знання-уміння)	Творче застосування знань у процесі комунікації з незнайомими текстами (знання-трансформація)
	Осмісленість алгоритму осягнення художньої епістемі	Формально-репродуктивна ідентифікація алгоритму (знання-копія)	Осміслено-репродуктивне розуміння алгоритму (знання-уміння)	Творче осміслення алгоритму (знання-трансформація)
	Осмісленість критеріїв достовірності художнього знання	Предметно-образна ідентифікація критеріїв	Сміслова «віртуалізація» критеріїв	Знакова «віртуалізація» критеріїв

Продовження таблиці 2.1.

1	2	3	4	5
3.Сформованість художньо-епістемологічних умінь (операційно-корекційний)	Оволодіння гіпотетико-дедуктивним методом рефлексування художньої символіки	Здатність до ретро — і проспективної рефлексії художньої інформації як самостійних мислительних операцій	Здатність до транспективної і трансцедентальної рефлексії як у типових художньо-комунікативних ситуаціях, так і у ситуаціях сучасної транстекстуальності	Готовність до рефлексивної апоретики (допитуваності смислу)
	Оволодіння герменевтичним методом «вживання» в художній смисл тексту	Здатність до метафорично-алегоричної компаративності і символічної транспозиції художнього тексту в межах відповідного синестетичного фонду	Здатність до смислового проектування за визначеним кодом енергетичної тотожності художньої символіки	Здатність до імагінативного осягнення архетипів смислової кодифікації енергетичної тотожності художньої символіки
	Оволодіння інтуїтивно-совісним методом цілісного осягнення сутнісного смислу	Осмислення семантичної презуппозиції художнього знання і доцільності розширення його епістемічної конфігурації	Здатність до адекватної міфологізації пропонуваного художнього світовідчуття за єдиними визначальними принципами	Здатність до музикально-епічного світобачення на засадах совісної віри і волі до сакрального

Продовження таблиці 2.1.

1	2	3	4	5
4. Готовність до формувального оцінювання досягнень (оцінно-формувальний)	Сформованість здатності до реалізації розвивальної функції самооцінки художньо-епістемологічної досвідченості	Освоєння позиції критичного оцінювання технологічної підготовки	Освоєння позиції «арбітражного» оцінювання технологічної підготовки	Освоєння позиції «конструктивного» оцінювання технологічної підготовки
	Здатність до реалізації розвивальної функції експертної оцінки володіння технологією епістемологічної самокорекції	Самооцінка виконує винятково контролюючу функцію	Самооцінка виконує стимульно-мотиваційну функцію	Самооцінка виконує преобразальну (анагогічну) функцію

Визначені критерії і рівні досліджуваного результату — сформованості художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості зумовлюють доцільність безпосереднього моделювання його технологічної реалізації, зокрема проектування відповідної технологічної карти. Аналіз сучасних досліджень структури педагогічної діяльності показує, що в якості основи нашого проекту найкраще підходить структура повноцінної навчальної діяльності, за В. Давидовим [18]. Ця «повноцінність», як відомо, зумовлена: а) глибиною засвоєності суб'єктом навчально-інформаційного матеріалу і способів оперування ним (В. Краєвський, І. Лернер) задля пізнання сутності речей; б) власне організацією навчально-пізнавальної діяльності і ціннісного ставлення до неї; в) реалізацією особистісних характеристик суб'єкта; г) рівнями планування освітнього результату (В. Беспалько, С. Шапоринський). Утім, задекларований нами на початку дослідження намір виходу за екзистенціальні межі сутнісного знання як особисто-осмисленого (за М. Полані) у надособистий простір патристичного тлумачення сутності зумовив доцільність розширення структури повноцінної навчальної діяльності на основі креаціоністського розуміння пізнавальної і творчої активності суб'єкта учіння (див. рис. 2.2).

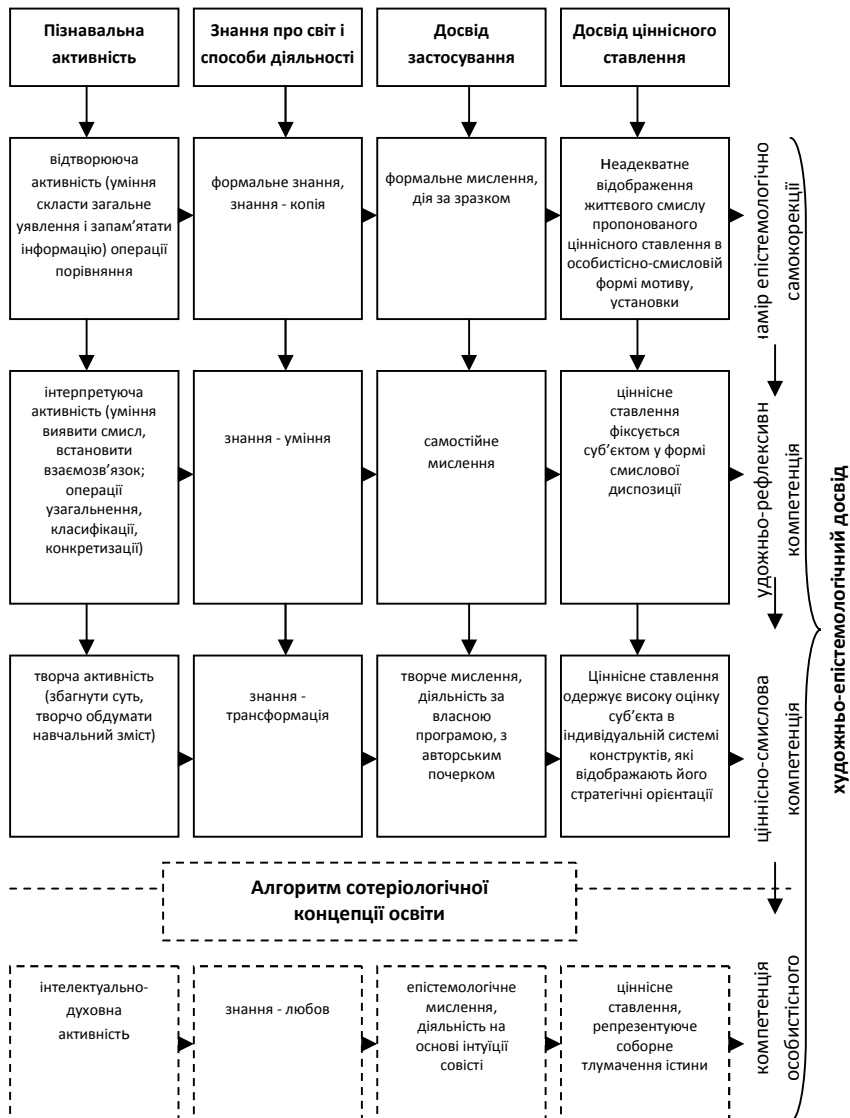


Рис. 2.2. Технологічна карта формування художньо-епістемологічної компетентності

У результаті проведеного теоретичного дослідження нами визначено оптимальні *умови* технологічного вирішення проблеми формування художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості:

- створення благочестиво-інтелектуального середовища допитуваності істини («трансінтелектуального життя, одержимого істиною», за К. Левінім);
- мотивація художньо-епістемологічної самокорекції суб'єктів художньо-педагогічної взаємодії;
- забезпечення вільного самовизначення і активізації особистісних ресурсів майбутньої творчої індивідуальності;
- реалізація епістемологічної концепції викладання фахових дисциплін.

2.2. Реалізація педагогічної технології формування художньо-епістемологічного компетентності майбутньої творчої особистості

Процес реалізації технології, як показує досвід, слід розпочинати з формування *наміру* розпізнавати і осмислювати художньо виражену предметну сутність. Отож, ***перший, мотиваційно-цільовий етап*** означеного формування передбачає попереднє виховання у майбутньої творчої особистості потреби в допитуваності істини, вмотивованої осмисленням філогенетичної необхідності відновлення єдиного поля профетичної свідомості завдяки поверненню до Абсолютної Істини і зумовленої цим актуалізації релігійної функції мистецтва й мистецької освіти (зокрема розширення їх предметного поля у змістовому векторі теології, космології і антропології). Пробудження згаданої вище потреби відбувається у процесі еристичних діалогів і майсвтичних

монологів під час художньо-рефлексивної діяльності. Серед тем, пропорованих для епістемологічних рефлексувань, можуть бути такі:

- «Мистецтво (кіно, театру, малярства, архітектури) як проблема виживання»;
- «Музика структурованої системи і музика любові»;
- «Еволюція художнього мислення з погляду християнської антропології»;
- «Сакральна семіосфера мистецтва і сучасний реципієнт»;
- «Негативно- та істинно-прекрасне: художні приклади взаємозумовленості»;
- «Простір і час у мистецтві».

Метою запрошення суб'єкта до рефлексії змісту подібних формулювань є його включення у *режим «балансування на межі хаосу»* в процесі усвідомлення свого «знання про незнання». Він робить свідомість учня гнучкою і підготовленою для входження нових елементів, зокрема усвідомлення таких положень:

- зміст художнього тексту є власне самою смисловою присутністю зображення/вираження предметної сутності;
- звідси семантизація художнього тексту (знаків-ікон; -індексів; -символів [30; 36; 49]) передбачає завершення-єднання позначеного і означуваного (двоірної художньої епістемі) у знаках стихійних, планетних, часових і людських архетипів; причому, не в їх безособовому «віддзеркаленні» в людській душі, а в «особистому», самобутньому існуванні як носіїв і трансляторів сутнісної інформації (тримірна художня епістема);
- пробудження цього матеріалу до нового життя в людській душі вимагає оновлення (очищення) її самої, тобто налаштування на смиренне приймання духовного дару архетипів, що уможливорює усунення самотності людської індивідуальності (як даної) і спонукає її до одухотворення в особистості (як ймовірно набутої).

Таким чином, увагу майбутньої творчої особистості слід зосередити на:

- розрізненні дво- і тримірної епістемі;
- осмисленні стильової атрибуції двоірної (синтагматичної) художньої епістемі на основі семантичного аналізу

семіосфери художнього тексту (знаків — ікон, — індексів, — символів);

- осмисленні стильової атрибуції тримірної (парадигматичної) художньої епістеми на основі здійснення сутнісної верифікації пропонованого в художньому тексті моделювання смислової предметності за засвоєним алгоритмом і критеріями;
- осмисленні доцільності пошуку (допитуваності) профетичної атрибуції художнього моделювання предметної сутності на основі так званого музикально-епічного світоспоглядання і завдяки реалізації механізмів відповідної апперцепції.

Осмислення ситуації пошуку спонукає суб'єкта до переорієнтації свого художнього мислення (обґрунтованої у теоріях лінгвістичної відносності Сепіра-Уорфа [35; 36]. Цей намір епістемологічної самокорекції необхідно ефективно реалізувати шляхом побудови відповідної когнітивної стратегії рефлексивного аналізу труднощів, пов'язаних з «читанням» художнього тексту, закресеного на символізації (як базовій потребі людини). Чинником означеної стратегії постає **методика організації рефлексивної дії** і застосування відповідних тьюторських програм. Йдеться про ряд таких цифрових дидактичних ресурсів (в тому числі і безкоштовних, так званих продуктів freeware), як наприклад, тестова оболонка Hot Potatoes (компанії Half Baked Software), що дає змогу створювати тренувальні тестові завдання з різними стратегіями і способами оцінювання.

Початковим алгоритмом мислительних операцій цієї методики нами обрано:

- зупинку художньої комунікації;
- ретроспективний аналіз попередньої послідовності художньо-аналітичних дій;
- з'ясування причини невдачі.

Організація такого з'ясування в кінцевому результаті визначає характер фрустраційної толерантності суб'єкта (конструктивний, байдужий, «відступаючий»), тобто ставить його перед екзистенціальним вибором між «незмінністю» (і збереженням традиційної позиції у спілкуванні з мистецтвом) і «незвіданістю» (ховаючою в собі ризик, непередбачуваність, але розширюючою можливість знаходження сутнісного смислу). Попередню діагностику фрустраційної толерантності майбутньої творчої особистості доцільно проводити за допомогою **методики «найвищих смислів»**

Д. Леонтьєва [32] і **методики «малювання казки»** Т. Буякас [9]. Ці методики є індивідуальними за формою і діалогічними за природою. Їх методичні процедури включали структуровані серії питань (типу: «Навіщо людям мистецтво?», «Навіщо людям вчитись?», «Навіщо людям істина?» тощо). Проективний аналіз одержаних результатів дає можливість виявити ціннісно-смысловий простір кожного суб'єкта і, в черговий раз, спонукати його до екзистенціального вибору на користь:

- професійної самореалізації (розкриття своєї унікальності);
- особистісного самовизначення (пошуків усіх відповідей в собі);
- професійного самовизначення;
- орієнтації на продукт (досягнення певних вершин, прагнення бути цікавою людиною);
- екзистенціальних (духовних) цінностей (уміння вірити, прощати, терпіти, любити).

З метою виявлення кінцевого результату вибору суб'єкта і, звісно, визначення наступної стратегії його епістемологічної самокорекції доцільним є моделювання ситуації «екзистенціальної дилеми» за допомогою питальників «життєстійкості» С. Мадді, «адаптації» Д. Леонтьєва і Є. Расказової (або Д. Леонтьєва і О. Дергачової), «толерантності до невизначеності» Є. Луковицької, «каузальних ситуацій» Е. Десі і Р. Райана і т.п. (результати контент-аналізу яких оцінювався за допомогою параметричного критерію Манна-Уїтні) [39].

Поважаючи вибір майбутньої творчої особистості і дбаючи про об'єктивацію наступного епістемологічного коригування його апперцепції, педагогу доцільно здійснювати свій вплив за допомогою таких упереджених дій:

- спільно з вихованцем (в процесі майєвтичного діалогу чи дискурсивної бесіди) коригує його уявлення про людську особистість (як Божу подобу);
- давав вихованцю чітку установку: *впевнитись у тому, що істина (сутність) приймається чистим серцем і просвітленим розумом, завдяки щирому, чесному і сміливому розвитку незбагненої внутрішньої творчої і, в кінцевому рахунку, переможної сили (харизми, Божої благодаті) у цілковитому підпорядкуванні закону життя, ім'я якому — любов.*

Осмисленню цієї установки сприяють *імпліцитні та експліцитні методи евристики, рефлексивної трансгресії і смислових реконструкцій*. Вони передбачають розвиток рефлексії пошуку, яка у конкретній ситуації споглядання активізує постдовідну пізнавальну мотивацію суб'єкта і спонукає до розширення досвіду допитованості художньо представленої предметної сутності (причому, не лише на основі принципів єдності інтеріоризації-екстеріоризації інформативного матеріалу, індивідуально зумовлених чинників дивергентного, «правопівкульного» мислення та синестетичності предметної, семантичної і регулятивної функцій художньої свідомості). Отже, таке розширення художньо-інтелектуального досвіду передбачає осмислення доцільності епістемологічної самокорекції суб'єкта як особистісного удосконалення, а світоглядної апперцепції — як визначального чинника сутнісної верифікації художнього знання.

У ситуації аргументованого чи пасивного (не відрефлектованого) прагнення майбутньої творчої особистості мінімалізувати зміну статус-кво та перевести відповідальність за вибір на вироблені стереотипи реагування свою ефективність виявляє опосередкована об'єктивізація бажаного шляху до «незвіданості», завдяки застосуванню **методів «палімпсесту» і «пропущеного тропу»**. Суть першого полягає у впорядкуванні кількох розрізнених художніх фрагментів у логічну послідовність і відновлення цілісного тексту за задекларованим програмовим змістом. Другий метод передбачає виявлення у знайомому художньому тексті пропущених фрагментів, з'ясування їх денотату, а відтак — внесення якісних змін у «новостворений сюжет».

Другий, навчально-проектувальний етап формування художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості передбачає:

а) *осмислення*:

- текстологічних знань (семасіологічних понять; типології художніх текстів за ознаками комунікативної «відкритості», способом смислової кодифікації, семіотичними принципами організації та ступенем сутнісно-смислової адекватності; архетипів музичної (художньої) семіосфери доби бароко, класицизму, романтизму і ХХ сторіччя);
- форм музичного переживання (диференційованого сприймання окремих інтонаційних комплексів, цілісного

споглядання інтонованого руху, фіксація і осмислення смислового гешталту) та його принципів (напруженості, суб'єктивної актуальності (атенціональності) і об'єктивної оформленості);

- алгоритму осягнення дво- і тримірної художньої епістемі;
б) *оволодіння*:
- технікою відстеження безперервних каузальних зв'язків у процесі абстрагування, появи і трансформації художньо-смислових комплексів на перцептивному (фонематичному), денотативному (предметно-означувальному) і сигніфікативному рівнях завдяки активізації рефлексивних механізмів ситуативного, перспективного і ретроспективного аналізу та механізму трансцендентальної рефлексії;
- методами смислоутворення (гіпотетико-дедуктивним, герменевтичним);
в) *розвиток*:
- креативності (здатності до семантичної гнучкості і продукування поліваріативності у невизначених ситуаціях художнього розуміння);
- імагінативності (здатності схоплювати, вгадувати уявою і розпізнавати художньооявлений сутнісний смисл).

Оволодіння художньо-рефлексивною і ціннісно-смисловою компетенціями відбувається, звісно, у процесі навчально-співбуттєвої діяльності, причому як у когнітивному форматі *епістемно-діалогічної взаємодії* через посередництво художнього тексту, так і стратегії інцептивного учіння.

Свою ефективність у реалізації згаданої діалогічної взаємодії виявляють форми інтерактивного, зокрема кооперативного і колективного-групового навчання: *«роботи в парах»*, *«ротаційних трійок»*, *«два-чотири — всі разом»*. Застосування у цих умовах методів *«карусель»*, *«мікрофон»*, *«незакінчене речення»*, *«ажурна пилка»* надає суб'єкту можливість не лише засвоювати чималий обсяг дидактичного (художньо-епістемологічного) матеріалу і перевіряти якість своїх художніх знань, а й розвивати критичне мислення і навички дискутування, причому з різних позицій («спікера», «посередника», «експерта» тощо). Процес подібного обговорення, звісно, включає етапи висловлювання власної думки, її каузальної атрибуції і аргументації власної позиції.

Разом з тим, виникаюча у процесі спільного навчання проблема художньої апперцепції вимагає переходу на когнітивний формат «вчитись узагальнювати», «вчитись знати» і «вчитись уміти», тобто реалізації стратегії *інцептивного учіння*. Його характеристиками постає орієнтація суб'єктахудожньої взаємодії на творчість, осмислене і розширене відтворення. Він залучається до так званих семантичних пресупозицій (взаємозіставлення кількох моделей художнього знання) і, таким чином, до оволодіння способами осмислення «гібридного інтелекту» (певного соціокультурного контексту) з метою конструювання суб'єктивного смислу художнього тексту. З іншого боку, освоєння суб'єктом способів дивергентного (версійного) мислення (що передбає єднання предметної, семантичної і операційної функцій діяльно-організованої інтонаційної свідомості, тобто прескриптивної, дескриптивної та інтроспективної художньої рефлексії) уможливорює для нього осягнення логіки візуалізації (зорової, слухової) цього смислу. Цьому сприяє використання методів «*рефлексивного дзеркала*», «*активного мовчання*» (пізнання слухом, зором, з опорою на тілесно-кінестетичні і емоційні фактори), методу «*показу невідомого за допомогою відомого*» [15; 21].

У результаті поліфункціонального мислекомунікативного аналізу пропонуваної у тексті когнітивної схеми художнього моделювання майбутня творча особистість залучається до спостереження процесу утворення і розмикання реципієнтом «рефлексивного кола» вербалізованих конотацій і «виходив» на формулювання міфу художнього вираження. Цьому сприяло використання методів психолінгвістики: *абстрагування* (вивільнення від несуттєвого), *сислової репрографії* (узагальнення), метафорично-алегоричної *компаративності* (порівняння через посередництво аналогій, катахрези), *рефлексивної апоретики* (правильної допитуваності), *контекстуального рефреймінгу* (зміни рами предметно-змістового аналізу), *дидактичного репродукування* («створення вже створеного»).

Набуті знання, уміння і здібності, звісно, потребують практичної реалізації. Цьому сприяє застосування *методики художньо-інтелектуальної гри*. Проведення художньо-інтелектуальної гри передбачає попередній *тренінг* майбутньої творчої особистості щодо засвоєння алгоритму:

- виокремлення ключових мистецтвознавчих, музикологічних, філософських, теологічних, семіологічних понять для інформаційного пошуку;
- знаходження необхідної інформації (культурних зразків, що представляють різні погляди на проблему);
- побудова серії питань за гіпотетико-дедуктивною логікою з метою з'ясування сутності проблеми;
- обговорення зібраної інформації і порівняння висновків з авторитетним джерелом .
- Індивідуальні проекти художньо-інтелектуальної гри, таким чином, включають:
- текст-завдання інтригуючого змісту;
- перелік можливих (використаних) інформаційних джерел (в тому числі на сайтах);
- два-три культурні зразки — варіанти тлумачення пропонованої проблеми;
- методичний коментар до поданої послідовності сутнісних запитань з проблеми.

Розвитку уміння планувати вірогіднісну послідовність вирішення завдання і створювати власний інтелектуальний продукт сприяє застосування *методів «синектичного штурму»* (У. Гордон), *«морфологічного ящика»* (Ф. Цвіккі), *«відкритих питань»* (Ч. Вайтінг) і *«гірлянд асоціацій»* (Г. Буш).

Зазначимо, що успішність виконання вихованцями *інтелектуально-ігрових завдань* не в останню чергу залежить від їх здатності «увійти» у світ відповідної сакральної символіки — іконічної і риторичної під час *тропологічного і алегоричного аналізу* музичного (художнього) тексту.

Перший аналіз використовується для риторичних текстів і передбачав з'ясування типу функціонування тропа (як сакрального знаку; його асоціації, алюзії; переживання його форми) та його ролі транслятора енергетичної самототожності музичного (художнього) тексту (його фрагментів). *Другий* аналіз спрямований на виявлення «внутрішньої енергії» (сислової семантики) музичних (художніх) знаків і символів. Проведення цих аналізів вимагає від студента достатнього розвитку імагінативності (здатності до цілісного охоплення або вгадування художнього смислу і розпізнавання-передбачення його архетипного посилання) і креативності (здатності до семантичної гнучкості, продукування поліваріативного результату і

споглядання), а також оволодіння герменевтичним та гіпотетико-дедуктивним методами художньо-сміслові верифікації тексту.

Оволодіння прийомами означених аналізів забезпечують *методи «синхронного читання тексту»* — герменевтичний і гіпотетико-дедуктивний, за допомогою яких розвивається уміння майбутньої творчої особистості міфологічно осмислювати художню тканину тексту на основі відстеження драматичних зв'язків між чинниками його енергетичного коду.

Утім, підкреслимо, що розкриття сутності цього коду означені вище методи не забезпечують, оскільки семантичний аналіз енергетичної самототожності тексту (тобто особисте, імпліцитне знання художнього смислу) не виходить за межі діалогу хронотопів (як діалогу з «двійником»). У цій ситуації рефлексія предметної сутності редукує її до рівнів: а) естетичного об'єкта, що постає предметом композиційного маніпулювання минулим і сучасністю; б) об'єктивованого символу даної епохи; в) предмету мультиплікації, техніки зняття усіх психологізуючих процесів; г) об'єкту медитації. Таке розмаїття робить неможливим не лише удосконалення версій у критиці, а й арбітрування опонентів. Відтак, дослідження аксіологічної і профетичної атрибуції сутнісного смислу музичного (художнього) тексту постає невіршеною проблемою: незбагненим залишалося контемпляційно-анагогічне функціонування його тропів та іконічних знаків. До того ж, зазначимо, що сучасний реципієнт — вихованець технологічної, динамічної, релятивістської, скептичної і, врешті-решт, саморуйнівної net-культури — виявляється нездатним зрозуміти прагнення піднесених душ, а при зустрічі (у ході художньої комунікації) із «закодованими» у тексті архетипами не помічає, або «не впізнає» їх. Переживання жалю від «зустрічі, що не відбулася» постає афективним проявом «розуміючого нерозуміння» художнього смислу предметної сутності.

Усвідомлення цього спонукає суб'єкта збагнути недостатність можливостей однієї лиш художньої апперцепції і визнати необхідність більш кардинальних змін та зовнішньої підтримки цього процесу. Реалізація означеного завдання відбувається впродовж ***третього, праксеологічного етапу*** впровадження досліджуваної технології.

У новій фрустраційній ситуації педагогу необхідно було зайняти позицію не просто коректного функціонера, який знає «як» осягнути сутнісний смисл художнього тексту, а мудро і з любов'ю активізувати «живий рух» душі майбутньої творчої особистості для

пошуків того, «що» є сутність буття. З цією метою йому доцільно зацентувати її увагу на «невипадковому» і надіндивідуальному характері труднощів і у такий спосіб дещо пом'якшити можливе виникнення у студента переживання «трансцендентного страждання». При цьому, необхідно пам'ятати, що таке «проходження подвійного заперечення в одиниці розвитку» [33; 34] вихованець має здійснити *сам* — тобто, зважаючи на свою потребу, намір, свої знання і уміння самоорганізації і епістемно-діалогічної взаємодії, щоб «самому знайти умови розширення меж невідомого, недоступного» [18, с. 241].

Осмислення психолого-педагогічних вимог до вирішення означеної проблеми вимагає адекватних форм педагогічної взаємодії у благочестиво-інтелектуальному середовищі допитуваності істини. Організацію такої взаємодії забезпечує **методика педагогічної майстерні** [43]. Сутність пропонованої педагогічної взаємодії виражають положення:

- талантом обдаровано кожного, всі здібні до творчості;
- всі рівні у здатності піднятися до вищого рівня особистісного розвитку;
- можливості духовного удосконалення безмежні.

Метою реалізації даної методики постає введення майбутньої творчої особистості у царину Істини педагогом-майстром, який не ставить проблему, а лише створює у свідомості вихованця відповідний мотиваційний запит, «включаючи» підсвідомість у його афективно-емоційну сферу. Породжуючи масу запитань і твердий намір вихованця «докопатись до суті», педагог допомагає вийти з хаосу невідання у гармонію сутнісного знання. Для осягнення суб'єктом трансферентного (повноцінно «переданого») художнього знання доцільно використовувати *методи триангуляції* (Дж. Кембел), пов'язані з перехресною інтерпретацією художнього тексту, аналізом різних джерел інформації (наукових і ненаукових) і спілкуванням з експертами.

Отже, методика «педагогічна майстерня» враховує такі правила проектування навчального процесу:

- попереднє моделювання дидактичної ситуації, в яку буде залучений вихованець;
- передбачення ймовірної реакції реципієнта на пропоновану інформацію;
- формування вірогіднісного зв'язку між бажаною і ймовірно очікуваною поведінкою вихованців;

- відхилення ситуативних, спорадичних варіантів зв'язку, які згодом необхідно буде виправляти;
- формувати зв'язок між відомим і невідомим у тій послідовності, в якій він буде згодом застосовуватись суб'єктом на практиці, за допомогою психологічних механізмів асоціативних зміщень та споглядання готової моделі мислительної дії викладача;
- впровадження у дидактичний процес таких законів навчання, як а) готовності реципієнта до інцептивного учіння, б) використання допоміжного методичного інструментарію активізації рефлексивної діяльності, в) повторення поліфункціонального зв'язку у процесі відстеження руху «інтонованої» думки, г) визначення розумної частоти повторення адекватних мислительних вправ в ході семасіологічного аналізу тексту.

Для цього, як показує досвід, необхідним є форма заняття як співбуттєвого простору художньої драми ідей та відповідних їм художньо-естетичних систем, творчих шкіл і концепцій. Викладач у цій ситуації постає лише диригентом відкритого чи опосередкованого діалогу (полілогу) різних типів художнього мислення. Саме думка-роздум, думка-сумнів (а не думка-імператив, що претендує на Абсолютну істину) спонукає майбутню творчу особистість до мандрування безконечним ментальним лабіринтом колажу художніх ідей. Отож, доцільним є створення ситуації виявлення реципієнтом прихованих сюжетних ліній, глибинних смислів художнього тексту. Це вимагає від викладача не лише особистої відкритості, а й оволодіння конкретною тактикою організації художньо-пізнавальної діяльності вихованців. Йдеться, зокрема, про таку послідовність дій:

- на початку розгляду нової теми визначити ступінь її дотичності до кола актуальних проблем вихованців;
- представити на розгляд лише її ескіз, залишивши місце для самостійної «домальовки» кожним реципієнтом;
- наступне художнє спілкування реципієнтів вибудовувати на домінуванні запитань, а не відповідей, через подивування і збентеження як психологічних чинників активізації мислення вихованців;
- залучаючи до діалогу парадоксальні судження, афоризми, притчі тощо, ініціативу щодо їх потлумачення віддати вихованцям;

- перед озвученням остаточного варіанту відповіді ретельно проаналізувати усі версії, тобто забезпечити зворотній зв'язок організованої поінформованості.

Практика засвідчує, що процес роботи у педагогічній майстерні викладачу доцільно прогнозувати за таким алгоритмом:

- з'ясування початкового рівня знань реципієнтів у сфері задекларованої проблеми та забезпечення індуктивної мотивації творчої діяльності кожного через здійснення мудрого впливу на співбуттєве середовище рефлексивної дії;
- організація індивідуальної роботи вихованців з художнім текстом через спонукання кожного до художньої апперцепції у процесі зіставлення позитивістського, раціоналістичного, феноменологічного знання ейдетичної модифікації (образ-символ) художнього вираження естетичних категорій;
- зіставлення результатів попередньої художньо-епістемологічної діяльності вихованців (індивідуальних розумінь проблеми, формулювань відповідних припущень) з метою їх наступної самооцінки і самокорекції;
- спонукання вихованців до нового інформаційного запиту та творчого пошуку остаточного рішення проблеми за допомогою еротематичного методу або у більш неквапний і послідовний спосіб — завдяки застосуванню методу «шести капелюхів» Е. де Боно.

Алгоритм впровадження означеного методу наступний:

- ✓ ситуація «білого капелюха» — з'ясування залишкового об'єму незнання і способів його усунення;
- ✓ ситуація «червоного капелюха» — забезпечення свободи висунення інтуїтивних версій конотативних значень, вільних асоціацій, ретроактивної інтерференції, стратегії «слабких методів», концепції розпізнавання прототипу «чуття знайомості», каузальної атрибуції, «мнемонічного фотоспалаху» (на основі принципів «слухатись внутрішнього голосу», «довіри першим враженням» і «пояснення інсайту»);
- ✓ ситуація «чорного капелюха» — спонукання вихованців до критичної самооцінки наслідків дифузії ідентичності;
- ✓ ситуація «жовтого капелюха» — утвердження оптимістичної налаштованості і віри в успіх справи;

- ✓ ситуація «зеленого капелюха» — запрошення реципієнтів, після короточасної творчої паузи, до наміреного фокусування уваги на завданні (його предметі і меті), а відтак — блокування і аргументації творчого виклику (аналізу традиційних шляхів вирішення проблеми — знехтуваних і нав'язаних, пошуку способів вивільнення від відповідних їм концепцій, ідей та їх формоутворювальних чинників; нарешті, висунення альтернатив — основних, додаткових і провокативних та вибір найбільш адекватної з них за критеріями уможливлення реалізації, вигідності і ресурсності в існуючих умовах реалізації завдання);
- ✓ ситуація «синього капелюха» — спонукання вихованців до узагальнення і верифікації достовірності визначеної програми пошуку шляхів вирішення проблеми.

Динаміку наступного розгортання епістемологічної самокорекції майбутньої творчої особистості визначає особистісне осмислення існуючих варіантів і створення власного проекту виходу із проблематичної ситуації. Причому, самоаналіз вихованцями власної художньо-пізнавальної трансформації варто здійснювати за законом «коректуй себе сам». Ефективним тут постає застосування медіасвітніх квестів (*від англ. quest* — пошук, пригода) — різновид електронного ресурсу з навчальної дисципліни, точніше освітній сайт, присвячений самостійній дослідницькій роботі студентів за конкретною темою з гіперпосиланнями на різні веб-сторінки. Структура веб-квесту, як відомо, складається з кількох обов'язкових розділів:

- вступ (тема проекту, його актуальність, мета, завдання і умови його реалізації);
- зміст веб-портфолію (поетапний опис процесу роботи, розподіл обов'язків кожного учасника проекту, список інформаційних ресурсів);
- методичні вказівки (наприклад, подання для студентів зразків веб-сторінок для полегшення труднощів при створенні власного продукту — сайту як результату освоєння навчального матеріалу);
- оцінювання (шкала для само- і експертної оцінки за відповідними критеріями і показниками);

— висновок (узагальнення результатів створення і реалізації навчального проекту з переліком питань, що мотивують подальше дослідження проблеми).

Ця діяльність ґрунтується на принципах:

- віри в свої сили;
- виключення критики висловлюваних пропозицій;
- спонукання до сміливих задумів і вільних асоціацій.

Розгортання методики здійснюється за евристичними правилами:

- фіксації усіх спонтанних ідей;
- посилення суперечності (зокрема, між існуючими стратегіями художньої мислекомунікації) аж до стану конфлікту з наступним виявленням її генези і вірогідніших способів усунення;
- здолання «когнітивного бар'єру», інерції художнього мислення;
- оцінки надбань і недоліків оригінального і оптимального варіанту художнього розуміння.

З метою створення необхідної для цього інтелектуально-благочестивої ситуації доцільно використовувати авторську *методику «очікуваного подивування»*. Її зміст складають розроблені нами методи *«сердечного сприймання»*, *«синестезійних аналогій»*, *«художніх довершень»*, *«духовних рецепцій»* і *«активного мовчання»*, реалізація яких здійснюється в умовах групових та індивідуальних форм фахової підготовки майбутньої творчої особистості.

Суть методу *«сердечного сприймання»* становить налаштованість студента на:

- шанобливо-трепетне «читання» художнього тексту як одкровення;
- толерантне (приймаюче і активносівчуваюче) ставлення до «незрозумілих» і «непривабливих» творів як до можливих ірреальних пророчих застережень, іронічних чи епатажних проявів особистої чи загальнолюдської немічності або просто «дитячої гри»;
- музикально-епічного споглядання предметності (у її ставленні).

За допомогою методу *«сердечного сприймання»* майбутня творча особистість (спираючись на уміння, розвинуті в результаті рефлексивного та ігрового тренінгу) спонукається до досягнення

смислу риторичної символіки барокової музичної драматургії, відчуженим поглядом скептика або стоїка «подивитись» на ідеологічні імперативи і норми відповідного соціокультурного середовища та збагнути причину «недостовірності» озвученої істини. Сердечне співчуття, наприклад, «гірко-саркастичним» сповідям Ж. Фрагонара і Д.-Б. Т'єполо, П. Шаррона і Ф. Халса, допомагає реципієнту не лише осягнути трагічно-оптимістичну суть карнавальної (низової) музичної культури XVII і XVIII сторіч (її дивакуватість, безумство, «синдром неможливих сподівань» тощо), а й налаштуватись на адекватне «музичне» переживання «низької» істини і «піднесеної» неправди у текстах-гротесках, -фарсах, непристойних і цинічних жартах радикального авангарду (артефакти С. Далі, «реді-мейди» М. Дюшана, фільми Л. Бунюеля і Ж. Батая).

У результаті тривалої і регулярної практики, чинником такого «симпатичного рефлексування експресії» (М. Дюфрен) суб'єкта постає його залучення до екфорії колективних і мікрокосмічних енграм, а відтак вивільнення від їх впливу у діалогі з внутрішньосердечним Логосом. Завдяки цьому у процесі епістемно-діалогічного співбуття, наприклад, з графічним, живописним чи скульптурним портретом реципієнт «музикально» споглядає (мислено спостерігає драматургію розгортання) антиномічну трансформацію зовнішнього вигляду і міміки обличчя у внутрішній стан і характер (етос) зображеної особи, а відтак — в ідеально-невловиму родову сутність людини як образу Божого.

Осягненню драми народження і життя художнього смислу та їх каузальної атрибутивності сприяє застосування *методу «синестезійних аналогій»*, що передбачає симультанну активізацію музичних, візуальних, пластичних уявлень реципієнта, його дитячої безпосередності і педагогічної упередженості в процесі художньої комунікації (зокрема, на заняттях з методики викладання художньої культури). Так, виявлення логіки «музичного» фразування у полотнах С. Боттічеллі, метро-ритму «тиші» у композиціях Ж. де Ла Тура («Скорботна Магдалина», «Різдво», «Читаючий Єронім»), «ладо-гармонічної палітри» у полотнах Н.Пуссена (іонійської у «Вакханалії», дорійської у «Натхненні епічного поета», фрігійської у «Спасінні Пірра», лідійської у «Сплячій Венері») допомагає майбутній творчій особистості у прозоринні аналогічного смислу текстів. Проведення синестезійних аналогій активізує й її співбуттєву взаємодію з «художником для слуху» Дж. Б. Маріні, «поетом для зору» П.-

П. Рубенсом, тембровим супрематизмом В. Кандинського, музикальною поетичністю живописного «космосу» М. Шагала і Х. Міро (триптих «Голубе»). Завдяки методу синестезійних аналогій майбутня творча особистість запрошується до осягнення сутності неречової, ефемерної світлової кінопроекції у фільмах П. Сюрважа («Кольорові ритми»), В.Еґґелінга («Діагональна симфонія»), Г. Ріхтера («Ритми»), О. Фішінгера («Рухомий живопис» на музику III-го Бранденбурзького концерту Й.-С.Баха). Даний метод уможлиблює споглядання сутнісного смислу через переживання «аромату» думки, «кольору» музичної фрази чи голосних звуків (як, наприклад, у сонетах А. Рембо). З іншого боку, активізація візуальних, пластичних і міфопоетичних уявлень майбутньої творчої особистості сприяє виявленню ними алгоритму енергетичної тотожності музичного тексту і дає підстави переконатись, що саме завдяки «подвоєній сенсорності» осягається метафоричне вираження універсальної людської чуттєвості.

Суть методу «художніх довершень» полягає в тому, щоб на основі актуалізації потреби неустанного особистісного удосконалення залучати майбутню творчу особистість до моделювання:

- афективно-сміслового переживання художньо утвердженої гармонії;
- афективно-сміслового переживання художньо вираженого сходження до гармонії;
- афективно-сміслового переживання художньо вираженого передчуття невідворотності гармонії, есхатологічної перемоги світла над мороком.

Для такого моделювання доцільним виявляється індивідуальний вибір суб'єктом художнього тексту (за критерієм «спорідненої душі»). Результати рефлексування (у вигляді письмових звітів) оцінюються на рівні модулів змістової структури навчальної дисципліни. Збагнути сутність методу «художніх довершень» суб'єкту може допомогти відома Беконівська теза: «Діяти слід на межі сил, оскільки Дух Божий з нами, і наша свобідна воля, дарована ним, також з нами» [24, с. 12]. Завдяки застосуванню означеного методу він, услід за композиторами, архітекторами і малярами, запрошується до «обчислення» захоплюючих ефектів безмежності, «зображення» невидимого, «вираження» трансцендентного. Причому так, як це робили транслятори і коментатори сакрального в добу візантизму і

ґотики (символічно і метафорично), а не зримо й наочно, за зразками мистецтва Нової доби.

Метод «духовних рецепцій» передбачає створення ситуації глибокого «занурення» реципієнта у «живе споглядання» художнього тексту під час *занять-концертів, -музейних і телекомунікаційних екскурсій, -театралізованих дійств*. Ефективно «працює» на таких заняттях і *метод «активного мовчання»*, тобто метод символічного акцентування, натяку, оцінки, а також активного афективно-смыслового реагування. Метою застосування пропонованих автором методів постає залучення майбутньої творчої особистості до діалогу з так званим «Заслуженим Співрозмовником», щоб, наприклад, осягнути типологію зв'язку космосу і буття зі звуком (точніше, не стільки з тим, що звучать, скільки з тим, що своїм нечутним звучанням забезпечує самé існування буття). Для рефлексування суб'єкту можна запропонувати такі принципи положення:

- історія музики — це процес відчуження «достовірності спасіння»;
- форми трансформації музичного мислення — результати реалізації світового порядку і пророцтва Одкровення;
- джерело народження звуку як теофанії — людина у «всій живій цілісності»: єдності дихання і серця як життєдайного божественного дару.

Ці положення знайшли відображення у адаптованій нами концепції історії музики В. Мартинова [76¹]. Дана концепція надає можливість збагнути музичний текст як «освячення» таїни діалогу реципієнта з кожним із вершників Апокаліпсису, а отже з подивуванням вжахнутись втраченому (впродовж чотирьох сторіч поспіль) простору, який визначав функціонування музичної практики. Впровадження цієї концепції передбачає реалізацію так званого *інтуїтивно-совісного методу* сутнісного споглядання художнього тексту. Оволодіння ним актуалізує у реципієнта відчуття сокровенної таїни свого залучення до єдиного лона онтологічної мудрості, так званого вселенського відання, причому за допомогою безвидової і безобразної музикально-епічної (генокультурної) пам'яті.

Епістемно-діалогічна взаємодія реципієнта з сутнісним смыслом візантійських, грецьких і давньоруських стихир, кондаків, канонів, тропарів, звісно, найбільш органічну відбувається у храмі, під

¹ Див.: Література до I розділу

час літургії. Для цього доцільним є попереднє осмислення семіографії «самогласних» і «подобних» екфонетичних знаків (оксія, варпа), крюкового письма і фітної нотації у контексті концепції Іоана Дамаскина (зокрема фіти як музичного символу Бога (Пресвятої Тройці), паракліти як символу Святого Духа і крижу як символу апокатастасису). Оптимізувати цей процес значною мірою допомагає попереднє освоєння короткого курсу семасіології восьми гласів.

Сутнісний смисл сакральної кодифікації григоріанського хоралу доцільно осягати на основі рецепцій неоплатонічного вчення про музику Боеція та естетичної концепції «інтелектуального бачення» (тримірної епістеми) Августина Блаженного і Фоми Аквінського. Прозріння смислу невидимої божественної краси у органумній мелодекламації марійського мотету, а знаку контрпропозиції — у його двоголоссі, зазвичай, постає результатом духовних рецепцій студентами естетичних ідей Іоана Скота Еріугени та естетичної концепції гармонії світу Гільйома Овернського і Альберта Великого. Епістемне споглядання прекрасного у числовій символіці готичних музично-поетичних і пластичних текстів бажано здійснювати на засадах концепції «музикуючої душі», тобто за чотирма критеріями буття (єдності, істини, блага і краси) і також за тримірною схемою.

Як показує досвід, в усіх наведених вище ситуаціях співбуттєве споглядання художнім текстом ідеального існування реальної предметності (через призму тримірної епістеми), з одного боку, утверджує реципієнта у переконанні, що форма є існуванням (становленням) сутності речі, яка піддається розумінню і визначенню. З другого боку, це спокушає його до символічного сприймання їх в антиномічній єдності (завдяки Божественній участі).

На відміну від попередніх прикладів, споглядання іконічних текстів Ренесансу — і «відтворюючих», доцільних (поезії, живопису, скульптури), і «для задоволення» (інструментальної музики і драматичних «сум») — має ґрунтуватись на основі осмислення реципієнтом принципів ідеалізованого мімесису за двомірною епістемою, тобто здійснюватись за суб'єктивними характеристиками (співвіднесеністю з пізнавальною здатністю особи і її потребою в чуттєвій насолоді). У антично-християнській семіосфері мистецтва «титанів для титанів» майбутню творчу особистість не може не бентежити втілення «надлюдського», «піднебесного», що посилює сумнів і розчарування.

За двомірною епістемою відбувається й зустріч майбутньої творчої особистості з бароковими музичними афектами й символікою «функціонального музичного твору» та інтонаційного коментування озвученого слова за законами риторики. Збагнути сутнісні смисли візуально-символічних і музично-риторичних «емблем», «масок» їй можуть допомогти тези «благоговіної математики» Й. Кеплера, конформістські положення «Критики» Р. Декарта, ідеї «Нового Органону» Ф. Бекона, «космічного жаху» Б. Паскаля. У цьому контексті несподіваним відкриттям для реципієнта може стати музичний феномен Й.-С. Баха, афективно-сміслові співбуття з яким, зазвичай, невимушено, але впевнено долає межі двомірної епістемологічної схеми. Так, дослідження Третьої частини Клавірних вправ Й.-С. Баха виявляє її відповідність зі структурою Нового Завіту (Чотириєвангеліє, двадцять одне Апостольське послання, Діяння апостолів і Одкровення Іоана Богослова), а осмислення концепції Б. Яворського [49] відкриває завісу сакральної циклізації «Добре темперованого клавіру»: «Старий завіт», «Різдво», «Діяння Христа», «Страсний тиждень», «Догматика». До речі, аудіовідеопрезентацію цих циклів (як, зрештую, й «духовних проповідей» Д. Букстехуде, І. Бібера, Й. Кунау) можна візуалізувати у структурі веб-квесту для самостійної дослідницької роботи. У пропонованій серії завдань, наприклад, присвяченій фузі *cis-moll* з I-го тому, увагу реципієнта доцільно зосередити на мотиві-символі «хреста» (графічна, мелодійна, інтонаційно-риторична виразність 4-х звуків якого у межах трьох ступенів втілює афективний смисл найвеличнішого із християнських знаків), темі «чаші страждання» (плавний рух вузькими інтервалами і дрібними тривалостями якої виражає афект глибокої смиренності і виявляє сутнісний смисл відомих слів Ісусової молитви, мовленої Ним у Гефсиманському саду) і дев'ятизвучній темі абсолютної впевненості у справедливості промислу Божого і волі Отця щодо спасіння людства.

Активне споглядання символіки відповідних музично-риторичних фігур неодмінно передбачає «входження» реципієнта у свій «інтраіндивідний простір життя» (Г. Щедровицький). У сутнісній верифікації такого входження його бажано зосередити на осмисленні духовних одкровень М. Лосського, митрополитів А. Шептицького, Амфілохія (Радовича), Р. Гуардіні, Антонія (Сурожського), Іоана Кронштадтського, Г. Уре фон Бальтазара і П. Євдокимова.

Сутнісна верифікація існуючих інтерпретацій класицистських текстів бажано здійснювати у вимірах описаної вище епістемологічної схеми і в контексті так званої інтуїтивно-совісної когнітивної стратегії. Так, з'ясування повноти Моцартового «свята життя зі сльозами на очах» — апокаліптичного протистояння світу прекрасного, гармонійного і світу страшного, демонічного — вимагає цілісного осягнення епістемі художнього розуміння таких сутнісних смислів Просвітництва:

- буття — це гра, мета і правила якої невідомі її учасникам (Франсуа де Ларош Фуко, «Максими»);
- буття — це радість життя з жахом «всезнання» (Дж. Піранезе, серія офортів «Темниці»; Вольтер, повість «Мікромега»);
- буття — це свято мобілізації до бунту проти усіх догм (Ж. А. Гудон, статуя Вольтера; Ж. Л. Давид, «Клятва Гораціїв», І. В. фон Гете, «Вертер»).

Каузальне осмислення цих світоглядних положень передбачає й критичну оцінку запропонованої просвітниками ціни «земного раю», розміри якої виражають ідеї:

- відносності добра і зла (Б. Мандевіль, «Байка про бджіл»);
- «подвійної філософії» (Т. Гоббс, повість «Левіафан»);
- «нової доброчесності» (Вольтер, «Кандид»; Д. Юм, «Дослідження про ... моралі»; Д. Дідро, «Племінник Рамо»);
- людської нікчемності як провідного чинника суспільного блага (Д. Свіфт, «Мандри Гулівера»; комедії Ж. Б. П. Мольєра; І. В. Гете, «Фауст», «Вільгельм Майстер»).

У результаті цих духовних рецепцій суб'єкти культурової взаємодії запрошуються до визначення сутнісного смислу Моцартового «Реквієму». В ході еристичного діалогу виявляються його можливі варіанти:

- величний страх Божий;
- жахаюче прозріння наслідків вільнодумства і критичного розуму («saperere aude») як «п'їтьми, що породжує потвор» (І. Кант).

Трансцендентальну рефлексію пропонованого художнього матеріалу (без впадання в шаленство екстазу) здатне забезпечити реципієнту інтуїтивно-совісне осмислення і дискурсивне обговорення таких знакових явищ людської думки, як «Фауст» Й. Гете, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Гра в бісер» Г. Гессе.

Епістемологічне співбуття майбутньої творчої особистості з мистецтвом романтизму, як показує досвід, краще всього відбувається у процесі залучення до діалогу християнської ідеї креативності і її космоантропологічної інтерпретації. Сутнісне споглядання риторичних текстів романтиків — як явленої енергетичної еманції Абсолюта, «відтворення» первинної краси універсуму — постає, зазвичай, наслідком проникливого «вчуття» майбутньої творчої особистості в одкровення художника-містагога, що «готує людину і природу до ідеального, омріяного життя» (Новалис). Така налаштованість забезпечує адекватне ставлення реципієнта до виявленого «благородного егоїзму» вимушеної (а тому печальної) самозреченості людської індивідуальності, навіть у випадках найвитонченішої гри уяви-фантазії у царині духовно-піднесеного, «музикального» ліризму (просвітлена лірика Г. Гейне і Р. Бернса, Т. Шевченка і Ф. Тютчева, Ф. Шопена і Ф. Ліста, Е. Гріга і Ф. Мендельсона). З іншого боку, епістемологічне осягнення (за тримірною схемою) екзистенціальних ідей С. Кьєркегора і Ф. Ніцше (про конечність гріховної людини і «парадокс віри» як єдиний шлях її спасіння) здатне допомогти йому в розкодуванні сутнісного смислу іронічно-гротескових, саркастичних і пантрагічних текстів романтиків (Е. Т. А. Гофмана, Р. Вагнера та багатьох інших). На завершення художньо-епістемологічної взаємодії з романтизмом реципієнту можна запропонувати виступити в ролі експерта щодо епістемологічної верифікації позиції філософа А. Мальро і композитора В. Мартинова, які стверджували, що усе мистецтво Нової доби (до імпресіонізму) виявило повну нездатність виражати вищі цінності буття. Причому, винесення вердикту романтичному тексту можна здійснити у формі діатриби на основі здійснення епістемологічної інтерпретації ніцшеанської типології художньої форми — «демагогічної» (вульгарної), суспільної (елітарної) і монологічної (молитви), зумовленої, на думку С. Кьєркегора, ієрархічною структурою душі художника (її естетичним, етичним і релігійним компонентами).

Епістемологічну верифікацію творчих намірів художників-імпресіоністів (хоча б на мить «зупинити» світовий хаос і зосередити погляд реципієнта на зникаючій у розімкнутому часопросторі людяності, перетворенні миті у нескінченність буття, фатальній плинності сущого, радості, жалю та іронії зустрічі і розлуки з сучасником) доцільно здійснювати на підставі інтриги співбуття

християнського і діонісійського світів у пропонованих, драматично ущільнених художніх смислах природи і тварної людини.

На стратегію епістемологічного переосмислення традиційного тлумачення обертоноуючих дисонансів, тембротивів, розсіяної в мелодії гармонії та іноладових елементів К.-А. Дебюссі, П. Дюка, звукотехніки «слів-образів» М. Равеля майбутню творчу особистість налаштовують духовні рецепції уявного діалогу Х. Ортеги-і-Гасета, стверджуючого, що Дебюссі «очистив музику від людяного» [30, с. 93] і М. Крелля, запевняючого усіх в бажанні композитора «простерти нитку від серця людини у космос» [30, с. 93].

Збагнути екзистенціальну суть мистецтва ХХ сторіччя майбутній творчій особистості допомагають духовні рецепції світоглядних положень М. Бердяєва і К. Ясперса, П. Тілліха і М. Гайдегера, Ж.-П. Сартра і А. Камю. Їх рефлексія в ході еристичного діалогу, відкриває можливість для досягнення художні епістемі двох життєвих позицій:

- апокаліптичного погляду на життя (як «колумбарію, де гниє мертвий час» (Х. Л. Борхес); ворожого для особистості «буття-до-смерті», існування в якому передує незбагненній сутності і передбачає нездоланне відчуження);
- есхатологічного погляду на життя (як дарованої можливості плекати «розведений Творцем виноградник» і, незважаючи ні на що, дбати про спасіння душі (своєї і ближніх).

Під час телекомунікаційних екскурсій та дослідницької роботи на навчальних веб-квестах, присвячених проблематиці сучасних природо-соціально-художніх феноменів, майбутня творча особистість потрапляє у запаморочливу безодню апокаліптичного «ніщо», епістемічними характеристиками якої є абсурд, «зарозум», жорстокість, деструктивність, різом, фрістайл, симулякр, шок і т. п.

Осмилення естетичних рецепцій феноменологів (М. Фуко, М. Дюфренн,) і постструктуралістів (Ж. Дерріда, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотар) може допомогти реципієнту виявити епістемологічні *вектори* канонів художньої віртуалістики, різних форм художнього транссентименталізму і, нарешті, «немистецтва» як пошуку нового арт-смислу не в художній, а у побутовій реальності. Таким чином, реалізація *методу «духовних рецепцій»* дарує майбутній творчій особистості нагоду прийти до висновку: енергетичне єднання з «пульсуючою магмою» асимільованих у «технообразах» (А. Коклейн) художніх полів вимагає глобального переформування психіки і навіть

ментальності реципієнта. Така переорієнтація здійснюється з метою: а) підготовки особи до входження у мережу енвайронменту, де їй «за власним бажанням» дозволять стати «творцем» і себе самої, і свого оточення; б) тимчасового «вживання» особи у правила гри кемпу — специфічного смаку і чуттєвості, сфокусованих на неприродному, гротесково-перебільшеному, навіть на шокуючій вульгарності. Чинником цієї переорієнтації постає неklasична стратегія постмодерністської естетики, згідно з положеннями якої артефакти нічого не зображають і не виражають, а виявляються «річчю в собі», «тілом» примарної ідеї, що у контексті всезагальної інтертекстуальності дає місце існуванню без жодної сутності» [36, с. 38]. Епістемологічну верифікацію інтерпретацій музичних текстів постмодерністів як результати акустичного вияву III-го виміру, як переконує досвід, доцільно здійснювати на основі відомої концепції історичного музичного процесу як руху «озвучених чисел» історії Ю. Холопова [30].

Завдяки інтуїтивно-совісному методу смислоутворення майбутня творча особистість запрошується до осягнення сутнісного смислу художніх текстів, вживаючись у інспіративну ситуацію. Таке перетворення інтерпретатора в інтерартиста (навіть протагоніста) виявляється результативним за умови попереднього оволодіння механізмами «нового» художнього сприймання, зосібна: навігації (самоорганізації на калургічне передчуття трансцендентного), флуктації (або ретенції — миттєвого цілісного «схоплення» і переживання тексту), імплізії (ототожнення виразових засобів зі змістом тексту, здатності до перетворення реального світу у віртуальний симулякр), персоніфікації та адаптації. Утім, саме завдяки осмисленню механізмів «споглядання моделі як учіння» (А. Бандура) реципієнт знаходить можливість осягнути каузальність неповноти трансцендентної ейдетики скорботи в похмурих музичних «афоризмах» П. Булеза, А. Шенберга, Я. Ксенакіса, «мантрах» Л. Беріо, К. Штокхаузена, ессе Ж. Батая, словесних конструкціях Дж. Джойса, Д. Хармса, П. Кліма, М. Дзиги, фільмах А. Хічхока, Ж. Л. Годара і Л. Бунюеля. Він, таким чином, сподобляється до прозріння принципової відмінності між «музикою системи, закону» і «музикою любові», а відтак робить перші кроки до розгадки, наприклад, одвічного парадоксу фаустіанства і трагедії Андріана Ліверкюна.

Художній вияв сутнісного смислу есхатологічної мудрості («Ніколи любов не перестає! Хоч пророцтва й існують — та

припиняться, хоч мови існують — замовкнуть, хоч існує знання — та скасується» (1 Кор. 13, 8) бажано споглядати, спираючись на духовні рецепції феноменологів мистецтва як релігії (О. Лосєва, М. Мамардашвілі) та постструктуралістів (Ю. Крістевої, Г. Шпета). Причому, до осягнення живої метафори смислу — як нескінченно наростаючого, динамічного і діалектичного акумулятора думок — реципієнт запрошується у процесі інтроспективного аналізу культурного «жесту» (тобто, відстеження генези його значень), керуючись принципом «не вгадати істину, а відчутти, пережити і прийняти її таїну» (Л. Виготський). Таке осмислення постає результатом так званого «зляканого, перерваного сприймання» (В. Шкловський), що передбачає «завершення слів, звуків, ліній трагедії мовчанням» (Л. Виготський) під час затримання у напівсвідомому спогляданні художнім текстом світу і себе самого у стані неодмінного подивування (Славі Божій). Для проникнення у таїну смислу «тривимірного» і поліпластового функціонування музичного тексту майбутньою творчу особистість слід залучати до трансугестивного співбуття з «музичними сповідями» А. Шнітке, С. Губайдуліної, «людяними пориваннями» А. Берга і А. Веберна.

Зразками тримірного художньо-епістемологічного розуміння сутнісного смислу (художніх епістем) слугують семасіологічні аналізи О. Лосєва («Про музичне відчуття любові і природи», «Два світовідчуття», «Філософський коментар до драм Р. Вагнера», «Світогляд Скрябіна»), В. Медушевського («Християнська антропологія сонатної форми» та цикли бесід), В. Холопової («Альфред Шнітке и світ Томаса Манна», «Микола Бердяєв и Софія Губайдуліна: у тій же частині Всесвіту» тощо), Ю. Холопова («Едісон Денисов» і т.п.), В. Мартинова («Зона Opus Posth, або Народження нової реальності»), П. Євдокимова («Гоголь і Достоевський, або Зішестя в пекло»), В. Прокоф'єва («Феномен Пікассо», «Анрі Матісс»), М. Мамардашвілі («Топологія Шляху»), Г. Шпета («Осип Мандельштам») та ін.

Майбутня творча особистість, натхненна цими прикладами художньо-епістемологічної взаємодії на засадах совісної волі і віруючої думки, залучається, таким чином, до шанобливого співбуття з сакральним дійством «передкосмічного стану людини, до контемпляції «четвертого виміру» людяності. Одним із варіантів подібного співбуття постає афективно-сміслова взаємодія з текстами I і III симфоній «Діалогу для віолончелі» або «Віршів покаючих»

А. Шнітке. Вона, зазвичай, спонукає до осмислення (за допомогою еротематичного методу) епістемологічної верифікації застосованого у циклах цитатного принципу як знаку риторичної тези про право художника творити гармонію в мистецтві, коли у світі біснується сатанинське зло. Більше того, оволодіння методом інтуїції совісті допомагає реципієнту під час інтерпретації проникнути у семіосферу Партити С. Губайдуліної (партія віолончелі — Бог-Син, баяна — Бог-Отець, струнних — Дух Святий) і осягнути достовірність сутнісного смислу «озвучення» мовленого Христом на хресті. Освоєння художньої епістеми дає підстави, з одного боку, вийти на рівень деперсоналізованого художньо-історичного процесу і порівняти художнє тлумачення з попередніми хрестоматійними версіями (бахівською і гайднівською), а з другого — вступити в полеміку із задекларованим музикознавцями [30] апокаліптичним «баченням» смислу єдиної симфонії авторки — «Чую...Стихло...». Йдеться про виявлення в образі «мовчання» (9-а частина) знаку «*legato* життя», тобто відновлення цілісності у антиноміях «Голгофи-Христа», «Смерті-Воскресіння». Окремо зазначимо, що здійснюваний у ході калургічного споглядання художнього тексту перехід реципієнта з вектору синтагматичного, феноменологічного у вектор парадигматичний, онтологічний має неодмінно відбуватися у все тому ж контексті загального подивування. Причому, каталізатором такої тримірної епістемної налаштованості реципієнта постає культивування ним духу благочестивої соборності, а також відповідна афективно-сміслова поведінка самого викладача.

Готовність майбутньої творчої особистості до само- і експертного оцінювання сформованості художньо-епістемологічної компетентності зумовлена, з одного боку, результатами усієї попередньої взаємодії (впродовж трьох етапів впровадження технології епістемологічної самокорекції), а з другого — постає надбанням ефективного використання авторської методики «художня рада» (на групових та індивідуальних заняттях з фаху, позааудиторних заходах).

Вона передбачає залучення майбутньої творчої особистості до еристичної бесіди з проблеми («олюдненого простору» стильової моделі, художнього напрямку, художньої течії, школи на прикладі кількох творів), а також до аналогічного аналізу виконавських інтерпретацій з позицій художнього критика, незаангажованого арбітра і конструктивного консультанта. Вільний обмін думками

доцільно проводити в *атмосфері благочестивої соборності*. Адже дух взаємного пошанування завжди допомагає у колективному сходженні до істини, стимулює бажання майбутньої творчої особистості виправдати дарований кредит довіри і поваги, а значить спонукає до неодмінної ретельності у підготовці.

Само- та експертна оцінку здатності реципієнта до аксіологічної та професійної атрибуції художнього тексту, визначення та чіткого формулювання художньої епістемі в контексті методики «художня рада» можна здійснювати не лише у ході аудиторних занять. Її стимульно-мотиваційна і аналогічна функція не менш ефективно реалізується і у процесі позааудиторної діяльності майбутньої творчої особистості (під час відвідування концертів, театральних вистав, художніх виставок тощо). Таким чином її художньо-епістемологічна компетентність включає й технологічну готовність:

- організувати інтелектуально-благочестиве мистецьке середовище;
- реалізувати стратегію мислительної навігації у ході еристичної бесіди з проблем мистецтва і культури;
- застосовувати ефективні моделі дизайнового мислення під час художньої творчості та інтерпретації її результатів задля реалізації їх сотеріологічної місії;
- сприяти розвитку когнітивного, емоційно-афективного і психомоторного ресурсів реципієнта у процесі організації їх художнього пізнання.

Ефективними формами реалізації особистісно-розвивальної функції готовності майбутньої творчої особистості до само- і експертної оцінки сформованості художньо-епістемологічної компетентності поставають фахові олімпіади і конкурси. Культуру організації художньо-епістемологічної діяльності майбутньої творчої особистості вихованців визначає й духовно-просвітницька ініціатива та участь у культурно-мистецькому житті навчального закладу, житлового масиву.

Питання для самоконтролю

1. У чому, на вашу думку, полягає відмінність когнітивно-корекційної технології від традиційних навчальних?
2. Які концептуальні положення визначають суть технології формування художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості?
3. Створіть, будь ласка, власне метафоричне зображення алгоритму заміщення художньо-образного пізнання інтуїтивно-совісним спогляданням.
4. Показники якого критерію, на ваш погляд, найбільш відчутно корелюють динаміку сформованості художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості?
5. Назвіть, будь ласка, оптимальні умови технологічного вирішення проблеми формування художньо-епістемологічної компетентності майбутньої творчої особистості.
6. Розкрийте, будь ласка, сутність методики організації рефлексивної дії та її використання у процесі «синхронного прочитання» художнього тексту.
7. Назвіть, будь ласка, визначальні принципи реалізації суб'єктом медіаосвітніх квестів.
8. Сформулюйте, будь ласка, алгоритм навчально-проектувального етапу реалізації технології епістемологічної самокорекції майбутньої творчої особистості.
9. Які стратегії інцептивного навчання ви вважаєте найбільш ефективними в галузі мистецької освіти?
10. Розкрийте, будь ласка, сутність методики художньо-інтелектуальної гри. Наведіть приклад її застосування.
11. Використання яких методів психолінгвістики ви вважаєте ефективним для формулювання реципієнтом міфу художнього смислу?
12. Вкажіть, будь ласка, на суттєву відмінність між герменевтичним і гіпотетико-дедуктивним методами «синхронного прочитання» художнього тексту.
13. Назвіть, будь ласка, три закони научіння Е. Торндайка і сформулюйте фундаментальний механізм учіння, за Б. Скіннером.
14. Розкрийте, будь ласка, сутність методики «педагогічна майстерня» та особливості її визначальних когнітивних схем.

15. Яку функцію впродовж праксеологічного етапу впровадження технології епістемологічної самокорекції майбутньої творчої особистості виконують методики «найвищих смислів» (Д. Леонтьєв) і «малювання казки» (Т. Буякас)?
16. За допомогою яких упереджених дій педагогу доцільно здійснювати коригування особистісної апперцепції майбутньої творчої індивідуальності?
17. Яку функцію в процесі епістемологічної самокорекції суб'єкта виконують методи рефлексивної трангресії і смислових реконструкцій? Проілюструйте її на конкретних прикладах.
18. Розкрийте, будь ласка, на конкретних прикладах зміст методів «духовних рецепцій» і «сердечного сприймання».
19. Дайте, будь ласка, оцінку ефективності використання методів «активного мовчання» і «синестезійних аналогій» на завершальному етапі реалізації технології епістемологічної самокорекції майбутньої творчої особистості.
20. Охарактеризуйте, будь ласка, поетапність реалізації методики «художня рада».

Література до II розділу

1. Аболин Л. М. Развитие духовно-нравственной личности в учебно-событийной деятельности / Л. М. Аболин // Мир психологии. — 2005. — № 1. — С. 199–210.
2. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія: [підручник] / А. М. Алексюк. — К.: Либідь, 1998. — 560 с.
3. Андрущенко В. П. Роздуми про освіту: статті, нариси, інтерв'ю: [наук.-популяр. вид.] / В. П. Андрущенко. — 2-е вид., доп. — К.: Знання України, 2008. — 819 с.
4. Бердяев Н.А. О человеке, его свободе и духовности / Н. А. Бердяев. — М.: МПСИ, 1999. — 312 с.
5. Бершадский М.Е. Существует ли альтернатива традиционному массовому образованию? / М. Е. Бершадский // Педагогические технологии. — 2008. — № 1. — С. 10–42.

6. Беспалько В.П. Не пора ли менять стратегию образования? / В. П. Беспалько // Педагогика. — 2001. — № 9. — С. 87–99.
7. Беспалько В.П. Педагогика и прогрессивные технологии обучения / В. П. Беспалько. — М.: Изд-во Ин-та проф. образования Мин-ва образования России, 1995. — 336 с.
8. Брушлинский А.В. Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления: (методологический анализ) / А. В. Брушлинский // Мышление: процесс, деятельность, общение / отв. ред. А. В. Брушлинский. — М.: Наука, 1982. — С. 5–49.
9. Буюкас Т.М. Смыслы и ценности в деятельности психолога / Т. М. Буюкас // Акмеология. — 2001. — № 1. — С. 39–52.
10. Бюлер К.А. Духовное развитие ребёнка; пер. с 3-го нем. изд. / К. А. Бюлер. — М.: Прогресс, 1994. — 130 с.
11. Введенский Р.Б. Основания христианской антропологии / Р. Б. Введенский // Начала христианской психологии: [учеб. пособие] / Отв. ред. Б. С. Братусь. — М.: Гилея, 1993. — С.230–254.
12. Власова Т.И. Духовно-нравственное развитие современных школьников как процесс овладения смыслом жизни / Т.И.Власова // Педагогика. — 2008. — №9. — С.108-114.
13. Гармаев А.В. Этапы нравственного развития ребенка // Свет православия: Христианский собеседник. — Изд. Макариев-Решемской обители, 1998. — Вып. 43. — 143 с.
14. Глузман О.В. Базові компетентності: сутність та значення в життєвому успіху особистості / О. В. Глузман // Педагогіка і психологія. — 2009. — № 2 (63). — С. 51–60.
15. Гольдин А.М. Образовательная система «школа-парк»: теория и практика. — Екатеринбург: Полиграфист, 2002. — 126с.
16. Гузеев В.В. Эффективные образовательные технологии: интегральная и ТОГИС / В. В. Гузеев. — М.: НИИ школьных технологий, 2006. — 208 с.
17. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии; пер. с нем. А. В. Михайлов, ред. А. Е. Махов / Э. Гуссерль. — М.: Лабиринт, 1994. — 110 с.
18. Давыдов В.В. Теория развивающегося обучения / В. В. Давыдов. — М.: Интер, 1996. — 542 с.

19. Делез Ж. Логика смысла; пер. с фр. Я. Свирского / Ж. Делез. — М.: Academia, 1995. — 298 с.
20. Дичківська І.М. Інноваційні педагогічні технології: [навч. посібник] / І. М. Дичківська. — К.: Академвидав, 2004. — 352 с.
21. Дмитриев С.В. Презумпция культуры в антропных технологиях вузовского образования / С. В. Дмитриев // Педагогические технологии. — 2007. — № 1. — С. 41–55.
22. Загрекова Л.В. Теория и технология обучения: [учеб. пособие для студ. пед. вузов] / Л. В. Загрекова, В. В. Николина. — М.: Высшая школа, 2004. — 157 с.
23. Зеньковский В.В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии; отв. ред. и сост. П. В. Алексеев / В. В. Зеньковский. — М.: Школа-Пресс, 1996. — 271 с.
24. Зинченко В.П. Гетерогенез мысли: подходы Л. С. Выготского и Г. Г. Шпета (продолжение разговора) / В. П. Зинченко // Густав Шпет и современная философия гуманитарного знания / Под ред. Т. Г. Щедриной. — М.: Языки славянских культур, 2006. — С. 82–134.
25. Ильин И.А. О сопротивлении злу силой / И. А. Ильин. — М.: Даръ, 2005. — 464 с.
26. Карпов О.В. Функциональная иерархия смыслового восприятия / М. С. Карпов // Мир психологии. — 2006. — № 6. — С. 17–24.
27. Кларин М.В. Технология обучения: идеал и реальность / М. В. Кларин. — Рига: Эксперимент, 1999. — 180 с.
28. Козырев Ф.Н. Религиозное образование в светской школе: теория и международный опыт в отечественной перспективе / Ф. Н. Козырев. — СПб.: Апостольский город, 2005. — 636 с.
29. Колесникова И.А. Педагогическая реальность: опыт межпарадигмальной рефлексии / И.А. Колесникова. — СПб.: Азбука, 2001. — 236с.
30. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: [учеб. пособие] / А. Ю. Кудряшов. — СПб.: Лань, 2006. — 432 с.
31. Лекторский В.А. Теория познания (гносеология, эпистемология) / В. А. Лекторский // Вопросы философии. — 1999. — № 8. — С. 72–80.
32. Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. — 2-е, испр. изд. / Д. А. Леонтьев. — М.: Смысл, 2003. — 487 с.

33. Леонтьев Д.А., Мандрикова Е.Ю. Моделирование «экзистенциальной дилеммы»: эмпирическое исследование личностного выбора. // Вестн. Моск. Ун-та. — Сер. 14. Психология. — 2005. — №4. — С.37-42.
34. Мамардашвили М.К. Психологическая топология Пути: М. Пруст «В поисках утраченного» / под общ. ред. Ю. П. Сенокосова / М. К. Мамардашвили. — СПб.: Русский Христиан. Гуманитар. Ин-т, 1997. — 571 с.
35. Меркулов И. П. Эпистемология: (когнитивно-эволюционный подход) / И. П. Меркулов. — СПб.: РХГИ, 2003. — Т. 1. — 472 с.
36. Наумов А.С. Сфинксы: к вопросу о «вложенной» интерпретации / А. С. Наумов // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой: Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2007. — С. 98–100.
37. Нісімчук А.С. Педагогічна технологія: [підручник] /А. С. Нісімчук, О. С. Падалка, І. О. Смолюк. — К.: Четверта хвиля, 2003. — 164 с.
38. Пехота О.М. Кафедра освітніх технологій в університеті: концепція, досвід перспективи розвитку / О. М. Пехота // Вища освіта України. — 2007. — № 2. — С. 18–23.
39. Полат Е.С. Современные педагогические и информационные технологии в системе образования: [учеб. пособие для студ. высш. учебных заведений] / Е. С. Полат, М. Ю. Бухаркина. — М.: Изд. центр «Академия», 2007. — 368 с.
40. Романишина Л.М. Інноваційні технології в підготовці майбутніх фахівців / Л.М.Романишина, О.Я.Романишина // Зб. наук. пр. Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка. — Кременець, 2007. — вип.. 2. — С.50-57. — (Серія: Педагогічні науки).
41. Селевко Г.К. Энциклопедия образовательных технологий: в 2 т. / Г. К. Селевко. — М.: НИИ школьных технологий, 2006. — Т. 1. — 816 с.
42. Сисоева С.О. Освітні технології: методологічний аспект / С. О. Сисоева // Професійна освіта: педагогіка і психологія: польс.-укр. щорічник / За ред. І. Зязюна, Н. Ничкало, Т. Левовицького, І. Вільш.- К.; Ченстохова: Вид-во «Віпол», 2000. — Вип. II. — С. 351–367.

43. Скоробагатова Г.Г. Технология педагогической мастерской — образовательная технология саморазвития личности / Г. Г. Скоробагатова // Педагогические технологии. — 2007. — № 1. — С. 97–102.
44. Солсо Р. Когнитивная психология / Р. Солсо. — М.: Логос, 2002. — 324 с.
45. Талызина Н.Ф. Управление процессом усвоения знания / Н.Ф. Талызина. —М.: Высшая школа, 1984. — 119с.
46. Фокин Ю.Г. Преподавание и воспитание в высшей школе: Методология, цели и содержание творчества: Учебное пособие / Ю.Г.Фокин. —М.: Издат. центр «Академия», 2002. - 224с.
47. Хегенган Б. Теории научения. — 6-е изд. / Б. Хегенган, М. Ослон. — СПб.: Питер, 2004. — 504 с.
48. Христосенко И.В. Вероятностное образование: взгляд психолога / И. В. Христосенко // Школьные технологии. — 1996. — № 3. — С. 57–88.
49. Яворский Б.Л. Статьи. Воспоминания. Переписка; ред.-сост. И. С. Рабинович / Б. Л. Яворский. — М.: Музыка, 1972. — 138 с.
50. Янкович О. І. Освітні технології в історії вищої педагогічної освіти України (1957–2008): [монографія]; за ред. В. М. Чайки / О. І. Янкович. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. — 319 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

**Структура програми навчального курсу
«ХУДОЖНЯ ЕПІСТЕМОЛОГІЯ»
Опис предмета навчального курсу**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені Володимира Гнатюка
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
Кафедра музикознавства, методики музичного виховання
та вокально-хорових дисциплін

Програма навчального курсу для магістрантів

Художня епістемологія

(за вимогами кредитно-модульної системи)

Тернопіль 2012

УДК 378.046+165.7+7.046
ББК 74.5+87.22+85.03

Художня епістемологія: Програма навчального курсу. — Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2012. — 330 с.

Розробник: Кондрацька Л. А., доктор педагогічних наук, професор кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін.

Рецензенти: *О. П. Щолокова*, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова;

Г. П. Шевченко, доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент АПН України, завідувач кафедри педагогіки Східноукраїнського національного педагогічного університету імені Володимира Даля;

О. М. Отич, доктор педагогічних наук, професор, завідувач відділу педагогічної естетики та етики Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих НАПН України.

**Затверджено вченою радою Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
Протокол № 8 від 27 листопада 2012 р.**

ББК 74.5+87.22+85.03

**СТРУКТУРА ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ
«ХУДОЖНЯ ЕПІСТЕМОЛОГІЯ»**

ОПИС ПРЕДМЕТА НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ

Предмет: Художня епістемологія

Курс: підготовка магістрів	Галузь знань, спеціальність, освітньо- кваліфікаційний рівень	Характеристика навчального курсу
Кількість кредитів, відповідних ECTS: 1,5 Модулів: 4 Змістових модулів: 3 Загальна кількість годин: 54 тижневих годин: 1	Шифр та назва галузі знань: 0202.- Мистецтво Шифр та назва спеціальності: 8.02020401 «Музичне мистецтво»	Рік підготовки: 1 Семестр: 2 Лекції: 10 год. Семінари: 34 год. Самостійна робота: 8 год. Індивідуальна робота: навчальний проект (ІНДЗ) — квест: 2 год. Вид контролю: екзамен

Мета: інтегрувати і поглибити знання магістрантів про предмет художньої епістемології; ознайомити їх з епістемологічною стратегією інтерпретації художніх текстів, сформувати здатність до «синхронного читання» та семасіологічного аналізу художньо явленої предметної сутності.

ПРОГРАМА

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ I

**Епістемологічна концепція викладання художньої культури:
реалізація сотеріологічної місії навчального змісту**

ТЕМА 1. Академічне та новітнє мистецтвознавство: рецепції релігаційного функціонування мистецтва

Особливості сучасного інформаційного суспільства («інформаційної вавилонської вежі»): ігнорування релігійного досвіду як джерела знань про світ; феномен «розірваної комунікації» (де інформуючий адресант постає всього лиш найманцем смисложиттєвих цінностей і професійних інтересів власників ЗМІ).

Основотвірні положення академічної (нормативної) науки про мистецтво: ентузіастичне (божественне) походження художньої реальності як форми присутності Абсолютної істини, внутрішньої сутності речі, шляху повернення людини у світ ейдетики; історична класифікація мистецтва за принципами мімесису, катарсису, соціального функціонування і цілепокладання; «трансцендентні горизонти» теорії художнього стилю і жанру. Змістова характеристика художньої реалізації давньосхідної, середньовічної, барокової, класицистської парадигм релігійної естетики.

Позитивістські тенденції дослідження полісемантичного багаторівневого смислового поля мистецтва (першої третини ХХ ст.). Основні положення новітнього музикознавства: вторинність мистецтва як продукту людської творчості; редукція його функціонування до сфери людського побуту (для реорганізації за художніми законами); перенесення акценту з художнього тексту на контекст арт-об'єкту, арт-акції, легітимованих арт-номенклатурою); розмитість категоріальних меж і навіть відмова від понять «художній стиль», «художній жанр» (їх підміна поняттями «манера», «почерк», «настрій»).

Віртуальний художній світ і його реципієнт-прогатоніст. Нові типи створення артефакту (ассамбляж, гібрид, колаж, компоунг, детурнемент, деформація). Симуляція катарсису у процесах

споглядання віртуальних артефактів (зокрема адаптації, акумуляції, імплузії, інспірації, кемпі, нон-фініто, морфінгу, навігації, пастіші, психоделії, синестезії, фантазму, флуктуації).

Питання для самостійного опрацювання

1. Порівняльна характеристика мистецтвознавчих концепцій О. Якимовича і С. Даніеля; Е. Панофського і Д. Мехона, М. Дворжака і Е. Бланта.
2. Мистецтвознавча концепція С. Аверінцева.
3. Мистецтвознавча концепція О. Лосєва.
4. Мистецтвознавча концепція В. Прокоф'єва.
5. Мистецтвознавча концепція Б. Яворського.
6. Мистецтвознавча концепція В і Ю. Холопових.
7. Мистецтвознавча концепція В. Мартинова.

Література до теми 1

1. Аверинцев С. Собрание сочинений —К., 2005.
2. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней.— М., 1999.
3. Блант Е. Искусство и иллюзия. Исследование психологии образной презентации.— М., 1989.
4. Даниэль С. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя.— Л., 1990.
5. Дворжак М. Основы истории искусств.— СПб., 2002.
6. Мартынов В. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности;— М., 2005.
7. Махон Д. Исследования по теории искусства.—М., 1991.
8. Лексикон неонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. Бычкова.— М., 2003.
9. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи.— СПб., 1999.
10. Прокофьев В. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет.— М., 1989.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства.— СПб., 2000.

ТЕМА 2. Художня культура як цілісність.

Огляд концепцій періодизації мистецтва

Суть ідеї Екклезіастового кола («імітації пращурів нащадками»). Художні приклади «культурного повернення».

Аналіз давньосхідних і європейських теорій Генези художньої реальності. Характеристика існуючих концепцій розвитку художньої культури (Дж. Вазарі, Г.-В.-Ф. Гегеля, О. Шпенглера, Г. Вольфліна, Ф. Шмідта, К. Ясперса, А. Вебера). Бінарно-генетична схематизація еволюції світової художньої культури як цілісності.

Питання для самостійного опрацювання

1. Особливості китайського імпресіонізму віхової доби.
2. Античний сюрреалізм.
3. Аналіз концепції цілісної художньої культури А. Чучіна-Русова.

Література до теми 2

1. Вазарі Дж. Искусство Италии: в 2-х т.— М., 1989.
2. Вебер А. Избранное: Образ общества.— М., 1994.
3. Вельфлин Г. Истолкование искусства.— М., 1992.
4. Габричевский А. Пространство и время / Опыт по онтологии искусства.—М., 1986.
5. Лихачев Д. Культура как целостная среда.— М., 1994.
6. Чучин-Русов А. Конвергенция культур.— М., 1997.
7. Шмидт Ф. Искусство: психология, стилистика, эволюция.— Х., 1989.
8. Шпенглер О. Закат Европы.— М., 1996.
9. Ясперс К. Смысл и назначение истории.— М., 1991.

ТЕМА 3. Символічна природа мистецтва.

Семіотика художнього тексту

Художній текст як екфорія енграм людських і мікрокосмічних архетипів та відповідних їм психологічних комплексів.

Семіотичні концепції тексту (Ч. Пірс, Г. Фреґе, Ж. Лакан). Семасіологічні дослідження візуальних мистецтв (Р. Барт, В. Кандинський, П. Клеє, К. Леві-Стросс, Ж.-М. Флош), кіно (С. Енштейн, У. Еко, М. Колен, К. Метц), літератури (Ю. Лотман, Р. Якобсон, І. Мойсеїв), музики (Ж.-Ж. Натт'єз, Я. Йіранек, Ю. Бичков, А. Кудряшов, В. Холопова).

Типологія знаково-символічних структур національної і світової художньої культури. Класифікація художніх текстів за образно-сисловою природою (схематичних, символічних, алегоричних); способами смислової кодифікації; за ознаками комунікативного функціонування; транстекстуальних взаємовідношень та семіотичними принципами їх організації .

Питання для самостійного опрацювання

1. Класифікація архетипів української культури та їх художнє розуміння.
2. Ілюстрація типології художніх текстів.
3. Семіосфера праслов'янської міфології в художніх символах і знаках.
4. Християнська семіосфера людського архетипу.
5. Лінгвосеміотичний підхід у музикознавстві: вітчизняний дискурс.

Література до теми 3

1. Барт Р. S/Z.— М., 1994.
2. Бичков Ю. Проблема смысла в музыке.— М., 1999.
3. Делёз Ж. Логика смысла.— М., 1995.
4. Йіранек Я. Исследования по музыкальной семиотике.— СПб., 2009.
5. Кандинский В. Точка и линия на плоскости.— СПб., 2001.
6. Крейдлин Г. Невербальная семиотика.— М., 2002.
7. Лакан Ж. Инверсия психоанализа. — М., 2010.
8. Леві-Стросс К. Структурная антропология.— М., 1996.
9. Метц К. Семиотическое эссе.—М., 2006.
10. Пірс Ч. Принципы философии: в 2-х т.—СПб., 2001.
11. Тескт в тексте: Труды по знаковым системам / Под ред. Ю. Лотмана.— Тарту, 1991.

12. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве.— М., 1996.
13. Фреге Г. Смысл и значение: Избр.труды.— М., 1997.

ТЕМА 4. Історичні типи художнього пізнання: епістемологічний статус та передумови

Об'єкт і предмет художнього пізнання. Археологія художнього знання в руслі еволюційної епістемології.

Сутнісний зміст класичної і некласичної парадигм художнього знання. Типи художнього знання (позитивістський, раціоналістичний, феноменологічний, трансцендентальний).

Характеристика дво- і тримірної художньої епістемі. Їх компоненти. Критерії та умови достовірності художнього знання.

Питання для самостійного опрацювання

1. Історичні типи художньої епістемі: приклади художнього розуміння смислової предметності.
2. Визначення достовірності художнього знання: аналіз мистецтвознавчих рецепцій.

Література до теми 4

1. Бергер Л. Эпистемология искусства.— М., 1997.
2. Витгенштейн Л. О достоверности.— М., 1996.
3. Гайденок П. Прорыв к трансцендентному.— М., 1998.
4. Келле В. От эпистемы Мишеля Фуко к матрице культуры //Человек. — 2007.— №3.
5. Фуко М. Слова и вещи:археология гуманитарных наук.— М., 1996.
6. Падалка Г. Художнє пізнання як взаємодія сприймання, оцінювання і творення //Мистецтво і освіта.— 2008.—№2.

ТЕМА 5. Теорія художньої інтерпретації: епістемічний дискурс

Закономірності, напрямки і перспективи епістемологічного дослідження інтерпретації. Його предметне поле і межі.

Аналіз основних моделей інтерпретації:

- переклад;
- спосіб досягнення розуміння;
- результат пояснення;
- редукція змісту до варіацій відомих версій;
- вільна смислова творчість.

Питання для самостійного опрацювання

1. Моделювання типології художньої інтерпретації (на прикладі пропонованих текстів).
2. Експертна і самооцінка освоєння способів реалізації епістемічної схеми художньої інтерпретації.

Література до теми 5

1. Гольдман Л. Сокровенный Бог.— М., 2001.
2. Зейдлмар Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства.— СПб., 2000.
3. Касавин И. Традиции и интерпретации: Фрагменты исторической эпистемологии.— М., 2000.
4. Николсон Г. Видение и чтение.— М., 2009.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II

Педагогічна технологія реалізації епістемологічної концепції викладання художньої культури

ТЕМА 6. Сутність антропокультурного педагогічного підходу. Особливості змісту сучасних когнітивно-корекційних освітніх технологій

Спрямованість антропокультурного педагогічного підходу на створення і реалізацію педагогічної моделі конструювання духовно-діяльнісного світу людини та необхідного для цього соціокультурного середовища. Особливості освітньої технології у глобальному інформаційному суспільстві.

Концептуальні засади формування умінь вчитися і виховання здатності розвиватися як особистість: *закономірності* (готовності, використання, впливу); *принципи* («колової каузальності», «нелінійного детермінізму», діяльноорганізованої свідомості); *умови* ефективного навчання (ретельне дозування навчальної інформації; миттєвий моніторинг результатів засвоєння кожної «порції» навчального матеріалу; самостійний вибір темпу учіння учнем). *Методи* розвитку в учня когнітивних здібностей «входження у семантичний універсум» художнього тексту і ментально-смиислової евристики предбачуваності: «діалогу метафор», лінгвокреативних конструктів, смислової трансдукції, дифракції, інтерференції, семантичних «кентаврів», амфіболії, конотації, контамінації, транспозиції, інтеріо-екстеріоризації, а також гіпотетико-дедуктивний, герменевтичний, прагматичний. *Способи* активізації необхідних психологічних механізмів (спостереження поведінки моделі; чуттєвознання; категоріально-перцептивного синтезу, ейдетичного чуття, візуального і екстралінгвістичного розуміння, «гаптичного осягнення думкою»; «криптогнозису», «таситного знання», «клайп-рішення») та операційно-технологічних установок.

Характеристика *засобів і форм* їх практичного впровадження на основі критичного аналізу вітчизняного і зарубіжного досвіду

(Е. Торндайк, Б. Хегенган, М. Олсон, А. Бандура; В. Безпалько, М. Бершадський, В. Гузеев, С. Дмитрієв, В. Юдин, І. Зязюн).

Алгоритмізація поетапного проектування заняття.

Питання для самостійного опрацювання

1. Дослідження проблеми освітньої технології у зарубіжній і вітчизняній мистецькій педагогіці.
2. Аналіз сучасного досвіду впровадження концепції «навчання вчитися» у масову практику викладання мистецьких дисциплін.
3. Функціонування механізмів розвитку когнітивних здібностей реципієнта: варіанти алгоритмізації процесу.

Література до теми 6

1. Абдуллин Э., Николаева Е. Музыкально-педагогические технологии.— М., 2005
2. Бершадский М. Существует ли альтернатива традиционному массовому образованию? // Педагогическая технология.— 2008.—№1.
3. Беспалько В. Не пора ли менять стратегию образования//Педагогика.—2001.—№9.
4. Гузеев В. Эффективные образовательные технологии: интегральная и ТОГИС.—М., 2006.
5. Дмитриев С. Презумпция культуры в антропных технологиях школьного образования // Педагогическая технология.— 2007.—№1.
6. Зинченко В. Гетерогенез мысли: подходы Л.Выготского и Г. Шпета.—М.,—2006.
7. Зязюн І. Учитель у вимірах епох і цивілізацій//Мистецтво і освіта.—2008.—№3.
8. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта:теорія і практика.—К., 2006.
9. Селевко Г. Энциклопедия образовательных технологий: в 2т.— М., 2006.
10. Хегенган Б. Теории научения.—СПб., 2004.
11. Хуторской А. Дидактическая эвристика. Теория и технология креативного обучения.— М., 2003.

ТЕМА 7. Структурно-функціональна модель технології епістемологічної самокорекції учня на уроках художньої культури

Концептуальні ідеї технології (художня епістема як чинник сутнісного довершення предметності; любов як метод осягнення істини; саморозвиток як продовження свого буття в інших) та втілення в них змісту положень синергетичного, культурно-діяльнісного, компетентнісного, антропологічного і аксіологічного підходів. *Мета технології*: забезпечення готовності учня до сутнісної верифікації художнього знання і духовного самовдосконалення. *Закономірності* педагогічної організації процесу допитуваності істини та принципи, що визначають її дію: одухотвореності і соборності художньо-освітнього простору; ієрархічності педагогічної взаємодії; свободи вибору індивідуальної освітньої траєкторії; музикально-епічного світоспоглядання; спірально-концентричного пошуку пізнавальних орієнтирів.

Змістовий компонент моделі технології — авторська програма з художньої культури для учнів 9-11 класів та методичні вказівки щодо її реалізації.

Характеристика організаційно-процесуального компонента моделі: факторів (релігаційного функціонування мистецтва; сотеріологічної місії мистецької освіти; інтонаційної природи людської свідомості); педагогічних умов (мотивації художньо-епістемологічної самокорекції суб'єктів педагогічної взаємодії; створення інтелектуально-благочестивого середовища допитуваності істини; забезпечення вільного самовизначення і актуалізації особистісних ресурсів реципієнта; реалізація епістемологічної концепції викладання художньої культури); методів (художньо-інтелектуальної гри, асоціативного моделювання, «активного мовчання», «духовного резонансу», «духовних рецепцій»; герменевтичного, гіпотетико-дедуктивного, інтуїтивно-совістивного; методики «педагогічна майстерня», рефлексивної дії і співбуттєвого навчання); форм (інтерактивного навчання, дискурсивної бесіди, культурно-мистецьких програм), засобів (мультимедійні квести, аудіо-, відеопрезентації).

Питання для самостійного опрацювання

1. Історичний аналіз проблеми дослідження сотеріологічної місії мистецької освіти.
2. Історичні традиції релігійного функціонування мистецтва та їх освітня реалізація.
3. Проблема допитуваності істини: діалог фундаменталізму і релятивізму.
4. О.Ухтомський та його концепція «Інтуїції со-вісті».

Література до теми 7

1. Анисимов О. Развивающие игры. Игротехника. Методология: в 2-х т.—М., 2006.
2. Бершадский М. 10 мифов технологического подхода в образовании // Педагогическая технология.— 2008.—№4.
3. Гузеев В. Об особенностях применения ТОГИС в искусствоведении // Педагогическая технология.— 2010.—№1.
4. Гузеев В., Дахин А., Кульбеда Н., Новожилова Н. Образовательная технология XXI века: деятельность, ценности, успех.—М., 2004.
5. Дмитриев С. Лингвосемиотические методы в содержании антропных технологий // Педагогическая технология.— 2011.—№2.
6. Мандель Б. Организационно-педагогические условия использования интеллектуальной игры как средства развития// Педагогическая технология. — 2007.—№2.
7. Педагогические мастерские: интеграция отечественного и зарубежного опыта. — СПб., 1995.
8. Хуторской А. Дидактическая эвристика. Теория и технология креативного обучения.— М., 2003.

ТЕМА 8. Етапи реалізації освітньої технології епістемологічної самокорекції учнів

Завдання *мотиваційно-цільового етапу* (формування наміру розпізнавати і осмислювати художньо-явлену сутність предмета (явища), розвиток фрустраційної толерантності; використання когнітивних стратегій рефлексивного аналізу труднощів за допомогою тьюторських програм) та способи їх реалізації.

Завдання навчально-проектувального етапу: використання освітніх стратегій епістемічно-діалогової взаємодії та інцептивного учіння (методики художньо-інтелектуальної гри, методів «синхронного читання» та психолінгвістики із застосуванням дидактичних матеріалів у аудіо- і відеопрезентації, мультимедійних квестів). Способи коригування художньої апперцепції.

Завдання праксеологічного етапу: активізація «живого руху» душі учня у новій фрустраційній ситуації «жаль з приводу зустрічі, що не відбулася»; спонукання учня до самостійного проходження шляху «подвійного заперечення в одиниці розвитку». Коригування світоглядної апперцепції (переорієнтація мислення на знання-відання, де істина приймається в любові, соборно і чистим серцем) за допомогою методів евристики (сутнісної допитуваності, зміни вектору змістового аналізу, смислової реконструкції тексту) та «очікуваного подивування» у формах еристичного заняття, телекомунікаційної екскурсії, духовно-мистецької програми. Способи реалізації освітньої стратегії «художня рада».

Питання для самостійного опрацювання

1. Психологічні дослідження наміру як функціонально-смислового поля та їх впровадження у теорію загальної мистецької освіти.
2. Теорія особистісного смислу Д. Леонтьєва, В. Давидова та її реалізація в художній дидактиці.
3. Концепція постдовільної мотивації Л. Божович і традиції її переосмислення в теорії художнього пізнання.
4. Психологічні механізми коригування художньої апперцепції та способи їх реалізації у шкільній практиці викладання художньої культури (за матеріалами періодичних видань).
5. Фрустраційна толерантність як психолого-педагогічна проблема та сучасний досвід її практичного вирішення у

процесі організації художнього пізнання майбутньої творчої особистості.

Література до теми 8

1. Громьков Ю. О задачах современного школьного образования в условиях построения общества развития //Философские науки — 2008.— №9.
2. Кондрацька Л. Художня епістемологія у вимірі педагогіки. — К., 2002.
3. Пржиленский В. Философские проекты знания в контексте образовательных практик // Философские науки.— 2009.—№9.
4. Федоров Б. Школьное обучение. Главная цель//Философские науки — 2009.— №6.

ТЕМА 9. Сутність і структурний зміст епістемологічних компетенцій учня

Характеристика змісту *художньо-рефлексивної* компетенції (освоєння понять «предметна сутність», «художня форма», «художній знак», «ходожній смисл», «художній текст», «художні стиль», «художній образ»; умінь розпізнавати межі «тіла» художнього знаку з метою смислового означення; прийомів смислового згортання і узагальнення в ході зміни вектору споглядання художнього тексту; способів «допитуваності» художнього смислу у різних типах інтерпретації художнього тексту).

Зміст *ціннісно-смислової* компетенції (ціннісне осмислення типології знаково-символічних структур мистецтва; художніх форм, художніх текстів та критеріїв їх ранжування за рівнем цілісності оформлення сутнісного смислу; художніх практик смислового вираження (образно-предметної, символічно-смислової, знаково-схематичної); стратегій дво- і тримірного означення художнього смислу предметної сутності (символічної, синтаматичної, парадигматичної) та алгоритму їх верифікації; прийомів метафоричного сприймання та міфологічного осмислення художніх текстів).

Дві визначальні характеристики компетенції *особистісного самовдосконалення* — інтуїція совісті та здатність до смислового співбуття з художньо явленою сутністю предмета. Феномени надситуативної адаптаційної спрямованості, синестетичності, совісної віри волі до сакрального у горизонті духовної активності учня.

Проведення діагностики рівня сформованості цих компетенцій за відповідними критеріями і показниками (авторська діагностувальна методика).

Питання для самостійного опрацювання

1. Основні положення теорії художнього вираження О. Лосева та їх використання в мистецтвознавчій інтерпретації (за матеріалами періодичних видань).
2. Художнє мислення і логіка «сходження до сутності»: концепція С. Анісімова.
3. Теорія семіосфери Ю. Лотмана: критичний аналіз її основних положень у сучасному мистецтвознавстві.
4. Пневмосфера о. П. Флоренського в оцінці о. С. Булгакова: художній дискурс.
5. Огляд концепцій сутнісного знання у християнському ідеологічному просторі.

Література до теми 9

1. Алексеев М. Диахронический подход к определению компетенции // Педагогическая технология.— 2007.—№1.
2. Анисимов О. Мышление и логика «вхождения».— М., 2008.
3. Бех І. Теоретико-прикладний сенс компетентнісного підходу в педагогіці // Педагогіка і психологія: Вісник АПН України.— 2009.—№9.
4. Глузман О. Базові компетентності: сутність та значення в життєвому успіху особистості // Педагогіка і психологія.— 2009.—№2 (63).
5. Зязюн І. Учителю у вимірах епох і цивілізацій//Мистецтво і освіта.— 208.—№3.
6. Зинченко В. Психологические основы педагогики: Учебное пособие.—М., 2002.

7. Луговий В. Компетентності і компетенції: поняттєво-термінологічний дискурс/Педагогіка вищої школи: Методологія, теорія, технології.— К., 2009.
8. Масол Л. Загальна мистецька освіта: Теорія і практика.— К., 2006.
9. Флоренский П. Обратная перспектива / У водоразделов мысли.— М., 1990.

ТЕМА 10. Семасіологія європейського простору сакрального мистецтва

Семіосфера сакрального простору *ars-antiqua* (архітектура, скульптура, музика, поезія, театр).

Семіосфера сакрального простору *ars nova* (архітектура, скульптура, музика, поезія, театр, живопис).

Технологія сутнісно-сміслового співбуття з сакральним символом.

Питання для самостійного опрацювання

1. Семіосфера діафонії доби органуму.
2. Семіосфера строго поліфонічного стилю *ars nova*.
3. Семіосфера теологічної програми собору Нотр Дам у Парижі та його скульптурного декору.
4. Італійська і англійська ґотика.

Література до теми 10

1. Дзуффи Ст. Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства. — М., 2007.
2. Епохи історії музики в окремих викладах: В 2 ч. — Ч. I: Арс-антиква. Арс-нова. — Одеса, 2003.
3. Жебар Э. Мистическая Италия. — Томск, 1997.
4. Зейдлмар Г. Искусство и истина. — СПб, 2000.
5. Кондрацька Л. А. Музична антропологія. — Тернопіль, 2007.

6. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. — М., 2006.
7. Культура и искусство западноевропейского Средневековья. — М., 1981.
8. Мартиндейл Э. Готика. — М., 2001.
9. Мартынов В. И. История церковного пения. — М., 1998.
10. Маценко П. Нариси української церковної музики. — Роблін-Вінніпег, 1968.
11. Мойсеїв І. Храм української культури. — К. 1999.
12. Трубин Н.Г. Духовная музыка. — Смоленск, 2004.
13. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М., 1996.
14. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. — СПб, 1994.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ III

Епістемологія художньої культури як предмет педагогічної взаємодії

ТЕМА 11. Епістема праслов'янської художності

Доба палеоліту

Початок утвердження системи нормативної регуляції життя, уявлень про добро, обов'язок, совість та їх міфологічного характеру (аж до утворення таких абстракцій, як добрі і злі духи, душа, потойбічний світ тощо). Виникнення релігійних магічних ритуалів. Перетворення культу тварини на культ предка — ознака прагнення людини органічно співіснувати з природою.

Первісне мистецтво — пам'ятки мізинської, київської, межирицької стоянок — спосіб осягнення єдності життя.

Доба неоліту

Ноетика уявлень людини про універсальні «законо колообігу» існування природи і суспільства (початок дії «закону» — свято першого сузір'я Зодіаку (сузір'я Тільця), уявлень про богів.

Семантика найархаїчніших символів людської культури — спіраль, змія, хрести. Хрест — абстрактний символ світобудови (вертикальна лінія — знак астрального вогню, що символізує чоловічий чинник, Бога-Батька, а також Світло, Силу, Мудрість, Північний полюс; горизонтальна лінія — знак астральної води, що символізує жіночий чинник — Богиню-Матір, а також Слово, Знання, Південний полюс; поєднання двох ліній — Бог-Дитя, а також Любов, Життя, Творення).

Герменевтика «геометричний стилю», антропоморфних та зооморфних сюжетів у пам'ятках трипільської культури (східне Прикарпаття, лісостепова Правобережна Україна). Основні семантичні групи зображень: аграрні, мисливські та скотарські символи. Знаки-архетипи українського аграрного світогляду — світородне Космічне Яйце (першозародок Світу, Всеєдиний Дух), Світове дерево (матриця впорядкування Всесвіту, вісь світобудови, що розділяє і поєднує небо і землю). Солярна символіка Трипілья (символи Сонця, пов'язані з язичницьким богом Сварогом або

Дажбогом; символи Місяця, співвіднесені з праобразом Матері-Землі, символ води тощо). Використання даної символіки у вишивці, гаптуванні, писанкарстві, ювелірних прикрасах, оздобленні двоповерхових будівель.

Причини глибокої кризи і зникнення трипільської культури на зламі III — II тис. до н.е.

Доба бронзи

Семасіологія скарбів тшинецької, комарівської та білогрудівської культур, культури Ноа (поблизу Заліщиків на Тернопільщині, Держнева на Львівщині). Обряд моделювання та вшанування черепа у катакомбній культурі — знак утвердження уявлень про незалежність душі і тіла. Сутність поховального обряду, (шляхів «переправи тіла»). Типологія поховальних споруд зрубної, сабатинівської та білозерської культур.

Доба заліза

Семантика прикладного характеру киммерійського та чорноліського мистецтв (орнаментального оздоблення предметів військового обладунку, деталей одягу, посуду). Ноетика духу предків у монументальних скульптурних зображеннях воїнів.

Катастатичні версії культури і мистецтва Великої Скіфії. Семантика скіфського пантеону: Табіті (божество домашнього вогнища, тотожне Гестії) — Папай (Зевс, Сварог) — Апі (Гера, Мокоша). Інші боги — Аргімпаса (Афродіта, Лада), Гойтосир (Аполлон-Геліос, Дажбог), Арес (Перун). Поєднання у їх релігійно-міфологічній системі елементів зоо- та антропоморфної символіки. Скіфський живопис — семіотична система відображення просторової будови космосу з допомогою різних кодів.

Семантичні контенгенції світогляду скіфів — протиставлення опозицій людина-Природа, людина-Космос (пам'ятки курганів Солоха, Гайманова Могила, Чортомлик). Семіотика золотої пекторалі з кургану Товста Могила як символу завершення акту творення Космосу.

Екзотеричні смисли «поліхромний стиль» мистецтва сарматів (поховальне начиння чоловічих та жіночих могил). Символіка їх амулетів-оберегів.

Причини впливу античної міфології на праслов'янську скульптуру (статуї Діоніса, Артеміди, Афіни, Зевса в Ольвії, Афродіти в Пантікапеї, теракотові статуетки, коропластика); архітектуру (храм Афродіти в Херсонесі, храми Аполлона Лікаря в Ольвії та Пантікапеї, Таманський Колос); декоративно-вжиткові ремесла (кераміку,

торевтику); музичну риторику (кіфародії боспорянина Ісіла); театр (постановки трагедій у Херсонесі, Ольвії, Пантікапеї).

Семіотика діалогу північно-причорноморського і давньоримського багатобожжя у скульптурі (статуї Асклепія, Астарті, погруддя цариці Динамії і Афродіти у Пантікапеї, рельєфи з зображенням Кібели, Геракла у Херсонесі); у живописі (сюжетні мозаїки Ольвійських та Херсонеських Андронів, настінні розписи склепів Деметри [курган Велика Близниця], анфестерія і німфея у Херсонесі); в архітектурі (храм Аспурга у Пантікапеї).

Герменевтичний паралогізм структурного, квіткового та інкрустаційного стилів у розписах поховальних камер склепів Боспору — образне втілення культу римських імператорів, фракійського бога-вершника, єгипетських божеств (Ізиди), фіаського культу «Бога найвищого», символіки раннього християнства та пам'яток черняхівської культури.

Причини і наслідки розселення об'єднань ґотських племен між Дунаєм, Дніпром і Доном (сер. IV ст.). Семасіологія пам'яток «ґотського стилю» вельбарської культури (колористично орнаментованих предметів декоративно-ужиткового мистецтва).

Ідеологічна комплементарність приходу народів алтайської мовної групи — гуннів, анварів, болгар, хазар на зміну іраномовним племенам (II пол. IV ст.). Семантика поховального обряду гуннів (славнозвісні «кам'яні баби»). Семіотичні контенгенції символічного порівняння образу жінки-матері з Сонцем і Всесвітом, зі Світовим Яйцем (поховання між гирлами Золотої Липи і Збруча, с. Задрість на Тербовлянщині, с. Підгороддя та с. Звенигород біля Рогатина на Івано-Франківщині).

Герменевтика пам'яток празької (конічна кераміка), пеньківської (біконічна кераміка) та колочинської (тюльпаноподібна кераміка) культур. Епістема художніх зразків волинцівської та роменської культур.

Питання для самостійного опрацювання

1. «Геометричний стиль», антропоморфні та зооморфні знаки/символи трипільської культури: технології їх розкодування.
2. Тріада скіфського пантеону як релігійно-міфологічна система: її живописна і скульптурна кодифікація.

3. Поліхромний стиль мстецтва сарматів.
4. Скарби тшинецької, комарівської та білогрудівської культур .
5. Технолічні підходи в осягненні сутнісного смислу Золотої пекторалі.

Література до теми 11

1. Головацький Я. Виклади давнослов'янських легенд, або міфологія. — К., 1991.
2. Костомаров М. Слов'янська міфологія. — К., 1994.
3. Раєвський Д. Модель мира скифской культуры. — М., 1985.
4. Ребіндер Б. Велесова книга: життя та релігія слов'ян. — К., 1993.
5. Степовик Д.Д. Скарби України. — К., 1990.
6. Чубинський П. Ангели на сходах неба. — К., 1992.
7. Історія української культури: навч. посіб. / Шейко В., Білоцерківський В. — К., 2009.
8. Котляр М. Русь язичницька: Біля витоків східнослов'янської цивілізації. — К., 1995.
9. Шейко В., Тишевська Л. Історія української художньої культури. — Х., 1999.

ТЕМА 12. Художня епістема українського язичництва

Характерна особливість української міфології — ототожнення бога з природою (пантеїзм). Ієрархія політеїстичного пантеону наших пращурів: всемогутній бог на чолі світу → найстарші боги, котрі керували Всесвітом → нижчі за статусом боги і демони-духи → люди, що могли спілкуватися і впливати на богів (волхви, відуні, чаклуни, відьми, бояни). Три історичні типи уявлень праслов'ян про надприродне: чуттєвий (уявлення про зрощеність надприродного з тілесним); демоністичний (віра в духів); теїстичний (пов'язаний з вірою в богів).

Культ Роду і «рожаниць» — жінок-породіль. Їх таємний зв'язок із зірками (зірка, іскра небесного вогню — душа людини, яку

запалював Бог при народженні; ангели на небі із запаленими свічками в руках). Боги Київського пантеону: 1) Дажбог (свята Правда, Справедливість, Життєтворяще Світло, Святий Дух, Воля), Хорс (бог Місяця), Перун (бог блискавок і грому), Стрибог (бог вітру), Симаргло (бог рослинності), Мокоша (покровителька води, родючості) — з «Повісті минулих літ»; 2) Волос (бог миру і достатку), Ладо (бог радості, добробуту); Купала, Коляда — з Густинського літопису; 3) Сварог (Зодіакус, володар небесного вогню), Гварожич — з Іпатіївського літопису; 4) Берегиня (Прадерево світу), Ілуг; 5) Див (яскраве небесне склепіння), Яр (Сонце), Тур (сузір'я Тільця — Волосожара) — зі «Слова о полку Ігоревім»; 6) Дана, Леля, Полель, Ярило, Місяць, Зоря — з давньоруської літератури і фольклору; 7) світлі боги: Бог-Господар, богиня Сонця, богиня Зоря, богиня Хмара, Громовик-пастух, хлібороб — за І. Нечуєм-Левицьким.

Культ космічного вогню, зірок і небесних світил. Пантеон астрального культу: Лада — життєвий початок природи, втілення вогню і води, мати Сонця, Дана (Леля) — втілення води; Полель — втілення світла; Перун-батько Сонця, Місяця і Зорі; Волос або Тур; Берегиня — зоряна Галактика (Чумацький Шлях). Астральна тріада: Місяць — головне божество (Дідух, Коляда, Василь), Сонце (Сварожич, Ярило, Дажбог), Зоря (Венера).

Магія геометричного візерунку-оберегу, що захищає від злих духів, у розписах будівель, кераміки, знарядь праці, у формі прикрас та одягу (солярні символи Сонця і Місяця, простору, зірки-світла, блискавки; ідеограми води, засіяного поля — трикутник, квадрат, ромб, коло, змієвидні лінії, крапки). Оригінальна символіка українського писанкарства: кривулька, безконечник (меандри) — нитка життя, вічність сонячного руху; тригвер, ружа, зірка, хрест (квадратний) — символ сонця чотирьох сторін світу або неба, землі, повітря, вогню, води (життя); сорок клинців — сорок точок життя, успіх господарства, добробут та чесність людини; павучок (круторіг, вітрячки, розетки, павутиння) — один із найдавніших солярних знаків; крапочки — небесні світила (у християнстві — сльози Божої Матері); смерекові гілки, рослини — вічна юність, здоров'я; пшеничні колоски — символ врожаю.

Зв'язок із землею, територією як основою єдності роду (бог Волос). Таблички «Виласи Книги» — книги життя та релігії праслов'ян. Відображення у її змісті світосприймання пращурів: уявлень про перший світ — світ, в якому живемо («Явь»); другий світ — світ, де

перебуває душа після смерті людини («Навь»); третій світ — Володіння Справедливості і Правди, зване «Правь». Володар третього світу — Світовид. Обряд клятви з дерном на голові, пов'язаний із зображенням «держателя землі» Волоса на Збручанському Світовиді (образ Всесвіту, що складається з двох небес, землі і підземного царства).

Образ святості в українській міфології — ідеал праведного непорочного життя. Семасіологічний аналіз української міфології — свідчення її гуманістичної сутності і природної, органічної спорідненості з наступним віровченням християнства.

Характерна особливість календарної обрядовості українського народу — погляд на повсякденне життя крізь призму поетично-мистецьких форм, тісного поєднання людини і природи, прекрасного і корисного, незбагненого і сакрального.

Синтез мистецтв у театралізації обряду: пісня, танець, гра-драматизація, 12-денний заклинальний комплекс зимових свят. Обряд колядування. Колядки, щедрівки.

Свята весняного календарно-обрядового циклу. Культ яєць-писанок. Веснянки, гаївки.

Свята літнього календарно-обрядового циклу. Обряд русалій. Русальні та купальські пісні і танці.

Свята осіннього календарно-обрядового циклу. Обжинки. Агоністична космогонія весільного обряду.

Народні казки («Казка про Микиту Кожум'яку»), легенди, прислів'я, замовляння, заклинання. Билини — пісні героїко-епічного лицарського характеру (про богатирів Вольгу Святославовича, Добриню, Іллю Муромця, Дюка Степановича та ін.).

Питання для самостійного опрацювання

1. Особливості давньої української літератури та історичний досвід її пізнавальної інтерпретації.
2. Семантика символіки різних елементів українського національного строю.
3. Герменевтичний (екзегетичний) аналіз алегоричного, топологічного і аналогічного смислів праслов'янського міфу.
4. Технологічне забезпечення сутнісного осягнення матеріалу.

Література до теми 12

1. Велецкая Н.П. Языческая символика словянских архаических ритуалов. — М.: Просвещение, 1988. — 168с.
2. Голіченко Т.С. Слов'янська міфологія та антична культура. — К.: Наукова думка, 1994. — 192 с.
3. Ісаєвич Я.Д. Україна давня і нова: народ, релігія, культура. — К.: Екс Об, 1994. — 202 с.
4. Історія релігії в Україні: У 10т. — Т.1. — К.: Наукова думка, 1996. — 183 с.
5. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. - К.: Знання, 1994. — 328 с.
6. Котляр М.Ф. Русь язичницька. Біля витоків східнослов'янської цивілізації. — К.: Либідь, 1993. — 208 с.

ТЕМА 13. Художні епістери античного мистецтва

Підтема 1. Егейське мистецтво: епістери «лабіринту життя»

Доба Критської культури (XXX — XV ст. до н.е.)

Особливості мінойської цивілізації (III — II тис. до н.е.). Екзотерика мінойського культу бога-бика. Легенда про Мінотавра. Художні образи матриархатного укладу держави і превалюючого язичницького світовідчуття у химерних архітектурних комплексах Трої, Фесту, Кносу. Універсальність мінойського палацу (виконання ним функцій адміністративного, торгового і релігійного центру, сховища для продовольства і майстерні). Витончені і граціозні фрескові відтворення святкової атмосфери життя мінойської еліти («Дами в голубому», «Парижанка»); фаянсові і кістяні статуетки, кераміка. Легенда про критянина-кіфареда Фалеса.

Доба Мікенської культури (XVIII — XIII ст. до н.е.)

Легенда про одноокого велета Циклопа. Замкнутість і статичність конструкцій Акрополів у Тиринфі і Коринфі, «Левових воріт» Мікенської фортеці, композицій фрескових зображень («Виїзд

полювальниць») — художніх форм уявного упорядкування життєвого хаосу. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва «золотощедрих Мікен».

Підтема 2. Мистецтво Стародавньої Греції: епістема віншування людини-бога

Гомерівська доба (XII— VIIIст. до н.е.)

Виникнення та розвиток давньогрецької міфології. Пантеон давньогрецьких богів. Ототожнення у них космосу з людським чуттєвим світом. Вираження у міфологічних образах героя, віщунів, пророків (Прометей, Геракл, Калхант, Тиресій тощо) ранньоантичного ідеалу божественного як наділеного космічною подобою Тіла. Особливості композиції, стилю і поетичної техніки киклічних і дидактичних поем та гімнів Гомера і Гесіода — перших зразків європейської літератури. Поділ античних мистецтв на мусійські і гефестові. Типологія мусійських мистецтв. Ідея рівномірної статичності гармонії світу і зумовленість нею пріоритетних позицій гефестової пластики — скульптури та архітектури. Зразки ранньої античної скульптури — ідоли-ксоани, глиняні, дерев'яні, кістяні статуетки («Герой», «Кентавр», «Орач»).

Найвищий критерій античного тлумачення гармонії—числова символіка метричної і акустичної співмірності музики. Перші музичні системи Аполлона, Олімпа Старшого, Гіагнія.

Архаїчна доба (VII — VI ст. до н.е.)

Розквіт іонійського еллінізму (з центром у Мілеті) — світу індивідуалістів, зосереджених на чуттєвому сприйманні нерукотворного (упорядкованого Логосом) космосу як реального матеріального тіла (Геракліт) чи самоспоглядальні рефлексії ідеї незмінного, вічного єдиного буття, як об'єкта пізнання (Парменід). Становлення відповідного, «суворого» художнього стилю у вазопису і круглій скульптурі (статуарна пластика дорійців, Піфагора Регійського, Каламіда і Мирона як архаїчне втілення ідеї ідеальної людини).

Становлення античної монументальної скульптури. Образи людини-бога у статуях Артеміді з о. Делос, Гери з о. Самос; «архаїчна усмішка» і статичність скульптурних зображень куросів, кор. Концепція числа як відображення і зосередження форми Космосу у «Магії» Піфагора. Його таблиці «тетрактусу» досконалих дисонансів

та їх роль у обґрунтуванні божественного. Семантика музичних систем Нікомаха, Тимофія Мілетського.

Роль музики у суспільному житті грецьких полісів. Художні змагання в Афінах (діонісії, панафінеї), у Дельфах (піфійські агони), Спарті (карнеї). Основні жанри сольної меліки. Творчі постаті Фалеса, Терпандра, Тіртея, Сафо. Походження давньогрецької драми і театру (діонісійські манії).

Основні типи архаїчних храмів (житло божества, простиль, периптер), головні ордери їх архітектури. Храм Артеміди в Ефесі, храм Аполлона у Коринфі, дорійська базиліка у Пестумі.

Аттічна доба («вік Перикла», 449-431 рр. до н.е.)

Зосередженість інтелектуально-художньої еліти в Аттіці (Афінах). Остаточне виокремлення категорій об'єкта (космосу) і суб'єкта (людини) пізнання із космогонічної ідеї «творців» з наступним поперемінним розмежуванням чи ототожненням мисленого (чоловічий елемент) чи чуттєвого (жіночий елемент) буття. Висунення софістами (Голієм Протагором) і атомістами (Ливкіппом, Демокрітом) концепції непізнаваності предметної сутності, а зголом витіснення ідеї пізнавальної обмеженості ідеєю незворушного, самовдоволеного споглядального блаженства (автаркії) як пізавальної здібності.

Семіотика святилиць і храмів (ансамбль Афінського акрополю, храм Аполлона в Бассах, Телестеріон в Елевсинському святилищі). Семантика скульптурних ансамблів Парфенона. Міфопоетичний аналіз меморіального мистецтва (білофонні лекифи, стели), статуарної пластики Фідія, Поліклета як втілення душевно-тілесної гармонії (калокагатії).

Топологія нової тенденції в афінській драматургії — виявлення моральнісної невідповідності патріархального світу (споглядання) і відновлення «материнського права» на афективно-риторичне утвердження перемоги духу над плоттю (втілене Софоклом в образі ідеалізованої людини; Єврипідом і Аристофаном — людини в реальному житті).

Елліністична доба (III ст. до н.е. — ст. н.е.)

Відмова пізньокласицичного мистецтва Греції від функції створення нового світу речей і занурення у сферу думки, ідеального (художні рецепції двох тлумачень матерії в платонізмі та способів світобачення в аристотелізмі).

Останній приклад відображення матеріалістичної моделі грецького світостворення — новий тип гробниці-храму для обоженої людини. Секуляризація надгробної стели.

Мідійський вазопис як зразок втілення смислів абстрактного життя душі в абстрактному людському тілі. Художня епістемологія імперсональної іконографії дискурсивно міфологізованих ритуалів у вазописі «розкішного стилю» (Есон, Промос, Талос).

Вплив нової структури святилища пізньокласицистського храму (заміна статуї божества культовою скульптурною групою) на умоглядно-смыслову переорієнтацію витісненого з целли відвідувача в осягненні повного циклу божественних перетворень (Скопас. Храм Афіни Алеї в Тегей). Поступова трансформація храму, «відіраного від землі» і відособленого від святилища, у театр.

Занепад грецької драматургії внаслідок профанації сакрального ритуалу відродження бога. Популярність «середньої аттичної комедії» завдяки розвою общинних форм споглядуваного «причастя». Домінування в театральному дійстві думки над драмою, а глядачів (які споглядають і відають) — над акторами (живими «масками»).

Зміна функцій культової статуї. Руйнування «нормативного ідеалу» Фідія у досконалій пластиці динамічної метафоризації: а) зруйнованої гармонії між людиною і космосом (Скопас); б) готовності до її самостійного відновлення (Пракситель, Лисипп); в) усвідомленої необхідності зовнішньої допомоги духовного центру буття у відновленні втраченого зв'язку (Леохар). Художня епістема портретної статуї, жіночих статуєток (Танагра).

Підтема 3. Мистецтво Стародавнього Риму: епістема величі і падіння «вавилонської блудниці»

Вплив етрусків (VIII-V ст. до н.е.) на формування римської культури (запозичення у них ремісничої і будівельної техніки, мідної монети, одягу, любові до розкоші і розваг. Семантична унікальність етрусського храму і проегіпетського поховального обряду. Відлуння фаумського портрету у воскових масках предків. Тісний контакт з грецькою культурою, особливо в образотворчому мистецтві (римський Форум, Капітолій, Палатин, Квірінал, Сервієва стіна, Аппієва дорога, храм Фортуни Віріліс у Римі, будинок «Панси»; монументальний

живопис інкрустаційного, помпейського, орієнталізуючого, декоративного стилів).

Період республіканської класики (80 р. до н.е. — 14 р. н.е.)

Становлення ідеалів аристократичної республіки. Органічне поєднання у римському моралізмі етатистсько-юридичного практицизму (Цицерон) і рефлектуючого психологізму (Катулл).

Семантика «золотої латини»: орфічних поем Вергілія і Горация, елегій Галла, меніппової сатири. Просвітницький смисл народної драми.

Вплив ідей високої моралі і честі на раціоналізацію композиційного рисунку в архітектурі. Семасіологія концепції архітектурного декору Вітрувія (базиліка Юлія, Сенат, Форум Августа, театр Марцелла, Вістар Миру).

Тропологічний аналіз римської літератури за грецьким зразком (епосу Лівія Андроніка, поезії Еннія, комедій Плавта, Теренція, сатири Луцилія).

Доба Римської імперії (20-ті рр. I ст. — 476 р.)

Зростання авторитету стоїцистського способу мислення як філософської релігії (Сенека). Антитетичне зіставлення форм популяризації кініко-стоїцистських морально-філософських доктрин з бездумним прагненням до розкоші і багатства у функціональному мисленні художнього реалізму (на прикладі Золотого дому Нерона, Колізею Веспасіана, Форуму Траяна, Тріумфальної арки Тіта, Термів Каракалли). Художня епістема імперського ідеалу в мармурових бюстах, кінних статуях, приватних портретах як символах влади.

Стоїцистська концепція сатиричного зображення дійсності у віршах Персія, Ювенала, Плавія і Петронія; дидактичному епосі Лукана, Силія Італіка, Валерія Флакка, Папінія Стація і Манилія; літературній драмі Тацита, Лівія Андроніка, Гнея Невія, Тиренція. Стоїцистська логіка і етика комедійних жанрів ателлани і тогати.

Пантеїстичний смисл римської музичної теорії («Гармонік» Птоломея і Нікомаха, «Музики» Боеція).

Початок занепаду Римської імперії (після смерті Марка Аврелія у 180 р.). Духовний смисл появи у Римській імперії перших християнських общин після славного Вознесіння Христового. «Дидахи» — змістова основа їх зібрань. Семантика християнської символіки. Перші апологети християнства (при імператорі Нероні,

Домініціані, Траяні і Адріані — стоїки Пантен, Аристид, філософи Юстин Мученик, Афінагор, полеміст Тертулліан та інших. Суть ідейного протистояння християнству гностиків-елліністів (Василида, Валентина) і монтаністів. Проблема Богопізнання у концепціях св. Феофіла Антиохійського, св. Іринея Ліонського (наприкінці II ст.) та інших представників Антиохійської і Александрійської філософських шкіл (III ст.).

Прийняття християнства імператором Константином (307-337 рр.). Значення Міланського едикту (313 р.). Рішення Нікейського Собору (325 р.) і його вплив на розкол Римської імперії у 395 р.

Питання для самостійного опрацювання

1. Розуміння буття і людини в античній філософії: типи античного мислення.
2. Епістемологічний аналіз художніх текстів ранньої класики (святини і храму Зевса в Олімпії; скульптури Каламіда і Мирона), високої класики (Афінського Акрополю, Телестеріона в Елевсині; статуарної пластики Фідія і Поліклета; меморіального мистецтва; афінської драми) і пізньої класики (вазопису, архітектури, скульптури, театру).
3. Давньоримська архітектура: художня епістема полістилістики.

Література до теми 13

1. Аверинцев С. Античный риторический идеал и культура Возрождения. — М., 1984.
2. Акимова Л. Искусство Древней Греции: Классика. — СПб, 2007.
3. Античные гимны. — М., 1988.
4. Грейвз Р. Мифы Древней Греции. — М., 1992.
5. Каллистов Д.П. Античный театр. — Л., 1970.
6. Калпинский Ю. Искусство Древнего Рима. — М., 1992.
7. Лосев А. Типы античного мышления // История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. — Кн. 2. — М., 1992.

8. Любимов Л. Искусство древнего мира: Книга для чтения. — М., 1980.
9. Підлісна Г. Світ античної літератури. — К., 2007.
10. Чубова Л. Античная живопись. — М., 1976.
11. Элиаде М. Аспекты мифа. — 1994.

ТЕМА 14. Художні епістери мистецтва Візантії

Художня культура Візантії—своєрідний «міст» між античністю і середньовіччям, між Сходом і Заходом. Її основні джерела: художня спадщина античного класицизму (втілення її канонів у бронзовій статуї імператора із Барлетти), величаве і помпезне офіційне імператорське мистецтво Риму (втілення його рис у фресках базиліки Санта Марія Маджоре), мистецтво християнської ідеї Равенни (мозаїки мавзолею Галли Плацидії, баптистерія православних), країн Малої Азії (церква Сімеона Стопника, базиліка в Кальб-Лузі) і національно своєрідне коптське мистецтво Єгипту.

Основні напрямки візантійської естетики: а) *патристичний* (тлумачення матеріальної краси — системи знаків, символів, «образів, що вказують на красу духовну, джерелом якої постає Творець у єдності Трьох Іпостасей — як чинника Слова, відкритого людині, тобто вищого сутнісного знання, за Псевдо-Діонісієм Ареопагітом; VI ст.); б) *аскетичний*, (імпліцитно-ригористична (зосередженість на споглядані духовного смислу чистим серцем, віруючою думкою у процесі ісихастичної молитви, за Григорієм Синаїтом; VII ст.); в) *антикізуючий* (визначальність елліністично-римського смаку до розкоші, художнього артистизму, піднесеного декоративізму, ілюзіонізму, яскравої чуттєвості, за Михайлом Пселлом, Сімеоном Метафрастом, Феодором Метохітом; XI-XIII ст.); г) *літургійний* (розуміння культового дійства і символіки богослужіння як сакральнo-онтологічного феномену, за Сімеоном Солунським; XV ст.). Вчення про «бачення Бога» і прилучення до Краси Божої природи у візантійському богослов'ї (св. Іоан Дамаскин, св. Кирило Александійський, а згодом св. Сімеон Новий Богослов).

Христологічна символіка візантійського храму. Семантика частин його конструкції як ступені удосконалення в Богопізнанні: притвор (нартекс)— етап попереднього утвердження у безпристрасній незворушності і любові; храм вірних — етап чуттєвого

споглядання, пізнання таємниць світостворення; свята трапеза (трапеза прощення) — етап споглядання Бога в Логосі. Екзегетична дидактика поетапного Богопізнання: притчі як поради моральнісні → Книга Екклезіаста, що розкриває тлінність земного життя і спонукає до пізнання Істини → Пісня Пісень, що оспівує «шлюб» людської душі з Логосом, навчає спогляданню Бога.

Богословіє образу. Становлення іконографії образу Христа (П'ято-Шостий, Трулльський і Сьомий Вселенські Собори). Епістемологічні і догматичні причини іконоборства. Симантика іконографії Спасителя, Богородиці, ангелів, архангелів, патріархів, пророків, апостолів, святителів, мучеників, пустельників і преподобних.

Богословіє світла (вчення св. Григорія Палами). Символіка візантійської фрески і мозаїки.

Музична семіографія давньохристиянської церкви. Духовна і конструктивна основа візантійського церковного співу: глас — поспівка — невма. Семасіологія восьми гласів. Типологія осьмогласного співу («агіополітису», «азматики»). Семантика жанрової системи візантійської церковної музики.

Стилістичні особливості візантійської літератури (вагомість елліністичного впливу, відсутність чіткого розмежування красного письменства, філософії і теології). Семантика поезії (гімни Сергія, патріарха Константинопольського; Сафронія, патріарха Єрусалимського; Юстиніана). Тропологічний аналіз ранньої візантійської прози: історичних оповідань Прокопія, Петра Патрікія, Агафія, Менандра Протиктора, Феофілакта Сімокатта, Іоана Малала; патериків Афанасія Олександрійського, св. Григорія Назіянзина (Богослова), св. Василя Кесарійського (Великого), св. Іоана Златоустого. Алегоричний зміст агіографічної літератури («Четї-Мінеї», клерикальних «хронік» Георгія Сінкеля, Феофана Ісповідника, Георгія Амартола та ін.).

Художня епістема візантійського мистецтва доби «Македонського Відродження» (IX-X ст.). Семіотика монастирського та храмового зодчества (символіки храмів і монастирів Афону, Фокиди, о. Хіос). Духовні передумови поступового згасання римсько-елліністичного імпресіонізму, втрати монументальності, багатства кольорової палітри, переродження лінійного малюнку мозаїки і фрески у геометризовано схематичний (мозаїки «Ірина і Іоан перед

Богоматір'ю», «Зоя і Костянтин Мономах перед Богоматір'ю» у храмі святої Софії; фреска «Оплакування Христа» у Нерезькому монастирі).

Художня епістема мистецтва доби Палеологів (1261-1453). Анаґогічний смисл інтенсивного відновлення елліністичного впливу у живописі та архітектурі (поява багаточисельних аркад, павільйонів, балюстрад; пейзажів, інтимних сцен у мозаїках і фресках храмів Кахріє-Джамі). Розвиток книжкової мініатюри. Стилiстичне уосiбнення iконопису i його дослідження як предмету естетичної насолоди у працях Іоана Євгеніка, Федора Метохіта, Мануїла Філла).

Провідна риса красного письменства означеної доби — поява літературних творів народною (грецькою) мовою як своєрідний вияв національного самоствердження. Семасіологія жанру лицарського роману у віршах («Каллімах і Хрисорроя», «Вельфандр і Хрисанца», «Лівістр і Родамна»). Семіотика агіографічних творів світськими картинами переживання природи («Житіє Роміли», «Житіє Феодори»).

Діалог технологічних підходів до сутнісного осягнення матеріалу.

Питання для самостійного опрацювання

1. Генеза візантійської базиліки: еволюція художньо-епістемічних схем.
2. Сакральна семіосфера візантійського станкового живопису.
3. Глас — невма — розспів як сутнісна тріада духовної анаґогії.
4. Мистецтво Болгарії, Моравської Сербії, Македонії: художня епістема синаїтського ісихазму.
5. Історична роль Кирила та Мефодія в утвердженні давньослов'янської словесності.

Література до теми 14

1. Алексеев С. И слово стало плотью. — СПб, 1998.
2. Бычков В. Византийская эстетика. — М., 1995.
3. Культура Византии IV-VII; VII-XII; XII-XV столетий. — М., 1989-1991.
4. Лазарев В. История византийской живописи. — М. 1976.
5. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV вв. — Л., 1981.

ТЕМА 15. Епістема християнської художності давньої України-Руси

Роль Кирила і Мефодія та київських князів Аскольда (Миколая) і Діра у хрещенні русів. Офіційне хрещення Київської Русі Володимиром Великим у 988 р. і урочистий вхід її до християнського світу як рівної серед рівних.

Вплив візантійського та болгарського мистецтва на становлення киево-чернігівської культури. Оригінальне тлумачення ноторійного візантизму у конструкціях Десятинної (Богородицької) церкви, Успенської церкви Печерської лаври, Михайлівської церкви Золотоверхого монастиря, Преображенської церкви на Берестові, Кирилівської церкви. Ідея створення монастирського комплексу, де архітектура, живопис, декоративно-прикладне мистецтво, хоровий спів і Літургія органічно злиті в єдине ціле (Антоній Печерський).

Унікальність Київської Софії (семіотика Софії-Премудрості Христової, Матері Божої). Художня епістема розписів Ярославової домовини (синтезу язичницького орнаменту з Христовими монограмами).

Символіка стилю української ікони. Творчість прп. Антонія, Феодосія і Олімпія Печерських, Григорія Смоленського. Семасіологія давньоукраїнської іконографії Богородиці. Епістема благочестя і патристики у іконах архангелів Михаїла і Гавриїла, пророка Іллі, святих Миколи і Юрія Змієборця, вмч. Димитра Солунського, Феодора Стратилата, мч. Козьми і Даміана, мч. блгв. кн. Бориса і Гліба.

Духовний смисл емалевого рукоділля та золотарства як гілки українсько-візантійського малярства (змійовики-медальйони).

Стильові особливості давнього українського письменства (геоцентризм; алегоричність, тропологічність і аналогічність християнської екзегетики). Історичний досвід пізнання та інтерпретації жанрової системи давньої української літератури. Пізнавальний діалог метафраста і читача у літературному процесі XI-XIII ст. Типологія християнської (Святе Письмо та його паремійники, апракоси, псалтирі; мінеї, житія, патерики, твори отців Церкви) і світської літератури

(історичної, пізнавальної, белетристики). Епістемологічні особливості жанрово-стильових різновидів старокиївського і галицько-волинського літописання. Діатрибний стиль ораторсько-проповідницької, повчальної і агіографічної прози. Амбівалентність мислення автора і дидактична суть митрополичих послань та «благань». Етично-повчальні концепти київського монастирського епосу, материкових новел.

Художня епістема українського іконопису і малярства пізнього середньовіччя (II пол. XIII ст. — I пол. XVI ст.) — палладію духовних і національних традицій в умовах інтенсивного впливу нових напрямків західноєвропейського мистецтва. Готична стилістика плоскорізного триптиху Богородиці (з «предстоящими» Антонієм і Феодосієм Печерськими), львівської статуї св. Михаїла з драконом. Візантійський стиль церковного стінопису XIV-XVI сторіччя (фрески Кирилівської, Лаврівської василіанської, Львівської вірменської церков). Розвиток галицького іконопису на національному ґрунті (ікони «Деїсус», «Царські Врата» з Донажира, «Преображеніє Господнє» з Цеперова, «Преображеніє» з Бусовиц, «Плащаниця» з Жиравки).

Діяльність галицької архітектурної школи у часи княжої доби (церква св. Пантелеймона, кафедра Богородиці, княжа церква Іллі, Спаська та Благовіщенська церкви; галицькі ротонди). Розвиток її традицій в зодчестві середньовіччя. Вірменська кафедра у Львові — перший зразок незначного «мережива» готики на канві українсько-візантійських традицій. Поєднання візантійських, романських елементів з готичними мотивами у Лаврівській монастирській церкві св. Онуфрія, Богородицькій церкві в Рогатині, Богоявленській церкві в Острозі (на Волині). Особливість українського будівництва середньої доби — переважання оборонних церков (Покровська церква в Сутківцях на Поділлі, монастирська церква в Зимньому, башти-дзвіниці Великого монастиря на Волині) та замків (Любартівський в Луцьку, Кременецький, Лубенський, Острозький, Кам'янець-Подільський, Бучацький).

Ідейні та мистецькі цінності українського письменства церковнослов'янської доби (до кінця XV ст.). «Посполиті» переклади Святого письма — «Пересопницьке Євангеліє», Острозька Біблія, «Заповіт» Загоровського. Тропологічний аналіз творчості Герасима Смотрицького, Василя Суразького, Дем'яна Наливайка (острозька братська школа) та Лаврентія і Стефана Зизаніїв, Кирила Транквіліона

Ставровецького, Юрія Рогатинця (львівська братська школа). Розвиток церковної музики (особливість лаврівського розспіву).

Розвиток церковної одноголосої музики. Жанр демественого співу. Мистецтво співців-демествеників Києво-Печерської лаври. Створення Уставу осьмогласого співу патріархом Олексієм. Семіографія перших стихир та ірмолоїв — книги ірмосів та катавасій до канонів з Осмогласія, а також святкових канонів з мінеї і тріоди. Семантика знаменного і лаврівського розспіву

Семасіологія мистецтва скоморохів. Жанр релігійної драми.

Діалог технологічних підходів до сутнісного осягнення матеріалу.

Питання для самостійного опрацювання

1. Історичні версії походження давніх слов'ян та їх художні втілення.
2. Основні віхи зародження християнства в Київській Русі (за матеріалами літописів).
3. Мистецтво галицько-волинських земель міжунійної доби: художня епістема етнічних архетипів. Форми художнього втілення духовних наслідків післяунійної доби.

Література до теми 15

1. Асеев Ю. Джерела. Мистецтво Київської Русі. — К., 1980.
2. Білоус П. Історія української літератури. IX–XVIII ст. — К., 2009.
3. Грушевський М. Духовна Україна. — К., 1994.
4. Історія українського мистецтва : В 6 т. — Т 1,2. — К., 1966
5. Костомаров М. Слов'янська міфологія.— К., 1994.
6. Котляр М. Русь язичницька.— К., 1993.
7. Кравченко О., Шейко В., Гаврюшенко О. Історія художньої культури: Первісність. Стародавній світ.— Х., 1999.
8. Лихачев Д. Возникновение древнерусской литературы. — М., 1984.
9. Мистецтво Київської Русі: Архітектура. Мозаїка. Фрески. Іконопис. Декоративно-вжиткове мистецтво: Альбом / автор упор. Ю. Асеев.— К., 1989.

10. Моця О., Ричка В. Київська Русь: від язичництва до християнства. — К., 1996.
11. Степовик Д. Історія української ікони X-XX ст. — К., 2008.
12. Трубин Н. Духовная музыка. — Смоленск, 2004.
13. Українська графіка XI-XX ст. — К., 1995.
14. Шейко В., Тишевська Л. Історія української художньої культури. — Х., 1999.
15. Маценко П. Нариси української церковної музики. — К., 1999.
16. Мойсеїв І. Храм української культури. — К., 1991.

ТЕМА 16. Художня епістема романського мистецтва

Самобутнє (в дусі аріанства) переосмислення Христового вчення — мистецтво остготів і лангобардів в Італії, вестготів у Іспанії, кельтів у Ірландії, англосаксів у Британії, меровінгів у Галлії дороманської доби (V — IX ст.). Епістемічна структура представленого у ньому символіку-алегоричного розуміння буття. Аскеза «внутрішньої краси у семантиці пропорційності, кольору і світла, розробленої в естетичних концепціях романських містиків (Іоана Скота Еріугени). Герметизм світогляду ключійських майстрів-каменярів. Космологія Шартрської школи.

Смислова топологія мистецтва «варварського» *остготського* королівства в Равенні (собор св. Петра, церква Сант-Аполлінаре Нуово, гробниця Теодоріха). Семантика *вестготських* культових споруд (церква Сант-Хуельяно в Тулузі). Причини і наслідки поєднання ранньохристиянської і язичницької символіки в *лангобардській* архітектурі (базиліка Сант-Амброджо в Мілані), монастирів кельтської Ірландії (монастир Клонар'єн Мет).

Особливості розвитку *франкського* мистецтва в період меровінгів. Семіотика форм франкської базиліки (церква Сент-Мартен в Турі, базиліка в Сент-Дені у Жюм'єжі, крипта в Жуаррі, баптистерій в Пуатьє). Алегоричні смисли орнаментально-декоративної скульптури та книжкової мініатюри.

Розквіт мистецтва імперії Каролінгів на межі VIII — IX сторіч. Семантика резиденції імператора, капели в Аахені, церкви Сан-

Клементе; їх фрескового живопису і мозаїки. Розвиток каролінгської скульптури і книжкової мініатюри.

Боецій і його теорія музики. Семасіологія григоріанського хоралу (зв'язок з візантійським церковним розспівом). Діастематія як знаковий принцип співтлумачення Божої Істини в музиці *ars antiqua*. Інтелектуалізм музичної семіографії доби органуму (реформи Гвідо з Ареццо). Художня епістема респонсорію заутрені, градуалу та меси Нотр-Дам; кондуїтового та марійського (подвійного і потрійного) мотетів. Семантика модальної ритміки. Епістема явища карнавальної культури.

Топологічний смисл жанрів романської літератури (героїчного епосу і лірики трубадурів, фаблію, фарсу, прислів'я, байки).

ТЕМА 17. Художня епістема готичного мистецтва

Дискурсивний діалог пізніх доктрин августинізму (неоплатонізму), томізму (аристотилізму), містичної метафізики (Бонавентура) і номіналізму (Вільям Оккам) та його втілення в художніх текстах ґотики. Вплив методів схоластики (контроверзи, диспуту) на художню форму ґотичного стилю (контрадикцію у риториці, контрфрос у архітектурі, контрапост у скульптурі, контрапункт в музиці).

Пізнавальна концепція художньої реальності ґотики: від всесвіту символічного до всесвіту натуралістичного. Естетика організму (Сугерій) та її занепад. Художнє споглядання як інтелектуальне судження: формальні критерії прекрасного. Мистецтва вільні і мистецтва сервільні: їх онтологія.

Семасіологія пластичного алегоризму (космічного і поетичного) ґотичного собору: від земного до небесного, від тлінного до вічного. Теологічна програма композиційного та ідейного задуму соборів Франції (портали Ам'єнського, Паризького, Шартрського соборів Нотр-Дам) та їх скульптурного декору («Успіння Богоматері», «Жертвопринесення Аврама») — Біблія в камені. Суворі експресія і внутрішній драматизм вітражів стрільчатих вікон і мереживних «роз». Символічність монументальної скульптури собору в Альбі, ратуші в Сен-Кантені, мініатюрного містечка Сен-Мішель, замку-палацу в Авіньйоні.

Збереження романських традицій в ґотичній архітектурі *Німеччини* (церква Богоматері в Трірі, св. Єлизавети в Марбурзі). Перші прояви ґотичного стилю в архітектурі (церква в Зесте, зальні церкви, ратуші і гостинні двори) та в скульптурі (статуї «Золотих воріт» Фрейбергського Собору, «Воріт благодаті» і «Княжого порталу» собору в Бамберзі). Посилення поляризації піднесеного і комічного у скульптурних групах Кельнського собору, поява світської тематики в дерев'яній розфарбованій скульптурі церкви Пречистої Діви Марії в Мюльгаузені.

Своєрідна «багатоскладовість» соборів, *англіканської* церкви, характерне розташування їх у вільній просторовій зоні (собор у Солсбері). Типові принципи англійського зодчества — гігантські розміри, багатонервюрні склепіння складної конфігурації (собори у Лінкольні та Пітерсборо). Семіотика декору собору в Лічфілді, Уельсі, капели св. Георгія у Віндзорському замку, Королівського коледжу в Кембриджі, капела Генріха VII в Вестмінстерському аббатстві. Самобутність ґотичної архітектури Польщі, Чехії та Прибалтики.

Причини і значення візантійського впливу на становлення мистецтва середньовічної *Італії*. Істотна особливість італійського мистецтва середньої доби — відсутність його ідейно-стильової єдності. Синтез суворой могутності романського стилю та витонченої одухотвореності й святкової величі візантизму в архітектурі, живопису сицилійської школи (Палатинська капела, собор у Монреалі; мозаїчний цикл собору в Чефалу). Парадокс венеціанської ґотики — поєднання ґотичних і мавританських форм арабського мистецтва (Палац дожів). Кардинальні перетворення візантійської традиції в мозаїках Равеннського собору, собору св. Марка. Єдиний зразок чисто ґотичного стилю в Італії — вишукане, вибагливе і декоративно-складне мистецтво ломбардської школи (церква Сан-Франческо в Болоньї).

Характерна ознака ґотичної архітектури — поява світських забудов (ратуш, приміщень для купецьких гільдій, кам'яних будинків для багатих городян, багатопверхового міського будинку).

Семіографія строгого поліфонічного письма (мензуральна нотація). Семасіологія багатоголосся *ars nova* у Франції (Гійом де Машо, Філіпп де Вітрі, Йоганнес де Мурис); рефренових форм рондо, віреле, балад. Розвиток жанрів музично-поетичної лірики трубадурів і труверів та міннезінгерів.

Здобутки театрального мистецтва високої ґотики — розвиток літургійної, напвлітургійної і світської драми; сатири народних видовищ, становлення жанрів міраклю («Гра про св. Миколая»), містерії («Містерія Старого Заповіту») у творчості вагантів, голіардів, ґістріонів. Нове явище ґотичної доби — фарсовий театр (фарси Жана де Еспіна).

Технологія сутнісно-смислового співбуття з сакральним символом.

Питання для самостійного опрацювання

1. Поєднання язичницької та ранньохристиянської символіки в остґотській, вестґотській, франкській і лангобардській базиліках.
2. Каролінгський фресковий живопис.
3. Семантика жанрів літератури *art de trubar*.
4. Епістема концепції ґотичного собору.
5. Аналіз художньої теорії Г. Башляра (за його дослідженням «Поетика простору»).

Література до теми 16, 17

1. Всообщая история искусств: в 6 т. — Т. 2. — М., 1966.
2. Гайденок П. Понимание бытия в средневековой философии. — М., 1999.
3. Гезе У. Ґотическая скульптура во Франции, Италии, Германии и Англии // Ґотика. Архитектура. Скульптура. Живопись. — М., 2000.
4. Дзуффи Ст. Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства. — М., 2007.
5. Жебар Э. Мистическая Италия. — Томск, 1997.
6. Зейдмар Г. Искусство и истина. — СПб, 2000.
7. Эрши А. Живопись интернациональной ґотики. — Будапешт. — М., 1986.
8. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. — СПб, 1994.
9. Епохи історії музики в окремих викладах: В 2 ч. — Ч. I: Арс-антиква. Арс-нова. — Одеса, 2003.
10. Культура и искусство Западноевропейского Средневековья. — М., 1981.

11. Кондрацька Л. А. Музична антропологія. — Тернопіль, 2007.
12. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. — М., 2006.
13. Культура и искусство западноевропейского Средневековья. — М., 1981.
14. Мартиндейл Э. Готика. — М., 2001.
15. Мартынов В. И. История церковного пения. — М., 1998.
16. Трубин Н.Г. Духовная музыка. — Смоленск, 2004.
17. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М., 1996.

ТЕМА 18. Художня епістема Ренесансу

Етичний смисл Ренесансу — прагнення примирити непримиренне: ідеальну піднесеність і буденність, духовне і тварне, блачестиву смиренність і гордовиту свободу волі, соборну віруючу думку і суб'єктивний чуттєвий досвід. Відродження античних принципів краси (цілісності, співмірності, ясності) у контексті середньовічних (соломонових) предикатів її форми (числа, порядку, розміру, ваги, виду) як компенсація втрати людиною онтологічного чуття прекрасного. Пробудження творчої індивідуальності; історична еволюція її антропологічного портрету. Сутність ренесансного (християнського) гуманізму; його надбання і упущення. Семасіологія нової системи жанрів мистецтва.

Ренесанс в Італії

Особливість художнього пізнання доби *Треченто* — заміна іконографічних формул «невидимого» фантазіями художника (еффігії, вотивні портрети). Епістемологія парадоксів живопису Джотто, Дуччо, Альтекьєро. Духовна піднесеність і глибоке філософське осмислення буття в поезії Данте Алігьєрі: злет розкріпаченої людської душі в сонетах і канцонах Франческо Петрарки, гімн тварній людині і природі у прозі Джованні Боккаччо. Наївна реалістичність і витонченість світської лірики в нових жанрах музичного ренесансу — багатоголосих каччіях, баллатах, мадригалах. Франческо Ландіно, П'єтро Казелла, Нікколо да Перуджі. Уславлення радості життя, земних насолод у комедії дель арте (драматургія Аджело Беолько, братів Мантінеल्ली).

Антропологічна інтерпретація ренесансної круглої скульптури в добу *Кватроченто* (творчість Лоренцо Гіберті, Філіппо Брунеллескі, Донателло). Утвердження ренесансного класицизму в архітектурі Леона Баттіста Альберті. Семіотика «непоміченого перевороту» Мазаччо (фреска «Диво зі сатиром»), «нового благочестя» Андре дель Кастаньйо («Тасмна вечерея»), Беато (Фра) Анджеліко («Благовіщення»), Фра Філіппо Ліппі («Мадонна з Диттям і ангелами»); художня епістема аліюзій П'єра делла Франчески і Андреа Мантенї. Езотерика полотен Сандро Боттічеллі (триптихи «Весна», «Мойсей в Єгипті», картина «Мадонна дель Магніфікат»). Антропологічні парадокси художньої езотерики Леонардо да Вінчі. Еосфоричні «загравання» Рафаеля Санті. Фаустіанські експерименти з людською сутністю у творчій лабораторії Мікеланджело Буонарроті.

Семіографія світських музичних жанрів драматизованого карнавалу — фроттоли, віллanelли, лауди (Бартоломео Тромбончіно і Марко Кари); мадригалу (Лука Маренціо, Карло Джезуальдо ді Веноза). Семантика музичної риторики строгого поліфонічного стилю Дж. П'єрлуїджі Палестрини (1525-1594), Вілларта Аркадельта, різнометної імітаційної поліфонії Андре та Джованні Габрієлі.

Світоглядний діалог Піко делла Мірандоли і Марсіліо Фічіно та його вплив на зміст гуманістичної поезії і прози доби *Чінквеченто*: Аріосто («Чорнокнижник»), Н. Макіавеллі («Мандрагора») ; сатиричних комедіях П'єтро Аретіно («Філософ», «Лицемір»), Таркватто Тассо («Король Торісмунд»). Продовження ренесансного реалізму у маньєризмі (після 1520 р.). Семасіологія стилю в архітектурі, скульптурі і живописі (Джованні Романо, фреска «Загибель гігантів» у палаццо-дель-Те в Мантуї; Франческо Сальвіаті, фреска «Зустріч Марії та Єлизавети» церкви Сан-Джованні-Деколлато у Римі).

Ренесанс у Франції

Стилістична невизначеність і перехідний характер французького Відродження. Естетичні та світоглядні засади *ars nova* у Франції. Значення Філіппа де Вітрі та Жана де Мюра в теоретичному обґрунтуванні перспектив розвитку нового мистецтва.

Буремність та поетична одухотвореність поезії Франсуа Війона, Франсуа Рабле («Гаргантюа та Пантагрюель»), П'єра Ронсара та Мішеля Монтеня. Галантність і вишуканість інтерпретації світської тематики в портретах Франсуа Клуе, скульптурних зображеннях Жана Гузона та Жермена Пілона. Втілення нового світовідчуття в жанрах багатоголосої пісні.

Найвизначніші майстри шансону — Клеман Жаннекен, Клоден Сермізі. Завершення формування музики строгого поліфонічного стилю у творчості К. Ерительє, Жана Тітелуза. Вплив релігійної війни католиків і гугенотів (значення едикту 1559 р. та Нантського едикту

1598 р.) на формування ліричних і бойових релігійних гімнів — гугенотських псалмів. Творчість композиторів Клода Гудімея і Клода Лежьона.

Ренесанс у Англії

Естетичні та світоглядні засади театру Вільяма Шекспіра і його лексикологічні дослідження релігійно-моралістичної тематики «приреченої людини»: «жива безнадійність» у драматургії щасливого жаху і радісної відрази, чорного гумору і школярського блюзнірства. Діяльність шекспірівського «Глобуса», гуманістична поезія Лілі, Спенсера, Сіднея.

Демократичний дух пізнього Відродження в музиці верджиналістів (Джона Булля, Орlando Гіббонса, Джайлза Фарнебі, Вільяма Бьорда). Розвиток жанрів церковної музики строгого стилю (мадригалів, мес, мотетів, ламентаций, псалмів) у творчості Тома Уілкса, Тома Морлея, Джона Данстейбла.

Ренесанс у Нідерландах

Гуманістичні ідеї Е. Роттердамського («Похвала глупоти»). Їх вплив на створення національно-самобутньої нідерландської (франко-фламандської) школи живопису. Благочестя і освяченість мирського життя у творчості Яна ван Ейка («Гентський вітар»). Сакральний абсурд і містичне безглуздя Єроніма Босха у пошуках «світової гармонії» (апофеоз його демонології в творах «Музичне пекло», «Страшний Суд», «Несення хреста»). Пітер Брейгель та його «синдром» — фантазмагорія і сатанинський гротеск у потворній суб'єктивній імітації прекрасного, істинного, доброго; переживання трагічного очікування і тривоги («Танок під шибеницею», «Несення Христа», «Сліпці», «Падіння Ікара»).

Пісенне мистецтво ґозів як народно-інтонаційна версія строгого поліфонічного письма. Лірична душевність і жанрова «картинність» Гійома Дюфаї, сміливі новації та багатогранність Жоскена Дебре (месса «Геркулес»), глибокий психологізм і титанічно-гіпертрофовані образи Орlando Лассо («Покаянні псалми»).

Ренесанс у Німеччині

Пізнавальна методологія Миколи Кузанського (витіснення поняття «Божої Особи» ідеєю «Вищої Єдності», «Світового Організму»; відокремлення моралі і права від Христового вчення і повернення до натуралістичного пантеїзму; емансипація освіти від релігії, антроморфізм людського знання). Ототожнення «образу Божого», з первозданною справедливістю в теології протестантизму

(реформа Мартіна Лютера) та її деталізоване вираження в семіотиці секуляризованого суб'єктивізму Тільмана Ріменшнейдера (скульптурний вітвар «Тасмна вечерея»), Альберта Дюрера (гравюри «Меланхолія», «Чотири вершники»), Маттіаса Грюнвальда («Розп'яття» Ізенгеньського вітваря), Ганса Гольбейна Молодшого («Образи Смерті», «Смерть Христа»). Духовний смисл художніх передбачень ніцшеанського «Бог вмер».

Лютеранська реформа церковного співу та її завершення Томасом Мюнцером. Жанр протестантського хоралу, його гуманістична сутність. Розвиток інструментальної музики (Конрада Пауман). Мистецтво мейстерзінгерів (Ганс Закс). Хорова поліфонія строгого стилю Лео Зенфля і Георга Гесслера.

Ренесанс в Україні

Етнокультурні процеси в період XIV — XVI сторіччя. Ренесансні ідеали в поезії Павла Русина, публіцистиці Станіслава Оріковського-Роксолана і Захарія Копистенецького. Епістемологічна інтерпретація поеми «Роксоланія» Фабіяна-Себастьяна Кльоновича. Діалог православної і уніатської полемічної літератури (Петро Скарга, іван Потій, Щасний Жебровський, Бенедикт Гербест).

Українська сакральна архітектура: семасіологічний аналіз.

Семіографія гуманістичних тенденцій української ікони XIV-XVI сторіччя (жанр козацьких Покров). Характерні риси волинської, київської і львівської іконописних шкіл. Втілення українських архетипів у народному малярстві («Козак Мамай»).

Питання для самостійного опрацювання

1. Історія дефініції «ренесанс».
2. Аналогічний смисл «ілюзій невидимого» у полотнах францисканців Джотто, Мазаччо, Фра Анжеліко.
3. Скульптура Мікеланджело: втілена у камені контрадикція духовних пошуків.
4. Сакральна семантика поезії Т. Тассо і Аріосто.
5. Семасіологія протестантського хоралу Ж. Дебре і О. Лассо.
6. Тропологічний аналіз іконічної символіки офортів А. Дюрера.

Література до теми 18

1. Борхес Л. Семиосфера «Божественной комедии Данте» // Вопросы Философии. — 1995. — №4.
2. Гуманізм. Ренесанс // Епохи історії музики. — Одеса, 2003.
3. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: Курс лекций: В 2 т. — М., 1978.
4. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
5. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. — М., 1998.
6. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические статьи. — М., 1970.
7. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. — СПб., 2005.
8. Шахова К. Творчество великих европейских художников XV-XVIII ст. — К., 1981.
9. Білоус П. Історія української літератури XI-XVIII ст. — К., 2009.
10. Жолтовський П. Малюнки Києво-Печерської іконописної майстерні. — К., 1982.
11. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. — Львів, 1995.
12. Скарби українського мистецтва. Архітектура і скульптура XIV-XVI ст. — К., 2002.
13. Степовик Д. В. Історія української ікони X-XX ст. — К., 2008.
14. Українська графіка XI-XX ст. — К., 1995.
15. Українська література XIV-XVI ст. — К., 1988.

ТЕМА 19. Художня епістема бароко

Догматичні відмінності основних християнських віросповідань, усвідомлення «безсилої могутності» наукового знання (Т. Гоббс, Ф. Бекон, Р. Декарт) і пошук інших шляхів виходу за межі можливого, дозволеного і людського (теорія афектів Б. Спінози, монадологія Г. Лейбніца, «механістична релігійність» І. Ньютона) — епістемологічний контекст формування художника фаустіанського типу (що жертвує віру, світлі ідеали і душевну гармонію на «вівтар» гордовитого творчого духу). Сумнів як спосіб існування в умовах

суміщення прекрасного і потворного — естетичне кредо мистецтва «заземлених» євангельських істин, «освяченого» гріха і зла. Анагоїчний смисл художнього протесту проти існуючих правил і традицій доведеного до відчаю титана-руйнівника. Неспівмірність творчих завдань і засобів їх реалізації та парадоксальність запропонованих кодів можливого прозріння художніх послань: а) містичної риторики; б) критичного скепсису; в) запрошення до гри-діалогу в «гігантську забаву» творення всесвіту.

Бароко в Італії (абсолютний стандарт стилю)

Основні риси італійської школи — католицька містичність і схоластична раціональність, віртуозність вітальної наповненості сюжетів; експериментування з правилами розсудку і міри, але в межах культурної норми. Центри формування стилю бароко — Рим і Венеція.

Запровадження в архітектурі нових форм динамічного просторового рішення, створення об'ємів живописними масами куполів і плафонів, застосування складних криволінійних контурів (антаблементів, волют) як втілення барокової тенденції до гіперболізованої монументальності, драматичної експресії і метафоричності. Парадокс єднання фанатичної віри і цинічного практицизму у архітектурі Ф. Барроміні. Смилова контрадикція і несумісність тропів, втілених у камені скульптором Дж. Берніні (вівтарна пластикна група «Екстаз св. Терези» церкви Санта-Марія-делла-Вітторія в Римі)

Епістемічні виміри скептицизму Караваджо (1571-1610): а) віра в іманентну катастрофічність життя; б) сумнів у правдивості і достовірності художнього вираження цієї ідеї. Шокуюча секуляризація християнських сюжетів, апорія бунту і конформізму митця в художній інтерпретації «небезпечних істин» з ігноруванням містичної алегорії («Успіння Богоматері», «Розп'яття Петра», «Христос в Еммаусі», «Юдіф і Олоферн»).

Риси музичного стилю бароко у жанрах опери, ораторії, кантати (творчі постаті Клавдіо Монтеверді та Алессандро Скарлатті). Семасіологія риторики в жанрах інструментальної музики (творчість) Гроссі Відана, Алессандро Страделли, Арканджелло Кореллі, Томазо Альбіноні.

Бароко у Фландрії

Епістемологічна комплементарність барокового мистецтва протестантсько-католицької Фландрії — реалістичне почуття вируючої й розмаїтої стихії життя.

Основоположник фламандської малярської школи — Пітер Пауль Рубенс (1577-1640). Трагічний оптимізм втілення апофеозу героя в його вітварних композиціях («Воздвиження Христа», «Зняття з хреста»). Естетизація зла мовою «абсолютного живопису» у картинах, портретах, панно; утвердження язичницької стихії тварного космосу у пейзажах і запрошення адресата (як потенційного володаря неба і землі) до виходу за межі християнського міфу у формі «веселої гри». Каузальний смисл прагматичного діалогу художника з масовою культурою і плебейським смаком («Страшний Суд», «Битва греків з амазонками», «Прикута Андромеда»).

Антропологічний смисл офіційного парадного портрету, заснованого Антоніо ван Дейком (1599-1641). Семантика чуттєвої стихії природи і життя в полотнах Якоба Йорданса («Сатир у гостях в селянина»). Міфо-поетичні горизонти жанру монументального декоративного натюрморту (Франс Снейдерс).

Епістема семасіології мистецтва «іспанських» Нідерландів.

Бароко у Голландії

Основні риси голландської школи — театралізація конфлікту з культуровими імперативами.

Франс Халс (1580-1666) та його відважне правдолюбство у створенні гротесковожиттєствердних портретів («Циганка», «Малле Бабе»), парадоксальних «загробних алюзій реаліста» (групові портрети регентів і регентш) і драматизованих картин народного життя («Кавалер Рамп»).

Ян Вермеєр (1632-1675) і анаґогія його позитивістської вибудови всеохоплюючих (онтологічних, антропологічних, естетичних) проєктів буття («Молочниця», «Алегорія живопису», «Жінка, читаюча листа»).

Художня епістема пронизаного етичними енергіями і глибокою людяністю «нічного світу» Рембрандта Ван Рейна (1606-1669); загострене переживання християнської істини в полотнах «Жертвопринесення Авраама», «Повернення блудного сина», «Єврейська наречена»; тлумачення ним ідеї примарності будь-яких правил і норм у «театрі тіней і масок» (розмитого простору, містичного світла і аморфної форми).

Блискуче завершення розвитку нідерландської поліфонічної школи — творчість Яна Пітерсона Свелінка (Хроматична фантазія ре мінор).

Бароко у Німеччині

Катастрофічні наслідки спустошливої релігійної тридцятилітньої війни (1618-1648) і їх вплив на утвердження загального трагічного світовідчуття, тем і образної системи німецького мистецтва XVII сторіччя. Визначальна роль у ньому поезії і музики. Панування трагічної розірваності і полярності, символічної багатоплановості і динамічного сприйняття мінливості кожного явища життя у поезії Георга Рудольфа Векерліна. Уславлення єдиного нетлінного скарбу з усіх земних цінностей — душі і доброчесності — в поезії Мартіна Опіца (поема «Златна, або Про спокій духа»). Пристрасне захоплення алегоричною символікою та метафоричністю висловлювань, меланхолійні мотиви смерті у творчості представників поетичного гуртка Кеніксбергу (Симона Даха, Пауля Флемінґа). Створення якісно нової драматургії для молодого професійного німецького театру у творчості Андреуса Гріфіуса (трагедія «Карл Стюарт»), Даніеля Каспера Лоенштайна (трагедія «Клеопатра»), Крістіана Вейзе (комедія «Зла Катерина»). Становлення Гамбурзької опери і ораторії («духовної історії») у творчості Рейнхардта Кайзера та Йоганна Куссера.

Німецьке музичне бароко як історико-художній парадокс. Характеристика музичних афектів як раціонально-темперованих канонів зображення/вираження символів і знаків. Барокова класифікація музичної символіки (мотивної, жанрової, літерної, числової). Феномен функціонального музичного твору і роль інтонаційно-звукового коментування слова за законами риторики. Семантика типології музично-риторичних фігур (індексів та ікон). Музичні «проповіді» Йогана-Себастьяна Баха, Георга-Фрідріха Генделя, Дитріха Букстехуде, Ігната Бібера, Йогана Кунау.

Семасіологія німецької архітектури (поєднання римського бароко з національною своєрідністю — химерними криволінійними обрисами, багатством декорацій у творчості Гільдебрандта (ансамбль монастиря в Дауні, міський палац у Мельце) та Якоба Прандтауера (ансамбль монастиря у Мельце).

Тісний зв'язок з архітектурою німецької скульптури. Використання традиції дерев'яної храмової скульптури середньовіччя для створення патетичних барочних образів. Патетика, напруженість, умисна ускладненість композиції (нагромадження фігур, подрібненість форми) — характерні риси дерев'яних статуй св. Августина і св. Амвросія Рафаеля Доннера.

Бароко в Іспанії

Важлива особливість мистецтва іспанського бароко — християнізація стоїцизму. Національна своєрідність даного мистецтва — створення соціокультурного міфу про сильного іспанця.

Драматичне поєднання теми неба і теми життя у колористичних полотнах Ель Греко (1541-1614). Відтінок фантазмагорії і символізму в його полотнах «Святе сімейство», «Поховання графа Оргаса», «Сходження Святого Духа».

Дієго Веласкес (1599-1660) і високий хист його художнього дослідження ціннісного лабіринту соціального маргінала (портрети карликів і блазнів); запрошення до участі у діалозі «низьких істин» і «піднесеного обману» («Вахх»); гімн віри і честі простолюдина («Сніданок», «Стара кухарка»); вірогіднісна невизначеність смислу у «таємничих просторах» його художніх послань («Меніни», «Прялі»).

Оригінальність барокової іспанської літератури — становлення двох взаємозаперечливих стильових тенденцій: культизму і концептизму. Створення культистами «темного стилю» штучно ускладненого синтаксису, неологізмів, складних метафор, міфологічних образів, що завуальовують смисл (Луїс де Гонгора-і-Арґоте, поема «Самотність»). Сутність «важкого стилю» концептистів — розкриття глибинних і несподіваних зв'язків різних об'єктів через поєднання максимальної виразності з лаконізмом і значною смисловою насиченістю кожного слова і фрази. Гра слів й пародійне руйнування словесних штампів у прозі Франсиско де Кеведо (цикл памфлетів «Сновидіння»).

Превалювання в музичному мистецтві іспанського бароко вокальних жанрів (романсу, пісні-танцю); опозиція народної пісенної творчості ідеям і настроям католицизму. Становлення іспанського музичного театру: музичні інтермедії; музика національного реалістичного театру Лопе де Веги («Собака на сні», «Ліс без кохання»); музичний театр Педро Кальдерона (релігійні вистави — ауто, комедії, філософські п'єси).

Семантика архітектурного стилю «чуррі-гереско».

Бароко в Англії

Відсутність однозначної характеристики англійського бароко в мистецтві, його органічний зв'язок зі стильовими особливостями класицизму.

«Метафізична» школа англійської барокової поезії. Трагічний розпач у ліриці Джона Донна та його послідовників. Яскраве втілення

барокового світовідчуття у прозі мислителя-гуманіста Джона Мільтона. Побудова ним у своїх творах цілісної і завершеної системи релігійних, філософських і етичних поглядів. Творіння великого бунтарського духу і непохитної християнської віри — поеми «Втрачений рай», «Повернений рай», трагедія «Самсон-боєць».

Основні етапи розвитку англійського театру: маска, мораліте, фарс — перша національна трагедія (п'єси Томаса Мортоні і Томаса Секвіла) — творчість драматургів групи «універсальні розуми» (Джон Лілі).

Художня епістема музики Генрі Перселла (1659-1695) — одухотвореності лірики аж до висот трагічного у розвитку особистої драми на тлі національно-фантастичної стихії (псалми, гімни, антеми, напівопери («Король Артур», «Дідона і Еней»).

Семіотика екстер'єру Бленгеймського палацу (Дж. Ванбру, Н. Роксмур).

Українське бароко: самопізнання національної душі

Релігійно-естетична парадигма козацького бароко (II пол. — XVII ст.). Епістемічна стратегія інтерпретації української ранньобарокової архітектури: церков у Києві, Переяславі, Чернігові; розбудованої Печерської Лаври (Єлисей Плетенецький та Йова Борецький); церкви Богдана Хмельницького та гетьманської палати в Суботіві, резиденції старшини-полковника Семена Миклашевського в Нижньому на Стародубенщині, будовах гетьмана Івана Самойловича. Семіотика архітектурних конструкцій українського дерев'яного будівництва (церква Всіх Святих в Печерській лаврі) і мурованої базиліки (церква всіх Святих у Печерській Лаврі, Покровський собор у Харкові). Творчі постаті І. Барського (Кирилівська церква, дзвіниця Петро-Павлівського монастиря), С. Ковніра і О. Шеделя (будинок Духовної Академії). Розвиток дерев'яної барокової архітектури на Буковині, Гуцульщині, Закарпатті.

Семантика пошуку національної самобутності в малярстві Мазепиної доби. Художня еволюція іконографії Христа, Богородиці, святих, мчч. Іулянії, Анастасії, Варвари, Катерини. Літературна полеміка з питань іконопочитання (Іван Вишенський, Мелетій Смотрицький, представники львівського братства).

Антропологічний смисл портретного жанру «козацькою доби»: старшинського портретного малярства, побутового портрету (портрети Ф. Палія, І. Забіли, подружжя Гагаланів). Семантика жанру портрету-ікони (Запорізька Покрова Іскрова з Переяслава).

Причини і наслідки поліідеологічної барокової атмосфери у Галичині і її культурному центрі — Львові (особливо після його третьої відбудови запрошеними «вільними мулярами»). Семіотика дивовижного поєднання «австрійської побожності» (духу раціоналізованого вчення лютеранів і кальвіністів, ґнози розенкрейцерів і франкомасонів та послідовників містики Я. Бьоме) з римським католицизмом і авантюрними ідеями різного роду європейських маргіналів (аферистів і гультіпак, що втікали сюди від закону і гніву Папи). Каузальна атрибуція містичних постатей Майстра Пінзеля (Йогана Георга Пельце-Пільзе-Поцці) і Майстра Меретіні (Бернарда Меретина) у бароковій скульптурі та архітектурі. Епістема езотерики «кінематографічної вольності» Пінзеля; семіотика гіпертрофованого духовного горіння, доведеного до конвульсивної екзальтації, іронічно-саркастичної гримаси у різьбленні вівтарних образів («Розп'яття», «Жертвоприношення Авраама», «Самсон, що розриває пащу левові» з львівського музею сакральної скульптури).

Межі анаґоґічної перспективи західноукраїнського малярства XVII сторіччя (ікони Федора Сеньковича, Миколи Петраховича, фрески Олександра Ляницького, ікони, портрети, батальні картини Василя зі Львова, пейзажі Євстафія зі Львова; іконостаси Павла Габрійовича, Олексі Гошовського з Перемишля, Матвія Устияновського). Барокова епістема п'ятницького (Львів), рогатинського, богородчанського іконостасів (Йов Кондзелевич); іконографічної тематики Івана Рутковича; портретного малярства Львівської римо-католицької катедри.

Алегоричний смисл ідеї «божественного звеличання» у жанрі панегірика-епіграми Т. Земка і П. Беринди. Міфо-поетична ґенеза морально-дидактичного змісту у творчості К. Саковича («Перло многоцвітное»). Духовне спрямування ораторсько-проповідницької (Й. Ставровецький, «Євангеліє Учительное», «Зерцало Благословія»; промови І. Мелешка) і «житійної» («Четьї-Мінеї» Д. Туптала) прози, паломницької літератури («Странствованія» В. Барського). Творчі постаті літописців і поетів I пол. XVII ст.: Й. Плотинецького, І. Домбровського, Л. Барановича, («Аполонова лютня»), С. Климовича, Л. З. Пустановського (II пол. XVII ст.), К. Зинов'єва, І. Гулятовича, І. Величковського.

Становлення української комедії (Д. Туптало, «Комедія на день Родження Христового»; М. Довгалевський, «Коміческоє действіє»; О. Кониський, «Воскресіння мертвих») та історичної драми

(Ф. Прокопович, «Володимир»). Естетична концепція шкільного театру.

Семасіологія музичного бароко: жанрів партесного концерту (Гавалевич, Колядчин, Пикулицький), духовного і світського канту, пісні-романсу. Семантика барокового стилю хорової творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. «Вивільнення» української церковної музики від «італійської концертної манери» у творчості П. Турчанинова.

Питання для самостійного опрацювання

1. Парадокси нової доби та «іншого мистецтва» у II половині XVII-XVIII сторіччя.
2. Барокова література: випробування меж можливого і допустимого.
3. Театр доби бароко: загравання титанів зі смаками натовпу.
4. Троїцький собор в Чернігові — бойківська церква: діалог етнічних архетипів
5. Д. Левицький і В. Боровиковський: на шляху до європейського визнання.
6. Полемічна, проповідницька, історична проза XVII сторіччя: утвердження православної традиції.

Література до теми 19

1. Браудо І. Артикуляция: О произношении мелодии / под ред. Х.С. Кушнарева. — Изд. 2-е. — Л, 1973.
2. Брунов И. Є. Архитектура эпохи барокко. — М., 1972.
3. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. — М., 2007.
4. Прусс И.Є. Западноевропейское искусство XVII века. — М., 1974
5. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков: Сб. статей, — М., 1966.
6. Ротенберг Е.И. Западноевропейская жмвопись XVII века Тематические принципы. — М., 1989.
7. Сен-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические статьи.
8. Яворский Б. Материалы и наблюдения.

9. Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII вв. — СПб., 2004.
10. Жолтовський П. Український живопис XVII-XVIII ст. — К., 1978.
11. Корній Л. П. Історія української музики: Підручник. — Ч. 2. — К., 2001.
12. Макаров А. М. Світло українського бароко. — К., 1994.
13. Овсійчук В. Українське мистецтво II пол. XVI– I пол. XVII ст. — К., 1985.
14. Попович М. Нарис історії культури України. — К., 1988.
15. Ушкалов Л. В. Світ українського бароко. — Х., 1994.
16. Шейко В., Білоцерківський. Історія української культури. — К., 2000.
17. Шейко В., Тишевська Л. Історія української художньої культури. — К., 1999.

ТЕМА 20. Художня епістема мистецтва класицизму

Класицизм у Франції («стиль Людовіка XIV»)

Естетичне обґрунтування класицизму у віршованому трактаті Нікола Буало «Поетичне мистецтво» (1674 р.). Ідея втілення в законах мистецтва головних закономірностей природи. Створення першої теоретично обґрунтованої стильової системи (утвердження принципів творчого методу; ієрархії видів і жанрів мистецтва). Основні постулати європейського класицизму нового часу: 1) краса — об'єктивна якість реальних предметів (незалежна від переживання людини); 2) краса — порядок, симетрія, пропорція, збереження міри і гармонії; 3) краса сприймається очима, а оцінюється розумом; вона є законом для природи, а метою для мистецтва; 4) мистецтво, що створене розумом і духом людини, існує у єдності дії, місця і часу; 5) мистецтво здатне звертатися до важливих тем і пристосовувати свої форми до відповідного змісту. Силлогістичний парадокс французького класицизму.

«Логіка пристрастей та істина почуттів» у французькій драмі XVII сторіччя. Лінгвосеміотичний аналіз трагедії П. Корнеля («Сід», «Горації», «Родегюн») і Ж. Расіна («Гофолія», «Арміда», «Федра») як

оспівування краси добродетельності і людської гідності. «Логічний квадрат» комедій Жана-Батиста Мольєра («Тартюф», «Дон Жуан»).

Концепція класицистського оперного і балетного театру — Жан Батист Люлі (1632-1687). Продовження його традицій у творчості А. Кампра, А. Детуша, Ж.-Ф. Рамо (1683-1764).

Алегоричні посилання максимально абстрагованого і скептичного пізнання роздібненого світу, як засобу самоутвердження і збереження власної духовно-душевної гармонії останнього маньєриста Жака Калло (1592-1635). Рівноправність трагічного і комічного, «високого» і «низького» у його передчутті нівеляції людської індивідуальності (офорти серії «Капріччо», «Ярмарок в Імпрунетте», «Жебраки»).

Епістемі трьох напрямків розвитку французького класицистського живопису:

а) аристократично-придворного (застигла репрезентативність і солодкавість зі схильністю до релігійної аскези — «Портрет кардинала Ришельє» Філіппа де Шампєня, «Геркулес серед богів Олімпу» Симона Вує);

б) провінційно-національного (самодостатність сцен з народного життя як презентації істинних етичних цінностей — «Йосиф-столяр» Жоржа де Ла Тура, «Кузня» Луї Ленєна, натюрморти Любєна Боженєна);

в) раціонально-світомоделювального (трепетно-лірична міфологічність — «Натхнення епічного поета», «Танкрет і Ермінія», «Царство флори»; відмежовано-розсудливе теоретизування — «Збір манни», «Взяття Ієрусалиму»; поезія всезагального буття думки, просвітленого Розуму — «Аркадські пастухи», «Автопортрет» Нікола Пуссєна; пейзажі Клода Лоррєна).

Смисловий вплив «пуссенізму» на архітектуру Луї Лево, Жюльє Ардуєн-Мансєра, Шарльє Лебрєна, Клода Перро, Франсуа д'Орбе (антична ордерна система, лаконічність і симетричність фасадів у палацах Во-ле-Віконт, Версєлю, Лувру), садово-паркове мистецтво Андре Ленотра (тяжіння до масштабних просторових рішень).

Тропологічний аналіз скульптура Версєльського парку: елліністичної вишуканості Жана-Батиста Тьубі, «римської величї» тріумфального стилю Франсуа Жїрардона, Кузєвокса, пафосу похмурих стихій природи у пластиці П'єра Пюже.

Класицизм в Італії

Антропологічний смисл скульптури Антоніо Канова (1757-1822): втілення патетичної експресії в елліністичній пластиці («Орфей», «Геракл і Ліхас»); сентиментальні інтонація мелодичних контурів м'якого силуету «Поцілунок Амура», «Поліна Боргезе в образі Венери-Переможниці», «Геба».

Художня епістема ренесансного класицизму у творчості представників римської (брати Караччі, Домінікано і Гвідо Рені) та венеціанської малярської школи. (Джанбаттісто Тьєполо, «Триумф Амфітріти», «Зустріч Антонія і Клеопатри»). Франческо Гварді, пейзаж «Ріо де Мендіканті».

Позитивістський зміст реформи театрального мистецтва (II пол. — XVII ст.). Естетична програма драматургії Карло Гольдоні (комедія «Слуга двох панів»). Альтернативна філософська символіка п'єс-казок Карло Гоцці («Кохання до трьох апельсинів»). Епістемологічна стратегія жанру «ф'яба» «Король Олень», «Турандот», «Жінка-змія»). Вплив нової драматургії на розвиток жанру опери-буф (Джованні Батиста Перголезі, «Служниця-пані»; Доменіко Чімароза, Нікола Паїзіелло). Епістема передкласицизму в інструментальній музиці (Джованні Батиста Віталі, Джузеппе Тореллі, Джованні Батиста Бассані). Семасіологія концерту «Пори року» Антоніо Вівальді.

Класицизм в Україні

Художня епістема класицистської архітектури «доби Станіслава Августа» (палати гетьмана Кирила Розумовського в Почепі (Яновський), Глухові (Квасов), Батурині (Камерон), Яготині (Менелас); палата графа Заводовського на Чернігівщині (Джакомо Антоніо Доменіко Кваренгі); в релігійному будівництві — церкви-фундації Розумовських, церква св. Миколи у Хоролі).

Герменевтичний полілог у портретах Григорія Левицького, Володимира Боровиковського і Луки Долинського. Метафізика символу козака-бандуриста в народному малярстві («Хмельницький з полками», «Козак Мамай»). Семантика історичного і релігійного малярства у творчості Антіна Лосенка («Каїн і Абель», «Жертва Авраама»). Причини ідейно-естетичної комплементарності Метафізика класицистської гравюри Михайла Козловського, Нестора Амбодика (літографовані листи з євангелістами), Миколи Алферіва (гравюри-ікони, гравюри-пейзажі); бердичівських граверів — Теодозія

Раковецького, Тітуса Троцевича, «лаврівського утікача» Гедеона Сребреницького.

Особливості класицистської епістими у музиці Максима Березовського (1745-1777), Дмитра Бортнянського (1751-1825), Артемія Веделя (1867-1808). Утвердження принципу сонатності у жанрах симфонії, хорового концерту.

Протестантська суть раціоналізованої ексегетики Григорій Сковорода (1722-1794). Роль його філософської системи у пробудженні української людини і суспільства доби Просвітництва. Ідея «пізнання себе у пізнанні Христа» в його «Саді божественних пісень».

Технологія «духовних рецепцій» осягнення сутнісного смислу художнього тексту.

Питання для самостійного опрацювання

1. Порівняльна характеристика творчості Ф. Шампєня — К. Ленєна — Н. Пуссєна.
2. Лірична трагедія Ж.-Б. Люллі: переосмислення античної драми.
3. Художній діалог Дж. Тьєполо — Ф. Гварді: ідейно-естетичний бунт.
4. К. Гольдоні і епістема його концепції жанру ф'яби.
5. Художня семіотика церкви і гетьманських палат Розумовських.
6. Інструментальна творчість Д. Бортнянського і М. Березовського: музично-риторичні принципи реалізації симфонізму в українській музиці.

Література до теми 20

7. Виппер Б. Становление реализма в голандской живописи XVII в. — М., 2005.
8. Даниэль С. Картина классической эпохи. Проблемы композиции в западноевропейской живописи XVII в. — Л., 1986.
9. Прокофьев В. Искусство Франции XVII в. — М., 1985.
10. Ротенберг Е. Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы. — М., 1989.

11. Якимович А. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII вв. — М., 2007.

ТЕМА 21. Художня епістема рококо

Символіка стилю (за його словником). Семасіологія рокайльної, «фемінізованої» естетики нюансів і натяків, «музикального становлення» художнього образу.

Рококо у Франції

Герменевтика духу «гри» як чинника рокайльної організації предметно-просторового середовища; камерного характеру архітектури; її переорієнтації на інтер'єр, що контрастує із зовнішнім строєм споруди (П. Деламер, отель де Субіз в Парижі; Ж. Бофран, площа в Нансі). Ноетичний дискурс світу «музикально візуалізованого театру» А.Ватто: інтригуючого діалогу «мовця» і глядача в процесі іронічного споглядання дійсності («Паломництво на о. Кіфера»; «Жіль»), феноменологічного сприймання міфопоетики простору («Вивіска Жерсена»). Комплементарність альковних розписів Ф. Буше: захоплює декорованих «розповідей» у жанрі ню і галантної пасторалі («Туалет Венери», «Геркулес і Омфала», «Пейзаж зі ставком»). Контингенції авантюрих імпровізацій гедоністичних миттєвостей Ж.-О. Фрагонара «Поцілунок крадькома», «Дебют моделі»). Паралогізм поєднання сентиментальної стилістики з повчальним резонерством у живопису Ж.-Б. Грьоза («Мертва пташка») і Ж.-Б. Шардена («Молитва перед сном»).

Модальність діапазону рококових концепцій пластичного світобачення у скульптурі: від «легковажної стилізації бароко» (Ж.-Б. Пігаль, «Меркурій, зав'язуючий сандалію»; Ж.-Б. Лемуан, «Ноель Куапель») до «рокайльного еллінізму» (Е.-М. Фальконет, «Оракул»; Клодйон, «Німфа і сатир»).

Гротесковість музикально-епічного світопереживання у буколічній поезії (Ш.-О. Лафар, Ж.-Б. Греко, Л. Бертен, П. Леонар, Ж.-А. Шульє).

Відображення естетики рококо в музиці французьких клавесиністів — Жака Шамбоньєра, Луї та Франсуа Куперенів, Жана-Філіппа Рамо, Луї Дакена. Коло образів і тем, жанри (сюїта, куплетне рондо, мініатюра).

Рококо в Італії

Ноетика музикально-іронічного світосприймання у станковому живописі і графіці Дж. Б. Тьєполо («Смерть Софонісби»). Семіотика живописно-пластичної подійності «текстів у тексті» Ф. Гварді (пастіччо, пейзажі). Контенгенція спорадичного втілення рокайльної грації у неокласицистській скульптурі А. Канови.

Рококо в Німеччині

Епістема амальгами стилів дрезденського Цвінгера (XVII ст.). Містичний смисл флороморфного характеру орнаментальної гравюри (шинуазрі) І. Нільсона, Я. Телота, Ф. Морґена братів Клауберів. Підкреслена театральність фарфорової пластики «майссенського» (Й. Кендлер) і «баварського» (А. Бустеллі) рококо та модальність її пізнання. Максими «об'єктивного принципу», втілені в сакральному монументальному живописі Р. Менґса і А. Пена. Переобтяженість декором інтер'єрів у архітектурі Б.Неймана (резиденція єпископа у Вюрцбурзі), Ф. Кувійє (Дзеркальна кімната в Амалієнбурзі).

Рококо в Англії

Герменевтика спорадичних проявів стилю в риториці «картини в картині» жіночих портретів («Елізабет Солітер») і «театрі етосів» («Весільний бал», «Дівчина з краватками») У. Хогарта. Семантика використання рокайльних ритмів як чинника оптичного розуміння законів космічного руху і становлення ідеальної людської особистості у живописі Т. Гейнсборо («Діана і Актеон», портрети доньок).

Стилістичний суперник Версалю — англійський пейзажний парк палладіанського стилю. Естетична комплементарність втілення ідеалів англійського лібералізму у рокайльних (несиметричних і спонтанних) обрисах ландшафтної архітектури І. Кента (зв'язок саду і інтер'єру).

Рококо в Україні

Епістема естетики рококо в українському мистецтві II половини XVIII сторіччя.

Семіотика першого архітектурного зразку рококо на українському ґрунті — церкви св. Андрія в Києві (Б. Растреллі) та її скульптурної і малярської декорації (Г. і Д. Левицьких). Герменевтичний паралогізм стильового синтезу рококо і бароко в архітектурі Львова (церква св. Юра, домініканський костел, дім просвіти), Бучача (ратуша архітектора Б. Мердерера) і Почаєва на Тернопільщині (мереживні балюстради і аттики, й химерно-помислові капітелі пілястрів Успенського собору Почаївської лаври Гофмана).

Процвітання скульптури рококового стилю в Західній Україні останньої третини XVIII сторіччя (Г. Осінський, Фесінгер, С. Стажевський, М. Філевич). Семантика духу витонченого рококо у майстрів дерев'яної скульптури Галичини і Закарпаття — І. Равича і Д. Загоруйка (іконостаси, кивоти, хрести). «Знущання над формою», нівелювання меж між святістю і богохульством у «жартах» Г. Пінзеля — скульптурних зображеннях демонічно-серафимічних пророків, святих, янголів («св. Фелікс», «св. Іоан», «св. Яким», «св. Єлисавета», «Богоматір», путті з віттарів Успенського і Покровського костелів в м. Бучачі на Тернопільщині).

Акциденція жанру рококового портрету у творчості А. Лосенка (портрет Хлюстиної), Д. Левицького (серія портретів смолян, портрет Сулими); рококової гравюри Л. Тарасовича, І. Щирського, Н. Зубрицького.

Лінгвосеміотичний аналізпоетичної риторики у текстах рокової духовної і світської лірики («Руно орошенеє» Д. Туптала; пісні на честь Почаївської Богородиці — «Пасли пастирі вівці на горі», «Ой, зішла зоря вечорова»; пісні на честь Підкам'янецької ікони Божої матері з репертуару співаків-лірників).

Питання для самостійного опрацювання

1. Естетична комплементарність еволюції рококового станкового живопису: від А. Ватто до Ж. Фрагонара.
2. Ж. Пігаль, Е. Фальконе, Клодіон: художньо-семасіологічний полілог.
3. Епістемічна інтерпретація художніх текстів: Ж. Грез, «Вівідування священника»; П. Лонгі «Концерт», Ж.-Ф. Рамо, «Кастор і Поллукс».
4. Т. Гейнсборо — Т. Рокотов: стильові виміри портретного жанру.
5. «Аморальність» рокової поезії: розвіяння міфу.
6. Епістемічна інтерпретація церкви святого Андрія у Києві (Б. Растреллі).
7. Г. Пінзель: метафізика пластики «перетворення».

Література до теми 21

1. Алексеев М. Уильям Хогарт и его «Анализ красоты». — Л., 1987.
2. Аркин Д. Образы архитектуры и образы скульптуры рококо. — М., 1999.
3. Базен Ж. Барокко и рококо. — М., 2001.
4. Даниэль С. Рококо: От Ватто до Фрогонара. — СПб, 2010.
5. Певзнер Н. Английское в английском искусстве. — СПб., 2004.
6. Соколова Т. Орнаментальный почерк эпохи. — Л., 1972.
7. Якимович А. Новое время. Искусство и культура XVII-XVIII вв. — М., 2007.
8. Корній Л. Історія української музики. — К., 2001.
9. Попович М. Нарис історії культури України. — К., 1998.
10. Семчишин М. Тисяча років української культури: історичний огляд культурного процесу. — К., 1993.

ТЕМА 22. Художня епістема Просвітництва

Суть просвітницької парадигми осягнення Абсолютної істини, що передбачає реалізацію наміру «відважитись її знати» (І. Кант) завдяки переорієнтації пізнавальної діяльності від «відкриття» суті («що?») на з'ясування можливостей і способів її пізнання («як?»). Їх каузальна зумовленість потребою «критичного розуму» самоутвердитись бодай у «діалогі з самим собою» шляхом «розвінчування», а відтак заперечення (або ігнорування, як у Ж. Л. Бюффона) будь-яких архетипних цінностей і сакральної таїни, що знаходиться за межами людського пізнання. Модальність екзистенціального смислу пізнавальної недовіри і сум'яття для просвітницької ідеології. Утвердження у ній ідеалу діонісійсько-фаустіанського героя-індивідуаліста, пристрасно-сумуючого від незреалізованої самості. Просвітницька (промасонська) семасіологія антитези «світло-пітьма» і закроєні на ній міфи про: а) силу «розумної моралі й інтелекту»; б) доступність демократичних свобод і толерантності для всіх; в) історичний оптимізм (за П. Бейлем, Дж. Бенґамом, Вольтером і Д. Дідро).

Естетичні погляди Ф. Баумгартена і Ш. Батьо та їх вплив на розуміння прекрасного. Суть експліцитної теорії мистецтва І Канта. Приклади зорієнтованої на античну форму художньої інтерпретації саркастично-прагматичних рефлексувань скомпрометованої ідеї гуманізму та її топосів: «віри-зневіри», «надії з усмішкою безнадії», «сміху крізь сльози».

Просвітницький класицизм в Англії

Зародження протестантської ідеології Просвітництва (Tenment) в Англії наприкінці XVII сторіччя (ідеї основоположника критицистського пізнання і емпіризму Дж. Локка про значущість індивідуальної свободи та колективної рівності). Вплив просвітницької діяльності представників кембріджської (раціоналістське обґрунтування християнської віри та моральних норм Р. Кедвортом і Т. Мором) і шотландської (теорія прагматичної моралі Ф. Гатчесона, А. Сміта, скептика Д. Юма) шкіл на становлення й розвиток нового суспільно-політичного руху в Європі та Північній Америці.

Семіотика класицистського стилю, запровадженого Яковом І і Карлом І Стюартами. Епістема англійського палладіанства у архітектурі І. Джонса (Банкетинг-холл в Лондоні), К. Рена (собор св. Павла в Лондоні, будівля Королівського госпіталю у Грінвічі); Дж. Неша (Букінгемський палац в Лондоні). Семсантична контингенція національного переосмислення римської естетики (канонів Вітрувія) у житлових забудовах Г. Вуда, У. Кента, Дж. Джеббса та Р. і Дж. Адамів. Ноетика «проектів безконечного всесвіту» Є –Л. Булле. Герменевтика класицистських устремлінь у пластиці «романтичного еллініста» Дж. Флаксмана (графіка, скульптура). Витіснення французького парку англійським, ландшафтним (Ріджент-парк).

Найбільш повне втілення ідей Вінкельмана у живописі Г. Гамільтона (картини на сюжети з «Іліади»). Дослідження метексісу «нової природи» у пейзажах Р. П. Бонінгтона (услід за Г. Гейнсборо); «природної» людини і її предметного оточення у школі реалістичної достовірності Дж. Рейнольдса («Портрет герцогині Девонширської з донькою»). Семіотика сатири і гротеску у циклах гравюр І. Гогарта («Кар'єра марнотратника», «Модний шлюб»). Пошуки гармонії та ідеального героя в «музикальних» портретах Т. Гейнсборо та ліричних пейзажах Т. Лоуренса (епістемологічна інтерпретація портретів актриси Сари Сіддонс у виконанні Рейнольдса, Гейнсборо і Лоуренса.

Художня епістема прозріння абсурдності діакритичних зусиль людського розуму і «тупого ентузіазму» у сатири Дж. Свіфта («Мандри

Гуллівера»). Семасіологія жанрів міщанської драми (Б. Мур, Г. Філдінг), комедії реформації (О. Голдсміт, «Ніч помилок»; Р. Б. Шерідан, «Школа злослів'я»).

***Просвітницький класицизм у Франції
(стиль «Директорії»)***

Школа німеччини гордовитості і «нелюдської людяності» у повістях «Кандид» Вольтера і «Племінник Рамо» Д. Дідро. Принципи реалістичної драматургії (Ж. –Ж. Руссо, д'Аламбер) та їх втілення у «сценічному житті» ентузіастів діакритичного розуму — героїв інсургентів комеді Бомарше, Ж. Ф. Реньяра і Мариво (П. К. де Шамблена), А. Р. Лесажа, Ф. К. Данкура і Ш. Р. Дюфрени, авантюричних романів Д. Дефо.

Метафізика французької комічної опери (А. Гретрі, П. Монсінї, Ф. Філідор) та її реформування Х. В. Глюком (розвиток інтонованого смислу природності, простоти, правдивості і громадянського пафосу). Парадокси музичної семіотики паризької симфонічної школи (Госсек, Обер, Шобер).

Панування антропологічних законів організації простору і часу в архітектурі «відважного знання» Ж. А. Габріеля: епістема діалогу Харибди вишуканості і Сцилли функціональності. Утвердження раціоналістичних норм схематичної візуалізації героїчного ідеалу (ретельний розрахунок деталей і барельєфна конструкція композиції, визначальна смислова роль загального абрису зображених фігур) у ранньому живописі Ж. –Л. Давіда (серія жіночих і парних портретів, «Велізарій»). Утвердження «давідової» епістемі класицизму в малярстві Першої імперії (Ф. Жерар, А. Ж. Гро), пост-Реставраційної епохи (П. Н. Герен, А.-Л. Жіроде-Тріозон). Ноетика абстрактних канонів ідеалістичної системи класицизму в живописі Ж. -О. -Д. Енґра (своєрідність лінійно-площинної концепції і гармонії локалізованого колориту в картинах «Едіп і Сфінкс», «Юпітер і Фетіда», «Роже і Анжеліка», «Апофеоз Гомера»). Суб'єктивно-лірична інтерпретація класицизму у пристрасному малярстві П. П. Прудона («Викрадення Психеї», «Розплата»).

Епістемічна варіативність класицизму у скульптурі: тектонічна міфологізація творчої індивідуальності у Ж. А. Гудона (скульптурний портрет Вольтера); акциденція гештальт ідеї у Д. А. Шоде («Кипарис»); натуралістична достовірність у Ш. –Л. Корбе (бюст Наполеона); шарм витонченої жіночності у Ж. Шинара (бюст мадам Рекамьє).

Поступове переродження французького класицизму в «холодний» і помпезний стиль ампір (1799-1815), штучно насаджуваний імперською владою. Його художня епістема в живописі Ж.-Л. Давида («Клятва Горація», «Брут», «Портрет мадам Рекамьє»).

Герменевтика примітивності та ідеологічної жорсткості стилізації ампіру в декоративному камуфляжі архітектури Ш. Персьє і П. Фонтена (інтер'єри палаців Мальмезон, Фонтбло, Тюїрлі, Триумфальна арка і площа Карузель в Парижі). Семасіологія декоративних мотивів ампіру в музичній драматургії опери «порятунку» (А. Меґюль, Ф. Лесюер).

Просвітницький класицизм у Німеччині та Австрії

Визначальний вплив на розвиток німецького просвітницького мистецтва літературно- і театральнo-критичної діяльності Г. Лессінга (ідея протиставлення «внутрішнього закону» генія формальним правилам творчості, метод розпізнавання істини на підставі її початкового заперечення). Теоретичне обґрунтування Й. Вінкельманом класицистських тенденцій в художній творчості («Історія давнього мистецтва», «Роздуми про наслідування грецького мистецтва в живопису і скульптурі»).

Екзеґетика розвинутої В. Гете драми фаустіанської душі генія-індивідуаліста, що, «прокинувшись» від космічного і мирського полону, відчайдушно бореться за самоутвердження. Її семантика у «Стражданні молодого Вертера» — розенкрейцерівському гімні руйнівним життєвим енергіям людини, перенасиченої культурним досвідом і сповненої відрази до будь-яких ідеалів і цінностей.

Епістема «Вертера» — епістема руху «Бурі і натиску» (М. Клінґер, Ф. Клопшток). Його програма — трактат «Про німецький характер мистецтва» Й.-Г. Гердера (ідея рішучого заперечення умовностей класицизму і вимога «характерного мистецтва», що зображає сильних, пристрасних героїв національною мовою і на основі національних архетипів). Проромантичний дух творчості Ф. Шіллера (семіологія ілокутивних актів монологу тварної стихії у його драмі «Розбійники» і баладі «Лісовий цар»).

Підготовка інтонованого смислу ідеї «Бурі і натиску» в творчості представників мангеймської і берлінської симфонічних шкіл.

Семасіологія риторичних *dispositio* музичного *Klangrede* у творчості Ф.-Е. Баха (Фантазія c-moll, Рондо F-dur, клавірні сонати). Витіснення «функціонального музичного твору» «автономним твором мистецтва», який передбачає зміну соціального статусу композитора

(як художньо-самодостатнього деміурга, що живе заради музики). Епістема чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу. Емблематичні і символічні зв'язки екстра- та інтрамізічної семантики в контексті міфологічних метаморфоз, релігійних ідей і ритуальних масонських знаків у творчості Й. Гайдна (меса B-dur № 4, ораторії «Створення світу», «Сім слів») і В.-А. Моцарта (симфонія g-moll № 40, фортепіанна соната F-dur KV 332, фантазія c-moll KV 475). Епістемологічна інтерпретація музично-риторичної діалектики «спротиву» і «мольби» в інструментальних композиціях Л. Бетховена (Allegri фортепіанних сонат №№ 1, 5, 17, 23, 27, 32; Третього фортепіанного концерту c-moll, П'ятої симфонії).

Паралогізм візуальної самотності наслідування художніх традицій А.-Р. Менґсом. Естетична комплементарність пластичної інтрпретації класицистських норм у скульптурі Й. Шадова (Квадрига над Брандербургськими воротами у Берліні; скульптурні зображення «Принцеси Луїза і Фридеріка», «Лежача дівчина»).

Просвітницький класицизм в Україні

Герменевтика стилізації академічного класицизму у соборах Одеси, Херсона. Семантика національної трансформації класицистського лексикону в архітектурі Галичини та Буковини (катедральна церква в Чернівцях).

Алегоричний смисл скульптури «українського Мікеланджело» М. Козловського (1753-1802). Семіотика академічного класицизму у «напівжанрових статуях» К. Климченка, В. Демут-Малиновського та К. Тона. Ноетика просвітницького романтизму у живописі Г. Васька, П. Шлайфера, А. Мокрицького.

Естетична комплементарність класицистського камерного малярства портретного, пейзажного та релігійного жанрів (І. Сошенко, Д. Безперчий, О. Венеціанов, В. Штернберг). Семасіологія елегантних жіночих портретів, пейзажів та проникливих релігійних образів у творчості Тараса Григоровича Шевченка (1814-1861): портрет Лизогуба, Репніної, Маєвської, чотири «Автопортрети», славнозвісні «Катерина», «Розп'яття», «Блудний син». Ноетика жанру гравюри в добу «*бідермаєрцайт*» (серія гравюр з «Живописної України», офорти, пейзажі К. Водецького).

Художня епістема естетики класицизму в літературі Кобзаря. Лінгвосеміотичний аналіз «Енеїди» Івана Котляревського, сатири Петра Гулака-Артемовського (1790-1865) та Євгена Гребінки (1812-1848). Семантика національних архетипів у творчості Григорія Квітки-

Основ'яненка (1778-1843): повісті «Маруся», «Щира любов», комедія «Сватання на Гончарівці». Ідейна комплементарність поетичної та етнографічної діяльності М. Максимовича та І. Срезневського.

Епістема українського *ампіру* — триумфу «мрійливої та сумовитої грації». Семантика стилю ампір у надгробних стеллах І. Мартоса, а також його пам'ятниках Мініну і Пожарському у Москві, Рішельє — в Одесі, Потьомкіну — у Херсоні. Семіотика національних рис стилю ампір у доробку архітекторів В. Ярославського і А. Меленського (церковні будови на Харківщині і Полтавщині; тип ротонди Аскольдової могили, церкви Гошівського монастиря в Галичині, Репнінської садиби у Яготині).

Семантика стилю ампір у малярстві А. Лосенка, гравюрах М. Падолинського.

Педагогічна технологія художньо-інтелектуальної гри як чинник осягнення повноти вираженого розуміння предметної сутності.

Питання для самостійного опрацювання

1. «Сюрпризи» розуму в «Нескромних скарбах» Дідро і «Мікромегасі» Вольтера.
2. В. Гете: на межі гармонійного і демонічного.
3. К. Гольдоні і Бомарше: духовний вимір травестійності.
4. Смислові зв'язки у полотнах Луї Давида: до- і післяреволюційний стани творчості.
5. Смилова предметність архітектурних пам'яток В. Ярославського, А. Меленського.

Література до теми 22

1. Аркин Д. Образы архитектуры и образы скульптуры. — М., 1990.
2. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. — Т. 7-8. — М., 1976.
3. Всеобщая история искусства: в 6 т. — Т. 4. — М., 1981.
4. Дидро Д. Салоны: В 2 т. — М., 1989.
5. Западноевропейская художественная культура XVIII в.: Сборник статей. — М., 1980.
6. Історія української музики. — Т.3. — К., 1990.
7. Кантор А. и др. Искусство XVIII в. — М., 1987.

8. Лихачев Д. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. — М., 1998.
9. Логвин Г. Монументальне мистецтво; іконопис, книги, мініатюра // Історія української культури: у 5-ти тт. — Т.3. — К., 2001.
10. Малок Н. Качели Фрагонара: Вуайеризм и реформа видения в эпоху Просвещения. — М., 2003.
11. Овсійчук В. А. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К., 2001.
12. Свенціцька В. Основні етапи розвитку українського малярства XVI-XVIII ст. та відбиття явищ музичної культури в малярських творах. — К., 1971.
13. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. — Л., 1993.
14. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. — М., 1993.
15. Черепанін М. Музична культура Галичини. — К., 1997.
16. Якимович А. Шарден и французское Просвещение. — М., 1981.

ТЕМА 23. Художня епістема романтизму

Гене́за і семантика понять «романтика», «романтичний» і «романтизм». Методологічні основи естетики романтизму — містика Я. Бьоме, німецький ідеалізм (Гегель, Гельдерлін), натурфілософія Ф. Шеллінга, пієтизм. Роль представників йєнського гуртка (Ф. і А. Шлегелів, В. Г. Ваккенродера, Л. Тіка, Новаліса) у формулюванні теорії мистецтва вищого душевного натхнення. Когнітивна схема романтичної парадигми взаємовідносин «художник — світ»: а) сутнісне отожднення пізнавальної діяльності з художньою творчістю, що синтезує свідому і безсвідому діяльність, мислення і буття (Ф. Шлегель); б) утвердження символічної концепції мистецтва (її онтологічно-субстанціальної модифікації), у якій духовний смисл поетизованого розуміння предметного світу є проявом унікально опосередкованого автором «об'єктивного духу» (А. Шопенгауер); в) ставлення до художнього твору не як до «правди

факту, події», а як до змодельованої їх духовної субстанції, виявлених закономірностей внутрішнього становлення (Ф. Шлегель); г) зміна художньої епістеми «об'єктивної представленості» епістемою інтуїтивної уяви і суб'єктивної фантазії (М. Фуко); д) принципова антириторичність художнього тексту як спонтанної, дискурсивної рефлексії розбурханої стихії життя природи і людини в часі (принцип історизму), у просторі (принцип натуралізму), поза простором і часом (принцип міфологізації).

Провідні смисли міфологеми «романтичного кенозису»: образ Божий як докір його носію (відтак блага самозречення і смиренність як творче випробовування для «сильного індивідуаліста»); образ Божий як записка можливого наближення смертної людини до ідеалу (відтак чергове розкріпачення людинобожжя і волюнтаризму, спонукання «сильного індивідуаліста» у безодню демонічного творчого бунту і самоутвердження).

Романтизм в Англії

Стильові модуси англійського передромантизму («готичного відродження») — «Нічні думи» Едварда Юнга, «Елегія, написана на сільському кладовищі» і «Барт» Томаса Грела, «Фінгал» і «Оссіан» Джорджа Макфереона та їх епістемічні стратегії. Усвідомлення відсутності обов'язкової сили впливу істини на реальний світ у «байронізмі» — «світовій скорботі», бунтарстві проти покірності перед бундючною владою і багатством, культурі індивідуалізму, апофеозі безмежної свободи («Прометей», «Манфред», «Кайн»). Семасіологія антириторичної поетики представників «озерної школи» (Хезлітт). Її програмне кредо в ліричних баладах Вільяма Водсворта і Семюеля Колріджа.

Семіотика преромантизму в пейзажах Р. Уілсона і Т. Гейнсборо. Міфологеми культу натуралізму (незайманої природи) представниками норіджської школи (на чолі з Дж. Кромон Старшим). Естетична і смислова комплементарність двох концепцій англійського романтичного пейзажу: а) субстанціально-матеріалізованої, що передбачає великоформатне «картинне» (колеристичне) моделювання благоговійно спостережуваної на пленері природи («скайнінги», «Віз для сіна», «Вид Стоунхеджа», серія «Млинів» і «Собору в Солтсбері» Дж. Констебля); б) субстанціально-метафоризованої, що передбачає фантазмагоричні експерименти зі світлом і кольором у моделюваннях історичних, антично-міфологічних і біблійних сюжетів, смислових «портретів» природних стихій

(ексцентрично-песимістичні «видіння» У. Тернера: «Хуртовина. Перехід Ганнібала через Альпи», «Улісс насміхається над Поліфемом», «Дощ, пара і швидкість», «Світло і колір. Ранок після потопу», «Замок Норем. Схід сонця»). Семіологія світоспоглядання «самотніх візіонерів» — художника Й. Фюслі (шокуюче експресивні породження творчої уяви з нетрадиційним просторовим розміщенням маньєристично-гротескових рухів і фігур в монументальних полотнах за мотивами літературних вражень від Данте, Шекспіра, Мільтона, типу «Макбет. Відьми») і поета У. Блейка (ілюстрації езотеричного слова власних «пророчих поем», як от «Вічносущє Євангеліє», «Створення світу»; образи-символи міфологем власних фантазій; акварелі до «Божественної комедії» Данте).

Романтизм у Німеччині і Австрії

Пієтичний світоглядний контекст теорії німецького романтизму (В. Г. Ваккенродер і Л. Тік, «Сердечні зізнання монаха-любителя мистецтва», «Фантазії про мистецтво») та його принципи:

- релігійності мистецтва, єднаючого дух і природу;
- трансцендентальності художнього чуття і художника як вільного міфотворця;
- символічності (ієрогліфічності) художнього тексту як виявлення «одвічних смислів»;
- герменевтики антириторичності художнього висловлювання (ірраціонального відкриття, спонтанного «осяяння» релігійної екзегетики);
- синтезу мистецтв і жанрів;
- індивідуальності стилю і заперечення будь-яких систем художнього мислення («в ім'я любові»);
- видозміни семантики художньої форми.

Музична «естетика фрагменту» і зумовленість новацій у розвитку інтонованої прози прагненням композитора афористично виразити безпосередність відчуття смислового багатства стихії життя (конечно-безконечного). Семіотика двох визначальних тем музичних рефлексувань романтиків — *любові* (вокальна та інструментальна лірика Р. Шумана, фортепіанні мініатюри Ф. Ліста, Ф. Шопена, Й. Брамса, симфонізм А. Брукнера) і *смерті* (Ф. Шуберт, «Пісня до смерті»; Й. Брамс, пісня № 3 з циклу «Чотири строгих наспіви», симфонічні твори Ліста). Іконами музикального розвитку літературних образів у творчості Р. Шумана і Р. Вагнера. Сакральна семантика взаємозв'язку музичного і літературно-поетичного мислення у

прикладях: Е. Т. А. Гофман, повість «Sanctus» у формі рондо; «Еліксири сатани» у три-п'ятичастинній формі з афективно-темповим співвідношенням; Ф. Шуберт, фантазія «Поневірялець» і балади з очевидними лексико-семантичними ознаками. Драматургія романтичної інструментальної і вокальної мініатюри як спосіб реалізації «внутрішнього діалогу» автора — трансцендентного суб'єкта.

«Місячний топос» романтизму — поезія Л. Рельштаба і Жана-Поля (Ріхтера). Семасіологія лірики Г. Гейне (в музичному інтонуванні Р. Шумана, Ф. Шуберта і Г. Вольфа).

Два шляхи розвитку німецького романтичного живопису: а) суб'єктивно-символічне тлумачення «божественної таєни» (Ф. О. Рунге, К. Д. Фрідріх) і б) традиційна архетипна символіка «назарійців», представників художньої Спілки св. Луки.

Семасіологія «озореного всесвіту» Рунге (цикл «Пори року»). Герменевтика суб'єктивних «алегорій світу» Фрідріха («Туман», «Тетшенський вівтар», «Монах біля моря», «Ступені життя»). Каузальна атрибуція відродження традицій національного релігійного та історичного живопису «назарійцями» Г. Пффорром, Ф. Овербеком, Й. Вінтергерстом, Й. Хоттінгером та Г. Л. Фогелем.

Духовний смисл діяльності гуртка гейдельбергських романтиків (К. Brentano, А. фон Арнім, Я. і В. Грімм) — переродження міфу в казку (збірник «Чарівний ріг хлопчика») і утвердження соборного поетичного переживання національного побуту та ментальних цінностей. Генеза поняття і особливості бідермаєра (обмеженість і вузькість тематики, ідилія приватної повсякденності, поетизація національної історії). Поєднання у стилістиці бідермаєра різних творчих концепцій і традицій: Г. Ф. Керстінг («інтер'єрні» портрети «Вишивальниця», «Перед дзеркалом»); Ф. фон Райскі («Дитячий портрет»), Ф. Г. Вальдмюллер («Сім'я нотаріуса»), портрети Ж. А. Ельтца, Ф. Крюгера, К. Бегаса, пейзажі Е. Гертнера, побутові замальовки з життя дрібних бюргерів К. Шпіцвеґа. Семантика художньої епістеми культурно-художньої тенденції «бідермаєр» (1820-ті — 1870-ті рр.) — модусів втілення нового світовідчуття у тематиці, образах і лексиці віршів та новел Й. фон Ейхендорфа і В. Мюллера, опер К.-М. Вебера, Л. Шпора, живопису Л. Ріхтера, М. фон Швінда.

Романтизм у Франції

Ідейно творча атмосфера французького мистецтва I половини XIX сторіччя: ліберально-демократичний характер, бунтарський

настрій, революційно-пассеїстський дух і трагічна меланхолія відчаю та туги за християнськими цінностями. Його провідні тенденції: історизм, антропоцентризм, орієнталізм, синтез літератури і живопису. Декларація свободи творчої волі художника і його витіснення з єдиної стилістичної структури; поява феномену «незбагнених одинаків».

Модуси втілення християнських ідей Добра, Справедливості, Любові і Вірності у романах Віктора Гюґо («Собор Паризької богоматері»), Альфреда Мюссе («Сповідь сина віку»), Жорж Санд («Консуело»). Діалог душі і Духа у музиці Сезара Франка.

Семіотика переживання драматичності суспільно-історичних змін у творчості Т. Жеріко (1791-1824). Концентрично-просторове бачення ним смислу вселенського трагізму і безнадії, всевладдя безжалісної долі і смерті («Потоп», «Пліт «Медузи»») і водночас — спіралевидна побудова композиції символічного розвитку гами почуттів (від відчаю і безсилля до пробудженні віри і надії) у втіленні ідеї перемоги людської волі у мужній боротьбі зі стихією у полотнах художника.

Соліпсичне осмислення сутності драматичних епізодів історичної тематики, літературних композицій, арабської екзотики і навіть біблійних сюжетів «робесп'єром мистецтва» Е. Делакруа (1798-1863). Семіотика осягнення протиборства людини і ворожої стихії, долі у творчості художника («Човен Данте», «Різня на Хіосі», «Взяття хрестоносцями Константинополя», «Аполон — переможець змія Піфона», серія портретів, розписи капели Ангелів у церкві Сен-Сюльпіс, бібліотеки Палати депутатів в Парижі). Аппрегенція динамічного життя природи в інноваційній графічній манері художника (суть його теорії колористичного контексті і цілісної гармонії у синтезі рисунку і кольору). Семасіологія переходу від еллінізму до екзотизму в живописі Т. Шассеріо («Туалет Есфірі», «Тепідаріум») та інших художників (А. Шеффер, П. Деларош, А. –Г. Декан).

Герменевтика суб'єктивних бачень природи у пластиці Ф. Рюда (горельєф пілону Триумфальної арки в Парижі; пам'ятник маршалу Нею), Дж. Прадье («Сафо»), П. –Ж. Давіда д'Анже (портретні медалі), О. Прео («Вбивство»).

Індивідуалізація музичної естетики і монологізація ідіоматичного тлумачення новітньої літератури (Дж. Г. Байрон, А. де Мюссе, В. Гюґо, Т. Мур) у програмних симфоніях Г. Берліоза. Реалізація в них принципу театралізації суто інструментальними

засобами. Музична семасіологія «Фантастичної симфонії» і «Реквієму».

Вплив шекспірівського театру на становлення естетики французької романтичної драми (Стендаль) і мелодрами (Г. де Піксерекур, Л. Кеньє, В. Дюканж). Еволюція епістими історичного орфізму Дж. Мейєрбера (за міфологією «золотого роду» Гесіода, тобто уявлення про розвиток людства як послідовного переходу від природного стану (безконечне) — через культуру (конечне) — до повернення на якісно вищому рівні у природу і досягнення ідеалу досконалості (безконечне). Її художнє втілення в операх «Роберт-диявол» (ранньоромантична ідея зміни «залізного» віку «золотим» і тлумачення реальної дійсності як доби гармонії і щастя) — «Гугеноти» і «Пророк» (зрілоромантична ідея очікування неодмінного приходу «золотого» віку як «повернення раю» і утвердження кінцевого у смисловій структурі «безконечне-конечне-безконечне») — «Африканка» (пізньоромантична ідея утопічності надії на грядущість «золотого» віку, що назавжди залишився в минулому, у смисловій структурі «безконечне-конечне»).

Романтизм у Іспанії

Антропологічна концепція пророчих монологів Франсиско Гойї-І-Лусієнтес (1746-1828). Сенси гротесково-експресивних поглядів і жестів в його «картонах» («Парасоля», «Піжмурки») і серії портретів 1790-х – 1810 рр. Суть «філософії зла» художника, вираженої в серії «кровоточивих сатир» — графічному циклі «Капрічос» (синтез офорту і акватинти). Трагедія герильї і гімн відчайдушній мужності іспанців у графічному циклі «лихоліття війни», картинах «Повстання на Пуерто-дель-Соль» і «Ростріл повстанців...». Семасіологія «чорного» живопису Гойї у розписах «будинку глухого» («Проца в Сан-Ізидоро», «Сатурн») та графічній серії «Диспаратес (Безумство)» і «Провербіос (Притчі)».

Інтонований смисл національного Ренасім'єнто в музиці Ф. Педреля, І. Альбеніса (андалузський стиль фламенко у збірниках фортепіанних п'єс і сюїтах) і М. де Фалья.

Український романтизм

Слава України — краса і сила народної пісні. Поява перших етнографічних збірників (М. Максимович і І. Срезневський). Багатство форм пісенної творчості (релігійні лірницькі, кріпацькі, чумацькі, бурлацькі, жовнірські та рекрутські пісні; коломийки, колискові, похоронні плачі-голосіння).

Релігійна функція української віршованої мови у поетичній творчості В. Забіли, М. Маркевича, А. Метлинського (поезії «Рідна мова», «Степ»). «Перша ластівка» романтичної хвилі літературного і національного відродження Галицької України — «Русалка Дністрова» М. Шашкевича. Лінгвосеміотичний аналіз його поем («Бандурист»), риторичних віршів («Наливайко»), поезії в прозі («Псалми Русланові»), оповідань («Олена»). Ідейно-естетична концепція гуртка «Руська трійця» (І. Вагилевич, Я. Головацький). Ідеологічна комплементарність спадкоємців «Маркіянових ідей» — М. Устияновича («Месьть верховинця») та А. Могильницького (поема «Скит Манявський») у контексті прийняття Валуєвського і Емського Указів. Релігійно-естетичні акциденції діяльності Кирило-Методіївського братства (М. Максимович, П. Куліш, М. Костомаров П. Маркевич, В. Білозерський, Т. Г Шевченко).

Велет українського слова, «володар у царстві Духа», «соловей романтичних струн» — Тарас Шевченко. Його «Кобзар» — ціла епоха у розвитку українського письменства. Подув романтизму в Шевченкових баладах («Причинна», «Тополя» та ін.), поемах (побутових — «Катерина», історичних — «Гайдамаки», суспільно-політичних — «Сон», «Кавказ»), «Думках» та драмах («Назар Стодоля»). Пристрасне тлумачення основних християнських істин у поемах «Тризна», «Неофіти», «Марія», «Ісаія. Глава 35», «Псалмах Давидових», «Во Іудеї во дні они» та ін.

Тропологічний аналіз байок і поезій Л. Глібова, С. Руданського, політичної поезії П. Чубинського (гімн «Ще не вмерла Україна» на музику М. Вербицького). Ноетика романтичної прози П. Куліша, Марка Вовчка, Г. Барвінок, О. Стороженка, С. Носа.

Духовна комплементарність культурного зростання у Галичині (заснування у Львові культурно-освітнього товариства «Галицькі матиці», «Народного дому», часопису «Зоря Галицька»); діяльності «народовців» (В. Шашкевича, К. Климковича, Ф. Заревича, Ю. Лаврівського та ін.). Визначальні архетипи творчості членів «Руської бесіди» (Чернівці). Розгортання літературної діяльності С. і П. Воробкевичів (Буковина), культурних будителів О. Духновича та А. Добрянського (Закарпаття). Семасіологія поетичної творчості («Жовнірські думи»), героїко-епічної прози («Сафат Зінич», «Опришок») та історичної драми («Довбуш») Ю. Федьковича.

Створення перших аматорських колективів силами Кирило-Методіївських братчиків (50-60-ті рр.). Перше сузір'я професійних

акторів — С Гулак-Артемівський, М. Щепкін, К. Соленик та ін. Діяльність театральних груп О. Бачинського (при товаристві «Руська трійця») та І. Воробкевича (при «Руському літературно-драматичному товаристві»). Сильові витоки і стратегія художнього пізнання у драматургії І. Котляревського («Наталка-Полтавка») та Г. Квітки-Основ'яненка.

Герменевтика паралогізму впровадження псевдовізантійської стилізації в архітектурі Лівобережної України і готичної — в архітектурі західноукраїнських земель. Естетична комплементарність архітектурної еkleктики, зокрема візантійських мотивів і віденського неоренесансу у спорудженні Львівського та Одеського театрів опери і балету (архітектори З. Горголевський, Е. Фелькар, Г. Гельмер).

Предтечі романтизму в музиці — Семен Гулак-Артемівський, Петро Ніщинський, Микола Аркас, Петро Сокальський. Поєднання в їх творчості італійського оперного стилю з елементами українського музичного фольклору. Основоположник української національної музичної школи — Микола Віталійович Лисенко (1842-1912). Семантика музичної риторики у шевченковій серії солоспівів, дуетів, кантат; вокально-інструментальних мініатюр збірки «Молодощі»; оперних форм. Семантика інтонованого смислу церковної і світської музики представників «перемишльської» школи — М. Вербицького («Заповіт», симфонії, співо-ігри), І. Лаврівського, І. Воробкевича (хори, оперети), В. Матюка (хори, кантата, оперети), а також О. Нижанківського, А. Вахнянина (хори, солоспіви), Д. Січинського (солоспіви, хори з оркестром), Г. Топольницького (фортепіанні мініатюри, хори). Сильова і смислова комплементарність українського музичного романтизму в післялисенківську добу на прикладі творчості Кирила Стеценка (хорова музика, музика до сценічних творів) Якова Степового (солоспіви, хорові твори); Миколи Леонтовича (хорові обробки народних пісень, опера «Русалчин Великдень»).

Романтична міфопоетика Лесі Українки (1871-1913), вплив на її стиль творчості Г. Гейне. Семасіологія інтимної лірики («Давня весна»), драматичних поем («Самсон», «Давня казка», «Оргія», «Лісова пісня»). Епістемічна стратегія смислового плюралізму і моральних паралогізмів у творчості І. Франка (поєми «Каменярі», «Мойсей», історична повість «Захар Беркут»; лірична драма «Зів'яле листя»). Дискурс неоромантичної лексики у творчості О. Кобилянської («У неділю рано зілля копала», «Апостол черні», «Царівна»),

Н. Кобринської (повість «Дух часу»), М. Коцюбинського (поема з гуцульського життя — повість «Тіні забутих предків»).

Педагогічна технологія художньо-інтелектуальної гри як чинник осягнення повноти вираженого розуміння предметної сутності.

Питання для самостійного опрацювання

1. Сотеріологічна місія Ф. Гойї — художника «заспаної совісті».
2. Комплементарність втілення євангельських істин у малярстві Т. Жеріко та романі В. Гюго.
3. Художня епістема кенозису у музиці Р. Вагнера.
4. Семіотика «галицького» романтизму у поезії М. Шашкевича.
5. Ноетика драматургії І. Котляревського.

Література до теми 23

1. Бенуа Ф. Искусство Франции эпохи революции «Первой империи». — М. — Л., 1968.
2. Берковский Н. Романтизм в Германии. — Л., 1973.
3. Ванслов В. Эстетика романтизма. — М., 1988.
4. Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. — СПб., 1996.
5. Загайкевич М. Музичне життя Західної України II половини XIX ст. — К., 1972.
6. История зарубежной музыки XIX века. — Вып. III-IV. — М., 1992.
7. Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. — К., 1994.
8. Історія української культури: У 5-ти т.т. — Т.4. — К., 2001.
9. Корній Л. Історія української музики. — К., 2001.
10. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. — Львів, 1994.
11. Марусик Т.В. Театральне і музичне життя Буковини. — Ч., 1996.
12. Некрасова Е. Романтизм в английском искусстве: очерки. — М., 1985.

13. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К., 2001.
14. Попович М. Нарис історії культури України. — К., 1998.
15. Роздольская В. Европейское искусство XIX века. Классицизм. Романтизм. — СПб., 2009.
16. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т. — К., 1987-1994.
17. Федорук О. Т.Г.Шевченко і Бр.Залеський. Демократичні засади графічного мистецтва середини XIX ст. — К., 1983.
18. Шейко В., Гаврюшенко А., Кравченко А. Історія української художньої культури. — Х., 1999.

ТЕМА 24. Епістема мистецтва реалістичного методу XIX — поч. XX сторіччя

Сутність теоретичної програми реалістичного методу. Його ідеологічні засади.

Реалізм у мистецтві Англії

Епістема опоетизованої правди життя в живопису Дж. Констейбля («Хлібне поле»), у пейзажах Дж. У. Тернера (фейеричні акварелі).

Смислова сфера англійської реалістичної літератури довікторіанської доби. Тема дитинства та згубного впливу цивілізації на людську душу у романах Ч. Діккенса («Олівер Твіст», «Великі сподівання»). Реалістичні мотиви у літературі післявікторіанської доби. Утвердження добра і справедливості в діяннях і вчинках сучасників у романах Г. Уеллса («Людина-невидимка»), О. Уайльда (роман-символ «Портрет Доріана Грея»), драматургії Б. Шоу («Цезар і Клеопатра», «Пігмаліон»), Дж. Голсуорсі («Джунгли»), Ш. О. Кейсі («Тепер нехай іде»).

Образно-смісловий аналіз реалістичної графіки Ф. Бренгвіна. Творець кінокамери, документальних та ігрових сюжетів Р. Пол («Пограбування поштової карети»). Початок екранізації творів В. Шекспіра.

Реалізм у мистецтві Німеччини

Герменевтика міметичного методу в живописі з натури у «вільній манері» («Кімната з балконом», «Залізопрокатний завод») та рисунках до «Історії Фрідріха Великого» А. Менцеля. Семантичні контенгенції реалістичного живопису В. Лейбла (ост. трет. XIX ст.). Ноетика експериментувань зі світлоповітряним простором в його картинах «Хлопчик савояр», «Товариство за столом», «Нерівна пара». Епістема сріблясто-тональних «копіювань» життя баварських селян у графіці К. Кольвіца.

Реалізм у мистецтві Франції

Семіотика епічної могутності гумористичного і сатиричного відтворення життя непримиренним правдолюбцем О. Дом'є (живописно-технічні монументальні літографії «Пряля», «Цей більше небезпечний», «Руки геть! Свободу друку!»). Міфологічний смисл м'якої елеґійності і ритмізованої пластики в композиціях «поета селянського життя» Ф. Мілле («Збиральниця колосків», «Людина з мотикою»). Когнітивна Естетизація прози життя у живописі фундатора реалізму, реформатора центричної композиції Г. Курбе: реалістичних пейзажах («Козулі біля струмка»), натюрмортах, жанрових картинах («Повернення з конференції»). Іконічна семіотика, реалістичного образу природи у творчості К. Коро («Дзвінниця в Аржантеї», «Поривання вітру»). Профорична герменевтика реалістичного пейзажу у творчості художників-барбизонців: Т. Руссо («Дуби»), А. Дюпре («Вечір»), Ш.-Ф. Добіньї («Село на березі Уази»), Н. Діаза («В дубовому лісі»).

Риторичні смисли правди у соціально-психологічному романі Стендаля («Червоне і чорне»); трагічних новелах П. Меріме про закони честі, свободолоубство і людську гідність («Матео Фальконе», «Кармен»). Пізнання «історії людського серця» в «Людській комедії» О. де Бальзака. Розмаїття бальзаківського світу у філософських етюдах (роман «Шагренева шкіра»). Смислова комплементарність романтичних ілюзій прози життя, у творчості Г. Флобера («Мадам Боварі»), а пізніше — А. Франса («Сучасна історія», «Повстання ангелів»), Р. Роллана (філософський есей «Кола Бруньйон», поліфонічний «роман-потік» «Жан-Крістоф»).

Екзотеричні смисли натуралістичного театру Е. Золя («Жерміналь»). Іконічна риторика ліричної опери у творчості Ш. Гуно («Фауст»), Ж. Массне («Манон»), Ж. Бізе («Кармен») та оперети Ж.-Ж. Оффенбаха («Паризьке життя»).

Реалізм в українському мистецтві XIX сторіччя

Профорична герменевтика високих ідей та кличів Христової науки у творчості Олександра Кониського (поєми «Проповідь на горі» та «Єфтафієва донька»). Семантичні контингенції реалістичного образу українського села та поодиноких подвижницьких кроків інтелігенції у післякріпосницьку добу в його повістях «Грішники», «Спокуслива нива», «Непримиренна», «Навивпередки».

Позитивістська ноетика теодіцеї у реалістичній побутовій повісті І. Нечуя-Левицького (1838-1918). Тропологічний аналіз повістей «Микола Джеря», «Кайдашева сім'я», «Хмари».

Фаллібілістичне дослідження людської душі у психологічних повістях «Хіба ревуть воли, як ясла повні», «Лихі люди» П. Мирного (1849-1920).

Релятивістська епістема антроподіцеї у творчості Івана Франка (1856-1916). Смысловий аналіз дитячих оповідань «Під оберегом», «Лис Микита», «Пригоди Дон-Кіхота»; повістей «Борислав сміється», «Добрий заробок», «На дні», «Лесишина челядь».

Семасіологія екзистенціальних контингенцій у творчості Василя Стефаника (1871-1936). Ноетика нарисів: «Діти», «Святий вечір», «Стратився», «Новина».

Онтологія і метафізика реалізму у творчості С. Васильченка (1879-1932). Смысловий аналіз «Записок вчителя», новел («На чужину», «Дощ»), одноактних п'єс («На перші гулі»).

Епістема «філософії життя» у творчості Бориса Грінченка (1863-1910). Анагогічний смисл його спсихолого-рефлексивної лірики, повістей («Брат на брата», «Сонячний промінь»), п'єс («Миротворці», «На новий шлях»).

Ідейно-естетична епістема «реалістичної революції» в українському малярстві. Етика реалізму у полотнах І. Мясоедова («Знахар», «Земство обідає»), М. Кузнецова, М. Бодаревського («Весілля на Україні», «Свято Маковія»), Л. Нілуса, М. Пимоненка. Семіотика критичного реалізму у живописі М. Ярошенка («Кочегар», «Студент», «Курсистка»). Логіка наївного реалізму у пейзажах А. Куїнджі («Ніч на Дніпрі», «Березовий гай», «Українська ніч»), О. Лагоріо, М. Лубовського. Епістема історичного позитивізму в живописі О. Литовченка («Стрілецький бунт»). Філософія «двох правд», пошуки Христової істини у живопису М. Ге («Таємна вечера», «Голгофа», «Що є істина?»).

Реалістична етика психологічних образів і смислів рідної історії в полотнах І. Репіна (1844-1930). Семіотичний аналіз творів: «Запорожці», «Мотря Кочубеївна», «Вечорниці», «Козацькі типи», «Козацькі могили», «Донець у Чугуєві», «Не чекали», «Банкрут», «Боягуз», «Ненаситець» та ін.

Епістема української ментальності у творах «передвижників» — М. Пимоненка, К. Костанді, П. Левченка. Їх визначна риса — енциклопедичний характер жанрового «знання» українського села.

Пробабілістична концепція українського маринізму (І. Айвазовський, Р. Судковський, Г. Кондратенко, М. Гриценко). Майстри реалістичного пейзажу — С. Світославський, В. Орловський, К. Крижицький (київська група); М. Первухін, М. Ткаченко, С. Васильківський (харківська група); І. Похитонів, М. Околович, С. Гороневич, П. Ганський (одеська група).

Антропологічна феноменологія скульптурних портретів П. Забіли (погруддя Гоголя в Ніжині), В. Бродського (пам'ятник Падурі під Києвом), Л. Позена (погруддя І. Котляревського в Полтаві), Ф. Балавенський (погруддя М. Кропивницького у Харкові). Відчуття реалістичного подиху в скульптурі галицьких майстрів — Г. Кузневича (скульптурі «Гончар» для Промислового музею), Р. Левандовського.

Ідейно-естетична концепція національного реалістичного театру в Києві (діяльність М. Лисенка, М. Старицького, аматорів П. Чубинського та О. Левицького) та Єлисаветграді (трупа М. Кропивницького: брати Тобілевичі — І. Карпенко-Карий, М. Садовський та П. Саксаганський; М. Садовська-Барілотті, М. Заньковецька). Епістемічні стратегії художньої інтепретації їх драматичного репертуару (п'єси М. Старицького М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, а також Л. Глібова, П. Мирного, І. Нечуя-Левицького, О. Пчілки).

Художня епістема реалістичного театру в Галичині (Ю. Лаврівський, О. Бачинський, Т. Романович).

Педагогічна технологія художньо-інтелектуальної гри як чинник осягнення повноти вираженого розуміння предметної сутності.

Питання для самостійного опрацювання

1. Епістемологічні тенденції у літературі критичного реалізму.

2. Ідейно-естетична комплементарність реалістичного театру Франції.
3. Мистецтво фотографії: еволюція і епістемологічний потенціал
4. Філософія двох правд у малярстві І. Ге і М. Пимоненка.
5. Художня епістема скульптури Г. Кузневича і Р. Леондовського.

Література до теми 24

1. Базен А. Что такое кино!— М., 1982.
2. Беньямин В. Краткая история фотографии.— М., 1996.
3. Всеобщая история архитектуры: В 12-ти т.— Т.10 — М., 1980.
4. Всеобщая история искусств: В 6-ти т.—Т.5-6 — М., 1980.
5. Всеобщая история кино: В 6-ти т.— М., 1958-1963.
6. Друскин М. История зарубежной музыки.— Вып. IV— М., 1983.
7. Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия: В 5-ти т.— М., 1962-1981.
8. Історія української культури/за ред. І.Крип'якевича.— К., 1991.
9. Історія української культури: У 5-ти т.— Т.5— К., 2001.
10. Попович М. Нарис історії культури України.— К., 1998.
11. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу.— К., 1993.
12. Шейко В., Тишевська Л. Історія української художньої культури.— Х., 1999.
13. Янсон Х., Янсон Э. Основы истории искусств.— СПб., 2002.

ТЕМА 25. Художня епістема імпресіонізму

Методологічні основи і драма імпресіонізму як манери художнього письма (1874-1886). Семантика сутності імпресіонізму:

функціональність «чистої» акустично-оптичної барви в ескізній фіксації *миті* просторово-часової плинності.

Імпресіонізм у Франції

Імплікація «картини в картину» зупиненого руху мовчазного і піднесеного буття як головного персонажу у творчості Е. Мане. Типи імплікативного зв'язку: включення документальної події в «орнаментальну» площину загального психологічного стану («Музика в Тюїрлі»); «чисте» окреслення нового естетичного коду і хронотопу «сучасної жінки» в архетипі Оранти («Сніданок на траві», «Бар в Фолі-Бержер», «Залізна дорога»); лексичне взаємовідношення елегантності-незграбності у «портреті тіла» («Олімпія»); включення елегантної естетизації відсутності сюжетної мотивації в закони жанру пейзажу і портрету.

Семіотика просторової вибудови «стоп-кадру», ефекту «миттєвої репортажності» і принципово незавершеної «поліфонії жестів» у картинних «віданнях» Е. Деґа («Танцювальне фойє», «Танцювальний клас», «Міс Лала в цирку Фернандо», «Портрет Дієґо Мартеллі», «Опущення завіси», «Голубі танцівниці», «В кафе. Абсент»). Їх тропологічний смисл.

Семантика фіксації щільних геометричних площин «мерехтливого світла» у «пейзажах настрою» К. Піссарро (пейзажі Іль-де-Франса, «Бульвар Монмартр, нічний ефект», «Бульвар Монмартр, дощ» «Лувр, сніжний ранок», «Площа Французького театру. Ефект сонця», «Червоні дахи»).

Семіологія зачарованого подивування і насолодження «розфокусованою фотографією» реальної предметності у живописі К. Моне («Сніданок на траві», серія «Збаночків (Латаття)», «полів маків», «солом'яних скирт», видів Руанського собору, «Бульвар Капуцинок»). Ноетика фантастичних мрій візіонера у версіях одного мотиву при різних світло-кольорових ефектах як кроку в безпредметний живопис, у дематеріалізацію видимого.

Міфологія співбуття художньо змодельованої і живої природи в пейзажах А. Сіслея («Канал в Сен-Марте», серія видів Лувсьєнна); семіологія жіночної непередбачуваності в серії «Дам з парасолькою».

Онтологічний ідеалізм концепції естетизованого психологізму тривірневої «метафорики» міфічного «портрету парижанки» О. Ренуара (портрети Жанни Самарі, Анрієтти Анрію, «Ложа»); його пристрасного захоплення драматургією світла і архітектонікою композиції при збереженні етюдної точності миттєвого кольорово-

світлового враження («Гойдалка», «Парасолі», «Сніданок гребців», «Бал в Мулен де ла Галетт»).

Герменевтика циклопічної архітектоніки формотворення чистим кольором геологічної ідеї часу у логічно-раціоналізованих композиціях П. Сезанна. Анагогічний смисл витіснення веселої палітри спокою і радості «золотої доби» претензійною логікою авангарду («Чорний годинник», «Пастораль», «Нова Олімпія», «Натюрморт з апельсинами і яблуками»).

Ноетика символічного «світу одухотворених стихій» О. Родена — фрейдогенної атмосфери пристрасної рефлексії проблеми істини й людської моральності (скульптурна композиція «Ворота пекла»).

Епістемічна комплементарність стилістичної неоднорідності музичного імпресіонізму (90-ті рр. XIX ст.): поєднання романтичних та імпресіоністичних тенденцій у творчості Г. Форе, Й. Шоссона, А. Дюпарка, П. Дюка, Ж. Роже-Дюкаса; «акустичні відкриття» Е. Саті, єдність неокласичних та імпресіоністичних струменів у музиці А. Русселя. Семасіологія імпресіоністичного відчуття дао-процесуальності у фортепіанних циклах «Естампи», безсюжетних «Образах», холодно-скляних звукових пейзажах «Прелюдій» К. Дебюссі; епістема інтерпретації-перекладу живопису «хокусаї» в його симфонічних ескізах «Море» і оркестровому триптиху «Ноктюрни». Діалог екстра- й інтрамузичної семантики у п'єсах фортепіанного циклу «Відображення», казкових сценах дитячого балету «Моя матінка гуска» М. Равеля.

Вінсент Ван Гог і його постімпресіоністична семіотика (кінематографічний ефект ритмічного ущільнення тривалості й енергетичного подовження миті у техніці імпастро і в палітрі барв японського естампу) художнього дослідження природи як животворящего катартичного універсуму, виснажливих пошуків істини в духовно сплюндрованому світі (в картинах «Дорога в Овері після дощу», «Червоні виноградники»; «Зоряна ніч», «Поле з кипарисами», «Соняшники», «Іриси», «Пара в парку»); трагедії спустошеної гріхом людської душі («Нічне кафе в Арлі», «Вечеря картоплею», «Лікарня Сен Поль»).

Епістема міфологічного й історичного осмислення родової сутності людини, втечі від реальних конфліктів життя, утвердження ідеалу первісної гармонії, ідеалізація патріархальних архаїчних форм у постімпресіоністичних композиціях П. Гогена («Жінка, що тримає

плід»). Просторова імплікація як чинник допитуваності художником-християнином таємниць Божого буття, смислу виникнення життя і передбачуваної долі людства («Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди йдемо?»).

Смислова ноетика концепції пуантилізму неоімпресіоністів на чолі з Ж. Сьором. Семантика включення оптичних вібрацій у математично вивірену, статичну композицію в абстрагованих за смислом і вишуканих за формою текстах Л. Сіньяка, А.-Е. Кросса, Л. Піссаро.

Герменевтика лінеарного естетизму, музикальності узагальнених кольороформ у площинних і підкреслено декорованих, просвітлено-елегійних символічних «зображень» мрій і марень, релігійних і міфологічних образів у живописі *набітів* (М. Дені, П. Боннар, Е. Бернар, Ж.-Е. Вюйяр, П. Серюзьє і К. Руссело).

Образно-сміслові колізії постімпресіоністської пластики (Й. Бурдель, А. Гільдебранд, А. Майоль та Ш. Деспію). Епістема стилю Е. Бурделя — «музикально-драматичної» переущільненості пластичного оформлення аналітико-синтезованого пізнання індивідуальної миті духовного життя, трагічного прощання людини з самою собою («Вмираюча любов», «Адам після гріхопадіння»), універсального «погляду з майбутнього» на страждання душі, сум'яття духу перед обличчям долі (портрети «Великий Бетховен», «Роден-Пан»). Втілення натхненної радості боротьби як злагодженої дії почуттів і розуму, спрямованої на знищення всього злого і ворожого людині у скульптурі «Геракл-лучник».

Постімпресіоністична лексика утвердження одвічних християнських ідеалів всесвітньої гармонії у скульптурах А. Майоля («Гармонія», «Помона»; пам'ятник Сезанну).

Семантичні контингенції осмислення внутрішнього світу гармонічної людини в лірично-одухотворених жіночих скульптурних портретах Ш. Деспію («Мадам Стоун», «Ася»).

Лінгвосеміотичний аналіз творчих прийомів і декларацій Ш. Бодлера (стаття «Салон 1846 р.», вибрані поезії), братів Е. і Ж. Гонкурів, Г. Флобера («Мадам Боварі»), мелодрами Г. де Мопассана.

Імпресіонізм за межами Франції

Епістемічні стратегії двох тенденцій «англійського імпресіонізму»: внесення у традиційні жанри живопису елементу пленера (Дж. Клаузен, «Косарі») і нового розуміння композиції,

домінування художності над сюжетом (Т. Руссел, «Читаюча дівчина», Ф. Стір, «Літо в Кау»).

Стилістичний гештальт німецького «чистого імпресіонізму» — творчість М. Лібермана («Купання», «Сад біля Мюнхенської пивної»). Синтез імпресіоністських прийомів у живописі бельгійських символістів А. Ван де Вельде («Пляж», «Жінка біля вікна») і Дж. Енсора.

Семіологія національного імпресіонізму в живописі американців — Дж. Уістлера («Маленька дівчина в білому», «Рожеве і срібне», «Гармонія в сірому і зеленому: портрет міс Сесіл Александр», «Аранжування в сірому і чорному №1: портретматері»), Дж. Сарджент («Ранкова прогулянка»), Р. Віннон («Маки», «Тигрові лілії», Ф. Хессен («Злива. Вулиця Бонапарт», «Захід на морі»).

Український імпресіонізм

Лінгвосеміотичний аналіз замилювання миттєвостями людського життя і природи, відтворення їх у багатій грі світла і сонця, а також у настроєвих образах у новелах О. Кобилянської («Меланхолійний вальс»), М. Коцюбинського («На калині»), В. Стефаника («Марія», «Кленові листки», «Камінний хрест»), І. Франка («Сойчине крило») М. Черемшини («Карби»).

Епістема студіювання «євангелія імпресіонізму» у малярстві Я. Станіславського та його учнів — І. Труша, А. Маневича (пейзажі) М. Бурачека, В. Масляниківа та М. Жука (жанрові сцени та натюрморти).

Семіотика «етюдизму» в сюжетному живописі І. Рєпіна («Паризьке кафе», «Портрет Побідоносцева»), О. Явленського («Натюрморт»), Д. Бурлюка («Пейзаж з відкритим вікном»).

Семантика імпресіоністичного «чистилища» на шляху до кубістичних експериментів у творчості В. Кандинського («Ахтирка. Осінь») і К. Малевича («Весна — квітучий сад», «Квітучі яблуні», «Квітка», «Сестри»).

Ідейно-естетична комплементарність поєднання вибагливості колориту, декоративізму і яскравості освітлення з глибоким психологізмом у постімпресіоністських полотнах О. Мурашка та В. Лепикаша. Семіотика синтезу імпресіонізму, неовізантизму та народного мистецтва в іконописі П. Холодного (1876-1930) у Львові.

Семасіологія імпресіоністичної техніки у скульптурі М. Парашука (погруддя М. Драгоманова, скульптурна група «Мати»).

Втілення імпресіоністської колористики у фортепіанних творах Василя Барвінського (1888-1963).

Технологія «духовних рецепцій».

Питання для самостійного опрацювання

1. Імпресіоніст як мораліст: безпристрасні зізнання К. Моне, К. Піссарро і Е.Золя.
2. Семасіологія людяності в натюрмортах Поля Сезанна.
3. Семантика просторової гри і космічної енергії в полотнах Вінсента Ван Гога.
4. Версії продукування імпресіонізму в українській літературі.
5. Творчість І. Труша, М. Бурачека, М. Жука — «Євангеліє» українського імпресіонізму у малярстві.

Література до теми 25

1. Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX-нач. XX века.— К., 1989.
2. Герман М. Импрессионизм.— СПб., 2008.
3. Грещак Е. Импрессионизм: Мастера, предшественники, последователи: Энциклопедия.— М., 2003.
4. Дебюсси и музыка XX века.— М., 1983.
5. Импрессионисты, их современники и соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка.— М., 1986.
6. Історія української культури/за ред. І.Крип'якевича.— К., 1991.
7. Історія української культури: У 5-ти т.— Т.5— К., 2001.
8. Попович М. Нарис історії культури України.— К., 1998.
9. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу.— К., 1993.
10. Шейко В., Тишевська Л. Історія української художньої культури.— Х., 1999.

ТЕМА 26. Художня епістема модерну

Історична місія нової стильової епохи (рос. «модерну», фр. «ар нуво», австр. «сецесіон», нім. «ліберті») як художньо-естетичної реакції культури на засилля позитивістсько-матеріалістичних тенденцій у світопізнанні, а в мистецтві — натуралізму, реалізму, академізму, а також тривожного протесту проти техніцизму «пуристичних» принципів формотворення. Естетизм як чинник модерну (У. Морріс, Дж. Роскін, А. Ван дер Вельде) та його реалізація в синтезі усіх видів мистецтва на основі природних принципів флореальності і біогенності, підкресленої декоративності і пластицизму.

Риси модерну в «органічній» архітектурі — екстеріорний розвиток простору (з середини, від інтер'єру) за своєрідними законами пластичної логіки (асиметрії, плинності форми, лекальності ліній, фантастичності, викривленості простору і об'ємів). Семантика формально-пластичного символу модерну («лінія злету батоба») у спорудах А. Гауді, В. Орта, Ф. Шехтеля.

Підкреслений декаданс, манірність, експресивна екзальтованість форм і ліній, стилістична і жанрова еkleктика діалогу Сходу-Заходу, національного-загальнолюдського, християнського-язичницького, фривольного еротизму з містичним аскетизмом, витонченого смаку з елементами кічу і кемпу у живописі і графіці Г. Клімпта, А. Вандервельде, «набітів», раннього Е. Мунка, Ф. Ходлера, а також декоративно-вжитковому мистецтві та дизайні членів групи «Світ мистецтва» (О. Бенуа, К. Сомова, Л. Бакста, А. Головіна, М. Добужинського). Стилізація елементів давньоруської ікони, лубка, вишивки і поетичного фольклору у творчості представників «неоросійського стилю» (І. Білибіна, В. Васнецова, М. Врубеля, С. Малютина, В. Поленова).

ТЕМА 27. ХУДОЖНІ ЕПІСТЕМИ МИСТЕЦТВА ХХ СТОРІЧЧЯ

Системоутворювальні чинники і тенденції реалізації структури і динаміки мистецтва ХХ сторіччя, спровокованого цивілізаційним витісненням культури:

- естетична цінність аналітичного формотворення артпроекту як самодостатньої безцільної комбінаторики модифікованих кодів, симулякрів «чистих сутностей», що «живе» лише у плазмі дискусії, інтерпретації;

- утопічний реалізм як «гра ідеями»). Філософія його періодизації (авангард → модернізм → постмодернізм): поетапність розлуки з людиною, утвердження ідеї антроподіцеї і руйнування прекрасного як норми.

Лінгвосоціотичний аналіз поняття «авангард» (О. Бенуа, 1910) і феноменально-семантичне поле авангардизму як *суперечливого, антиномічного явища, що ознаменував початок якісно нового, посткультурного переходу* (логічне завершення традиційного європейського художнього мислення і становлення принципово нових способів арт-презентації як моделювання світу). Релігійні, філософські, наукові і соціально-психологічні передумови авангардизму.

Основотвірні характеристики авангардових явищ:

- зміщення акценту з інтерпретації художнього твору на процес його створення,
- епатажно-скандальна, технічно-ігрова експериментальність, декларативна маніфестарність екзистенціального нінізму (безсмыслового існування артиста в соціумі),
- міфологізація заперечення міметичного принципу
- синестезія;
- підміна художніх цінностей естетичними, а відтак — спекулятивними.

Антропологічний смисл спекулятивної естетики — безпідставна уможлядність і безплідні, абстраговані від життя міркування індивідуаліста, розраховані на епатаж буденної свідомості привабливо-загадковими темами і сюжетами «комерційного мистецтва».

Основні течії авангардизму — абстрактивізм, футуризм, сюрреалізм, дадаїзм, поп-арт, функціоналізм, арт-дизайн.

Художня епістема абстрактивізму як найбільш радикального напрямку авангардного художнього мислення — аналітичне дослідження вивільнених від ізоморфізму,

асоціативних, синестезійних властивостей звуко-кольороформ у їх нескінченних поєднаннях.

Оснoвoтвiрнi тeндeнцiї абстpaктивiзму:

а) розвиток традицій фовістів і постімпресіоністів щодо гармонізації безформно-аморфних акустично-оптичних поєднань як чинника контакту реципієнта з «духовним космосом» (ранній В. Кандинський, Ф. Купка);

б) розвиток традицій Сезанна і кубістів щодо створення геометричних абстракцій як способу знакового моделювання досконалої гармонії («промєнізм» М. Ларіонова, «безпредметність» і конструктивізм О. Розанової, В. Татліна; супрематизм К. Малевича, О. Сундукова, Г. Філонова);

в) пошук модусу художньої реалізації протестантської стратегії богопізнання, «протестантського іконоборства» («неопластицизм» голандської групи «Де Стейл» на чолі з П. Мондріаном і Т. ван Дусбургом).

Дві основні течії абстрактивізму:

а) раціоналістична — «лінія» ван Дусбурга і Мондріана (конструктивний геометризм або геометричний абстрактивізм чи супрематизм, тісно пов'язаний з пізнім синтетичним кубізмом, орфізмом Р. Делоне, Ф. Купки, Ф. Пікабії, пуризмом А. Озанфана і Ле Корбузьє, Б. Ніколсона), представники якої (програмні формалісти) конкретизують («приземлюють») свої інтуїтивні прозріння макрокосмосу у простих геометричних формах;

б) емоційно-експресивна — «лінія» теософа В. Кандинського (абстрактний експресіонізм), ташизм Ф. Фенеона і М. Сефора чи «лірична абстракція» інформального мистецтва Г. Гартонга, Дж. Поллока, У. де Кунінга і М. Тобі), представники якої абстрагуються від конкретної предметності з метою вираження трансцендентного передчуття безконечності або його суб'єктивних асоціацій і психологічних імпровазацій.

Духовний смисл абстрактного мистецтва — екфорія енграм колективного архетипу творчості (В. Фаворський).

Естетика звучання «вібрацій чисто і вічно художнього як руху космічних сил» у ритмічно-колористичних «симфоніях» і

живописних контрапунктах В. Кандинського («імпровізаціях», «композиціях»). Варіанти дуалістичного проникнення в таїну світостворення (діалогу «світової душі» з вселенською мислеосною) за допомогою геометричних знаків («плюсів-мінусів») і «світлопису» в неопластичному космізмі П. Мондріана («Еволюція», «Бугі-вугі»). Роль ротаційного зору в медитативному спогляданні іконічної символіки його абстрактних полотен. Сутність «агресивних технік» акціонізму — «дріппінгу», «вісліючого хвоста» і «жорсткої абстракції» (хард-едж).

Стратегії основних концепцій абстрактного кіно: «фотогеній» Л. Деллюка, «інтегрального кінематографу» Ж. Дюллак, «музики руху» В. Ліндсней, «зорової симфонії» П. Веґенера, «музики світла» С. Ейзенштейна, «кіноочей» Д. Вертова, «слухозорової поліфонії» Б. Галеєва, С. Кубрика.

Художня епістема футуризму — відстеження у симультанному просторі кольоро-, звукоформ і пластичних об'ємів руху й енергії внутрішнього життя людини сучасного індустріалізованого середовища. Ідеологія футуристів — філософування Ф. Ніцше, інтуїтивізм і анархізм.

Суть маніфестарної естетики футуризму: екзальтовано-епатажний тон бунтарсько-анархічного виголошення шовіністичних ідей і заперечення традиційних культурних цінностей (Ф. Марінетті, У. Боччоні, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссола, Дж. Северіні).

Заперечення пізнаваності гармонії як принципу мистецтва у футуристичній скульптурі. Концепція відкритої фігури як «вікна у світ» і прагнення передати взаємопроникнення об'ємів у творчості А. Майоля, (скульптури «Повітря», «Жовте розп'яття»).

Семіотика футуризму в архітектурних проектах групи «Нове місто» на чолі з А. Сант-Еліа (автора «Маніфесту футуристичної архітектури», 1914 р.). Когнітивна стратегія дослідження «ліризму техніки» у принципах конструктивізму нової архітектури Ле Корбюз'є (1920-30-х рр.): будинок на стовпах, з плоским дахом, гнучким внутрішнім плануванням, стрічковими вікнами й вільно організованим фасадом. Семасіологія вираження

у них гуманістичної естетики. Герменевтика «брутальної архітектури» (район Дефані, центр Помпиду у Парижі) і «хай-теку» — течій футурологічного проектування у другій половині ХХ сторіччя.

Інтоновані смисли футуризму у космогонічній музиці Б. Прателли і Л. Русоло. Передбачення у маніфесті Б. Прателли («Мистецтво шумів», 1913 р.) зв'язку з брюїтистичною концепцією (від фр. *bruite* — шум) об'єднання природних і технічних шумів світу як чинника пізнання законів світостворення. Семасіологія футуристичних (брюїтистичних) засобів «оновленої музики»: семи «шумових звуків» для забезпечення безперервної єдності звуковисотності і тембру; мікроінтерваліки (Ф. Бузоні), рівноправ'я консонансу і дисонансу, атональності і вільної ритміки (А. Шенберг); поліритмії (І. Стравінський). Художня синестезія в опері «Перемога над сонцем» (муз. М. Матюшина, сл. С. Кручених).

Позитивістська суть концепції «театру несподіванок» Ф. Марінетті, яка профанує класичне мистецтво засобами «мюзик-холлності».

Ноетика нової системи текстотворення у поліжанровій футуристичній поезії: введення принципів віршування, основаних на композиційних «зрушеннях» і смислових парадоксах; розробка тонічного вірша, візуальної (графічної) поезії; використання архаїчної фольклорної і побутової лексики, безмежної словотворчості і словоновацій («за-розумної» лексики); виявлення архетипного смислу звука, фонем для побудови «чистої» мови; реалізація естетичного принципу «виведення поезії в життя» (у творчості В. Маяковського, В. Хлебнікова, братів Бурлюків).

Кубофутуризм (1911-1915 рр.) — локальний напрям у футуризмі. Естетика абсурду як концептуальна основа алогічного вираження «Нової Прийдешньої Краси» у «Самоцінному Слові» кубофутуристів. Семантика повного заперечення законів і правил поетики, граматики, ритмічної і синтаксичної організації «розкріпаченої» арт-композиції членами об'єднання «Бубновий валет» (Ю. Анісімов, Д. і В. Бурлюк, Н. Гончарова, М. Ларіонов, П. Кончаловський, К. Малевич, І. Машков, В. Татлін, Р. Фальк) і

мюнхенського гуртка (А. Ле Фальконе, А. Гльоз, Л.-А. Моро та В. Бехтеєв, В. Кандинський, А. Явленський). Епістемічні принципи представлених пейзажів і натюрмортів (тенденційно-незграбних етюдів «рапенів») — іронічно-гротескових версій співвіднесення західноєвропейського кубізму з примітивним лубком. Декларації поетами-кубофутуристами права на розширення поетичного лексикону за рахунок введення довірливих і похідних слів та виявлення смислу лексеми в її нарисній і фонетичній характеристиці (акцентуації уваги на семантиці префіксів і суфіксів; характеристик авторського письма; свobodного поводження з правописом задля підсилення денотатів «словесної маси»; тлумачення голосних як знаків часо-простору і приголосних як символів кольору, звуку, запаху; наділення слова функцією міфотворчості). Екзегетика поетичного осмислення теми «власної нікчемності» як перспективної і значущої.

Орфізм (1912-1914)—локальна, недовго існуюча течія в живопису, представлена творчістю Робера Делоне, його дружини Соні Терк-Делоне і їхніми послідовниками, Франтішком Купкою та Френсісом Пікабією. Термін "орфічний кубізм" або "орфізм" (від імені давньогрецького співака Орфея) використовував поет Гійом Аполлінер. Міф про Орфея, який звуками своєї музики міг пересувати камені, втихомирювати хвилі, зачаровувати тварин і рослини, дав ключ до визначення гіпнотичного за силою впливу "чистого мистецтва" Робера Делоне. Мальовнича система Делоне, сплавляє воедино структуру і колір і створює небачену єдність кубістичної конструкції і чистого кольору неоімпресіоністів Сера і Синьяка. Він знайшов власний метод створення "колірних конструкцій" з концентричних кіл, арок, веселок, пофарбованих у сім основних кольорів за системою "одночасного контрасту квітів" Е. Шеврейля. Сам художник називав свої композиції "симультанними" (одночасними), тобто заснованими на одночасному контрасті тонів. Він писав: "Чисті кольори стають плоскими і додатковими (протилежними) в одночасному контрасті. Таким чином, вперше форма будується не за допомогою світлотіні, а за глибиною самого кольору". Своєю метою орфісти проголосили створення "нової реальності з найпростіших, але найтоншим чином організованих колірних поєднань". Їх живопис

був заснований на ефектах руху, що виникають при зіставленні контрастних кольорів. Естетизм, абстрактна пластичність, ритміка форм, силуетів і ліній — характерні особливості орфізму.

Художня епістема дадаїзму (від франц. *dada* — дерев'яний коник, дитяче бубоніння) — інтелектуальна гра у «відсутність сутності буття» (1915-1922 рр., Т. Тцара). Пізнавальні стратегії іронічного маніпулювання дадаїстів симулякрами традиційної культури і мистецтва.

Антропологічний смисл іміджу дадаїста як деміурга реального буття. Наслідки запозичення дадаїстами *техніки колажу* — у кубістів, пристрасі до маніфестів і публічних епатажів — у футуристів, спонтанної творчості — у абстракціоністів. Редукція художньої творчості дадаїстів до:

- психічного автоматизму дій,
- колективної імпровізації,
- фотомонтажу,
- техніки абсурдних колажів і практики «реді-мейду» (*англ. ready-made* — «готовий») — експонування на виставках предметів побуту (М. Дюшан).

Семіотика дадаїстичної арт-практики у творчості літератора Т. Тцара, письменника Р. Хюльзенбека, поета Г. Балля, скульпторів і графіків Ж. Арпа, М. Ернста, Ф. Пікабіа, Г. Гросса, художника, гравера, скульптора і архітектора М. Янко, фотографа і кінематографіста Мана Рея.

Модальності стохастичної організації дадаїстичного артефакту та її пост-адекватії. Дадаїстичні форми і методи:

- бурлеск,
- детурнемент,
- гезампткунстверк,
- акція (хеппенінг, перформанс).

Семантика карнавальної концепції *хеппенінгу* (1952 р.) — імпровізованого театрального дійства, що передбачає активне залучення аудиторії до музично-сценічної драматургії і спрямоване на ототожнення мистецтва й не-мистецтва. Герменевтичне коло теорії хеппенінгу (Дж. Кейдж, Р. Раушенберг, М. Каннінгем) — синтезу філософії дзен-буддизму, фрейдистських

ідей пансексуалізму, екзистенціалістських мотивів абсурдності існування, феноменології «революції-карнавалу». Ноетика етичної й естетичної концепції хеппенінгу — обґрунтування утопічної практики перетворення абсолютної свободи творчості у стиль життя, спосіб існування. Ідеологічна комплементарність естетично споріднених з хеппенінгом течії «флюксус» (Й. Бейс, Б. Вотьє, Р. Філіу), досвіду Лівінг-театру (П. Брук, Є. Гротовський) і дитячого балету (Т. Браун, П. Бауш).

Каузальна атрибуція розвитку традицій хеппенінгу в *перформансі* — практиці аматорського публічного створення артефакту за принципом синтезу мистецтва і не-мистецтва. Семасіологія епатажу і провокаційності творчого акту як первинного, самодостатнього і стверджуючого ідентичність артиста-деміурга.

Художня епістема сюрреалізму (*франц. surrealisme* – від *sur*–над– надреаліалізм)— течії, заснованої на ідеї відображення надреальних явищ, алогічних зв'язків об'єктів матеріального світу як відлуння іншої, «вищої» реальності (Г. Апполінер, 1917 р.) — епатажна і скандальна контрадикція філософських ідей інтуїтивізму, герметизму, східних містико-окульних вчень, фройдизму, дзен (чань)-буддизму (письменники і літератори А. Бретон, Л. Арагон, П. Елюар, Ф. Суппо, художники Х. Міро, І. Тангі, С. Далі, А. Массон, Р. Маґрітт, П. Дельво, С. Матта, Б. Пере, частково скульптори і графіки Ж. Арп, М. Ернст, а згодом — кінорежисери Л. Бунюель («Андалузський пес»), Ж. Кокто («Кров поета»). Смысл шокової естетики сюрреалізму (А. Бретон, «Маніфест», 1924 р.)— вивільнення людського «Я» від пут сциєнтизму, логіки, моралі, закону, традицій; втеча у паралельні світи (оказіональні образи) в пошуках безконечної і вічної духовної ойкумени.

Семасіологія *двох різновидів* сюрреалістичного живопису:

а) органічного або біоморфного, що представляє вибудову віртуальних світів за допомогою напіваабстрактних істот і форм (картини Х. Міро, А. Массона, С. Матти);

б) натуралістичного або надреалізму, що представляє створення парадоксальних світів шляхом абсурдно-ситуативного поєднання ілюзорних предметів та істот реальної дійсності з

фантомами, що виникають у хворобливій уяві художника (картини С. Далі, Р. Маґрітта, П. Дельво).

Вплив сюрреалізму на естетику театру абсурду (Е. Іонеско, С. Беккет); мистецтва акції (акціонізму) — хеппенінга і перформанса, а також «живопису дії» (У. де Кунінг, М. Тобі, Р. Матервелл, Дж. Поллок).

Інтоновані смисли сюрреалізму у музиці (вільні асоціативні форми «гри думок» в «Інтегралах» П. Вареза).

Художня епістема функціоналізму або інтернаціонального стилю, що сформувався в архітектурі і декоративно-вжитковому мистецтві у 1930-х рр. ХХ сторіччя, — обґрунтування когерентності утилітарного формотворення як модусу технічної діяльності. Суть естетики «абсолютної доцільності» (Л. Бауер) як чуття «абсолютної краси» у відповідності зовнішньої форми предмета його утилітарній функції (берлінська майстерня П. Беренса, веймарська школа Баухауз В. Гропіуса).

Еволюція теоретичних концепцій функціоналізму впродовж першого, *романтичного* (пошуки «чистої» функціональної форми); другого, *соціального* (створення утопічних програм перебудови суспільства на основі функціональної архітектури); третього, *естетичного* (обґрунтування гармонії як основотвірної умови вільного функціонування усякої речі) етапів.

«Нігілістичний ідеалізм» нової предметної діяльності, стандартизованої соціальної моделі (будинку-комуни) Ле Корбюзьє і «функціональної релігії чистої форми» А. Міс ван дер Роє. Антигуманістична суть інтернаціонального стилю функціональної архітектури (здійснення проектування і дизайну поза історичними, культурними і етнічними традиціями).

Модернізм — один з етапів (40-70 рр.) розвитку мистецтва ХХ сторіччя, що типологічно і феноменологічно академізує авангардистські стратегії артпродукування, зосереджуючись на удосконаленні форми як чинника перетворення дійсності в «нову предметність» та активному прилученні реципієнта до процесу містичного споглядання неявного зв'язку явища і смислу, його участі в арт-проекті як сакральному культі. Художня епістема

модерністського тексту — метафора інтуїтивного декодування смислового спектру безперервного потоку інтерпретацій самобутнього і унікального буття завдяки квантифікації спеціальних прийомів (парадоксу, абсурду, алогічного поєднання непоєднуваного) і методів (колажу-монтажу предметів побуту чи заново створених технологічних симулякрів-замінників).

Суть артпрактики течій і напрямків модернізму виражена ідеєю: *«Бог — поганий стилістичний принцип; творчість і релігія — несумісні»*, обґрунтованою письменниками-філософами Ф. Кафкою, Б. Брехтом, Г. Боном.

Художня епістема символізму (остання чверть XIX — перша третина XX сторіччя) — *доведення контингенції міфопоетичних прозрінь ідеалізованого світу* (в ідеологічному руслі містики йєнських романтиків, Сведенборга і Р. Ваґнера, метафоричної «філософії життя» Ф. Ніцше, містичної софіології В. Соловйова, християнської міфології, духовних практик буддизму, теософії і антропософії).

Тенденції символізму:

а) неоплатоніко-християнська (Ж. Мореас, Е. Рейно, Ш. Моріс, Ж. Манор, М. Метерлінк, російські «младосимволісти» — А. Бєлий, Вяч. Іванов, О. Блок);

б) соліпсистська (А. Жид, Р. де Гурмон, В. де Ліль-Адан, Г. Кан).

Різновидності символу:

- умоглядний, передбачуваний, зумовлений усвідомленим бажанням втілити мислительну абстракцію за допомогою мнемотехніки (творець символу — художник);
- безсвідомий, мимовільний, що знаходиться за межами задуму і волі творця (творець художньої волі — символ як містичний носій сокровенної енергії речей, вічної гармонії буття, голосу світобуття).

Предтеча поетичного символізму — Ш. Бодлер (збірка «Квіти зла»). Семантика витончено-вишуканої, натхненно-поетичної лірики П. Верлена (збірки «Пісні без слів», «Пісні для неї», «Забуті арієтти»), поезій А. Рембо, П. Валері, С. Малларме (вишуканих алітерацій, пластичності і новаторства високопоетичної форми, мелодійності і співучості).

Багатозначність прихованого підтексту, примхливість і недомовленість, безконечна зміна почуттів, розмаїття нюансів у п'єсах бельгійського драматурга М. Метерлінка («Синій птах»). Печать естетства і аристократизму у прозових творах символістів молодшого покоління П. Луїса («Афродіта»), А. де Реньє («Грішниця»), Г. Аполлінера («Каліграми»), Ф. В'єле-Гріффена, Ф. Жамма та ін.

Концепція Софії-Премудрості Божої В. Соловйова та приклади її символістської реалізації:

- в душі розенкрейцерівської ідеї (поезія О. Блока, А. Білого, К. Бальмонта);
- в душі «містерії майбутнього» (Вяч. Іванов, М. Чюрльоніс, О. Скрябін), цілеспрямованої на міфотворчість ідеалістичного, містичного (суб'єктивно-психологічного) та реалістичного (онтологічного, соборного) буття.

Художня епістема акмеїзму (від грецьк. *ἀκμῆ* —розквіт, повнота сил, зрілість) — художньої реакції на невизначеність і метафоричність символізму — поетичне епагоге на предмет первозданних емоцій, здійснене за критеріями *ясності і архітектонічності форми*. Семасіологія «адамізму» у поезії О. Мандельштама (збірка «Камінь»), А. Ахматової («Вервиця»), М. Гумільова («Колчан»), а також С. Городецького, М. Зенкевича та інших членів «Цеху поетів», організованого навколо журналу «Аполлон». Вплив акмеїзму на творчість художників К. Коровіна, Ф. Малявіна, Б. Кустодієва; композиторів І. Стравінського і О. Лядова. Семантичні контингенції спорідненої з акмеїзмом феноменологічної естетики французької літератури і живопису «нових реалістів» (Г. Курбе, А. Бурдель, А. Майоль).

Художня епістема імажинізму (від франц. *image* — образ) — виведення каузальності позитивістського осягнення сутності як образу, через образ як носій смислу. Семантика образу як мети і як прийому «словесного орнаменту» у поезії американців Д. Лоуренса, Р. Олдінгтона, англійців Ф. Флінта, Т. Хьюма і Т. Еліота, росіян — поетів С. Єсеніна, М. Марієнгофа, І. Шершеневича, Р. Івнєва та художників О. Якулова, А. Ердман. Естетичне кредо імажиністів — «самоцінність життя у ритміці образів».

Художня епістема кубізму — модус візуально-оптичної реконструкції предметності з урахуванням концептуального простору на площині картини чи в об'ємі скульптури, специфічного (зверху-вниз) ракурсу споглядання т.зв. аркових композицій кубістичних пейзажів, натюрмортів і портретів кубістів впродовж сезанністського (1907-1909 рр. — П. Сезанн, Е. Бернар), аналітичного (1910-1912 рр. — П. Пікассо, Х. Гріс) і синтетичного (1913-1914 рр. — Ж. Брак) періодів. Останні стадії синтетичного кубізму — орфізм (Ж. Брак) і пуризм (А. Озанфан і Ле Корбюзьє).

Семасіологія дисгармонії світу, внутрішньої духовної пустоти у конструюванні масивних грубих геометричних об'ємів, утворених співставленням площини, кольорових і фактурних елементів у картині П. Пікассо «Авіньонські дівиці»; гротескове втілення бездушності сучасного машинного міського світу в об'ємно-геометричній конструкції неспокійних тонів у його полотні «Три жінки»; динамічний нервовий ритм безтілесних геометричних пластинок як вираження безперервного і невловимого потоку думок, що пригнічують людину в «Портреті Воллара»; втілення негативного протестантського радикалізму (зокрема відчуження людини від буття і рабської залежності від сил саморуйнування, сил зла; відтак — такого возз'єднання людини з Богом, коли діє лише Бог, а людина пасивно приймає) у панно «Герніка».

Проникнення кубізму в архітектуру — тип заскленого кубічного будинку Людвіга Міс ван дер Рое. Семантика панування в його архітектурних проектах багатоповерхівки з нерозділеним простором із скла і сталі, вишуканості деталей при збереженні одноманітності схематичної форми (Краун-холл в Іллінойському технологічному інституті в Чікаго, Сінгрем-білдінг у Нью-Йорку).

Художня епістема фовізму (від франц. *fove* — дикий) — контрадикція реалізму, предикації предметності як приводу для створення експресивних симфоній кольору. Фовісти — художники, які в 1905 р. задекларували виступ проти живописних методів і прийомів імпресіонізму і натуралістичної правдоподібності салонного і педантичного мистецтва. Творчі пошуки «підвищеної світоносності» у «примітивізмі», в картинах художників Сходу

(середньовічного японського і китайського малярства), у романських вітражах і живописі постімпресіоністів (П. Гоген, Ван Гог). Декоративний характер живописних пошуків, утвердження права художника на суб'єктивне бачення світу, перебільшену гостроту композиційних рішень, примітивізм і пластичну деформацію форм, заперечення лінійної перспективи та ілюзорності, колористичної експресії у творчості Е.-О. Фрієза, А.-Ш. Мангена, К. Ван Фонтена. Входження до групи художників із різним творчим обличчям: наповненого вічною мрією про гармонію світу А. Матісса, послідовного реаліста, поета природи А. Марке, холодного ірраціоналіста А. Дерена, експресивного М. Вламінка, «майстра гротесковості і трагізму» — Ж. Русо.

Семіотика свіжості і життєрадісності сприймання світу, чуття реальної краси дійсності, мрія про гармонію буття у буянні кольорових поєднань, повнозвуччі чистого кольору Анрі Матісса (натюрморти «Гілка сливового дерева», «Рожева скатертина», «Червоні риби», панно «Танець»).

Художня епістема експресіонізму — аппрегенція екзистенціально-драматичного спектру ірраціональних душевних станів художника засобами знаків-індексів (1905-1920 рр.). Герменевтика пристрасних декларацій одвічних принципів людського існування (інстинктів життя) в органічній єдності з природою у предметно-безпредметних, агресивних кольороформах Ф. Марка, пантеїстичних маніфестаціях Е. Кірхнера, К. Шміт-Роттлюфа, О. Мюллера, антиурбаністичних роботах М. Бекмана, Х. Гросса, О. Дікса, духовних акциденціях Е. Нольде Ж. Руо. Сислове втілення «останнього гучного крику Культури» (С. Кьєркегор, К. Ясперс, М. Гайдеґґер, Ж.-П. Сартр) у гравюрі Е. Мунка — квінтесенції експресіоністської системи композиційно-графічної організації тексту.

Семасіологія експресіонізму у літературі і драматургії II половини ХХ сторіччя.: тяжіння до монологів підвищеної емоційності і гротеску, містико-фантастичної образності (Г. Мейрінк, Л. Франк, Ф. Кафка, ранній І. Бехер, Л. Андреев).

Лексика експресіоністського кіно — зображення позасвідомого життя людини чи фантастично-містичних істот

засобами загостреного динамізму дії, гіперболізованої жестикуляції і гротесково-саркастичної міміки акторів, контрастів світла-тіні, крупнопланового представлення деформованих предметів, створення ірреального кінопростору (режисери Р. Райнерт, П. Веґенер, Ф. Мурнау, Р. Вінс).

Семіотика інтонованого смислу загостреної дисонантності, «хворобливо» ламаної мелодії, насиченої фактури інструментально-розмовної вокалізації і збудженої речитації у творчості «нововіденців» та молодих С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Бартока, А. Онеґ'єра, Д. Мійо, Б. Бріттена.

Художня епістема абстрактного експресіонізму

(кінець 40-х — 50-х рр.) — доведення контрарності арт-практики і логічних законів, доктринерства форми й традиційного синтаксису. Творчі принципи абстрактних експресіоністів:

- гносеологічний і психологічний волюнтаризм, інтуїтивізм;
- суб'єктивна зумовленість, спонтанність і автоматизм творчого процесу;
- поєднання оригінальних манер письма (від чорних ієрогліфічних символів П. Сулажа і монохромних полотен М. Ротко до шокуючих своєю пластикою і синтаксисом полотен К. Аппеля) і технік— інформелю, ташизму і «живопису дій».

Інформель (50-ті рр., М. Тапье) — техніка публічної організації візуального і гаптичного просторів на пастозних напіврельєфних поверхнях з банальних матеріалів (гіпсу, піску, цементу, тканин тощо) з метою створення абстрактних психограм.

Ташизм (50-ті рр., М. Сьофор) — техніка публічного імпульсивного, спонтанного нанесення фарби (кольорових плям) на полотноз метою фіксації «слідів-форм» глибинних процесів буття.

«*Живопис дії*» (1945 р., Г. Гофман і Г. Розенберг) — техніка публічного розбризкування, наливання, накапування фарб на полотно з метою документальної фіксації (в режимі «автоматичного письма») динамічного процесу «творчих мук» і культової жестикуляції артиста. Семасіологія візуалізованих хронотопів «герметичних авторських світів» Ж. де Дж. Поллока, У. де Кунінга, М. Тобі, Р. Матервелла, С. Френсіса.

Постмодернізм

Феноменологія постмодернізму як іронічного духу радикально плюралістичної доби (1950-1990-ті рр.) «ентропійної культури» естетичних мутацій, стильової дифузії і художньої еkleктики. Лінгвосеміотичний аналіз поняття (Р. Панвіц, 1914; Ф. де Оніс, 1934; А. Тойнбі, 1947; Ч. Дженкс, 1978).

Головні риси постмодернізму:

- це культура «самотніх техногенних квазіоб'єктів», «людино-молюсків», естетики «безчасного слова німої предметності»;
- зосередження культури на «масу» та «еліту» суспільства;
- вплив мистецтва на нехудожні образи людського буття (релігію, політику, інформатику і такі інші);
- стильовий плюралізм, еkleктика; цитування творів пов'язаних з попередніми епохами; створення метамови для інтерпретації мови мистецтва як самоцінності;
- іронічне висвітлення художніх традицій минулих культур;
- ігрове освоєння хаосому як середовища буття людини культури; ставлення до творчості як до гри.
- комерційна зосередженість артиста винятково на контекстному розумінні сутності, редукція істини до «абсолютного ніщо».

Методологічні основи постмодернізму:

- ідеї універсального гуманізму, культурного, екологічного і релігійного екуменізму;
- концепції деструкції Ж. Дерріди, безсвідомого Ж. Лакана і шизоаналізу Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі;
- теорія іронізму У. Еко і Р. Рорті.

Особливості постмодерністської естетики «буденності і споживання»:

а) модифікація естетичних категорій («приручення краси» дисгармонії, потворного; заміщення піднесеного дивовижним, трагічного — парадоксальним, комічного — іронічним);

б) онтологічне (екуменічно-безлике) тлумачення мистецтва як єдиного безконечного тексту, створеного колективним творцем;

в) аксіологічна толерантність стосовно масової культури, кічу, кемпу;

г) синестезія художнього чуття;

д) «дизайнізація» художньої творчості, орієнтація на метод аплікації у конструюванні артефактів;

є) витіснення художнього образу його симулякром;

ж) орієнтація арт-практики на творення віртуальної реальності.

Символіка постмодерністської естетики (лабіринт, різом) — символіка дисконтинуальності, відсутності архетипного смислу і трансцендентного означуваного, одночасного роз- і формування тексту, виходу із лінгвоцентризму в «тілесність» (зокрема ракурсів бажання, лібідозних пульсацій, спокуси і відрази).

Фундаментальні «параестетичні» принципи постмодернізму: амбівалентності і неоднозначності, процесуальності, лінгвоцентризму, енвайронментальності.

Визначальні прийоми постмодерністського мистецтва: інтермедіальність (інтертекстуальність), нейтралізація авторитетів, пародійність, подвійне кодування (поліжанровість, полістилістика), пастіш (поєднання різнорідного), дискретність і фрагментарність мислення.

Художня епістема мінімалізму (Р. Волгейм) — художньої течії в живописі, скульптурі і музиці (1960-ті — 1970-ті рр.) — модус економної трансформації засобів творчості, простоти і одноманітності форм, монохромності і творчого самообмеження художника (при відмові від суб'єктивності та ілюзійнізму презентації). Когнітивні стратегії мінімалізму — логічний емпіризм і механістичний редукаціонізм. Витоки мінімалізму: конструктивізм, супрематизм, дадаїзм, абстрактивізм і поп-арт.

Семасіологія репрезентативних спроб мінімалістів (К. Андре, М. Бочнер, У. Де Марія, Д. Флевін, С. Де Віт, Р. Менґольд, Б. Мерден, Р. Морріс, Р. Раймен) вписати артефакт в енвайронмент, обіграти природну фактуру матеріалів завдяки активізації ролі освітлення і комп'ютерних способів створення художньої ситуації.

Співзвучність мистецтва мінімалізму американським артпрактичним течіям антиформи, земляного мистецтва (ленд-арту), лайф-арту (та його різновидів — сенсорного мистецтва і «езотеричного сталкінгу») II половина 80-х рр.

Художня епістема концептуалізму («концептуального дизайну», «постфілософської діяльності») — нової стадії поп-арту (з 70-х рр.) — квантифікація методів пізнання різних галузей гуманітарної науки (естетики, мистецтвознавства, лінгвістики, математики), філософії і власне мистецтва в його новому розумінні (як арт-дослідження х-невідомого з наступним домисленням реципієнтом).

Риси концептуалізму:

- тлумачення тексту як концепту, вербалізованої концепції, документально зафіксованого проекту;
- первинність у такому проекті ідеї, задуму у формі аудіо- відео- і фонозаписів та вторинності власне артефакту (картини, об'єкта, інсталяції, перформансу й іншої акції як додатку до документального опису);
- відображення в документально-зафіксованій ідеї не стільки самого твору, скільки його функціонування в ситуації презентації чи акції;
- перевага концептуальної сфери перед чисто візуальною (концепції перед перцепцією), інтелектуального осмислення перед конкретно-чуттєвим сприйманням;
- роль мови, «тексту» і його експертного тлумачення у взаєморозумінні адресанта і адресата (Дж. Кошут, композиція «Один і три стільці»);
- регулярна гра тривіальними, банальними «ідеями» у новому концептуальному просторі функціонування (музей, галерея, салон, кафе);
- одноразоваість презентації (творення з підручних, швидкоруйнованих засобів, наприклад К. Ольденбург, «Могила», С. Ле Віт, «Похорони металевого куба», Дж. Корнель, «Балет Жака Оффенбаха», «Коробка герцога Медічі»).

Концептуальні суперечності артефакту:

- функціонування як «речі в собі» — і зв'язок з культурно-цивілізаційним контекстом (з превалюванням останнього);
- логоцентризм детально вивіреної концепції — і її алогічність, парадоксальність, абсурдність;
- зовнішня простота, примітивність — і практична елітарність, доступність лише для «посвячених» (реципієнтів, що засвоїли логіку концептуального мислення і стратегію поведінки в концептуальному просторі);
- активне втручання в життя — і одночасне абстраговане дослідження меж естетичного, художнього;
- активний антипсихологізм — і збудження в психіці реципієнта бурхливих ірраціональних процесів (орієнтація на тривіальність, приземленість, банальність, доведених до абсурду, що провокує імпульсивне обурення).

Художня епістема медитативного мистецтва — споглядання контрадикції існуючих схем підвищеної агресивно-напруженої емоційності абстрактного експресіонізму, загостреної уваги до динаміки жесту і механіцизму творчого процесу в «живописі дії», свідомої заземленості мистецтва представників інформелю.

Вплив на сутність медитативної арт-практики досвіду дзен-буддизму (у формі однотонних полотен з вібруючими структурами) як сакралізації семантики пустоти, павзи (К. Стілл, А. Готліб, М. Родко з його експозицією в дюссельдорфському музеї, М. Барнетт Ньюмен з його гігантськими полотнами для бездистанційного споглядання, Л. Фонтан і І. Клайн з їх монохромами; художники групи «Зеро» (Маніфест 1946 р.) з їх експериментами зі світло-кольоропростором). Герменевтика білоцвяхових полотен Г. Юккера.

Художня епістема трансавангарду (А. Боніто Оліва, 1979) — течії постмодерністського живопису (німецького неоекспресіонізму, аргентинської «нової образності», французької «вільної фігуративності») — обґрунтування контингенції нової живописності, фігуративності, установки на естетичну насолоду, а

головно — формування транзитної «кочової» художньої ментальності інтернаціонального характеру.

Семасіологія трансавангардових проблем: вітальності (Ф. Клементе), суб'єктивної герменевтики народних вірувань (М. Паладіо), сучасної інтерпретації естетичних традицій (алюзій на популярні тексти) кубізму, футуризму (С. Чіа), сюрреалізму (У. Кучча), «неформальної» традиції в живописі 50-х — 60-х рр. Н. Де Марія. Характеристика трансавангардистських напрямків — «нового дизайну» («нової обстановки», «неотрадиціоналізму» або «ріджіоналізму») у постмодерністській архітектурі початку III тисячоліття.

«Нові фовісти» — постмодерністська течія в живопису, що зорієнтована на повернення до фігуративності, спонтанних методів творчості і креативного освоєння кольору. Ноетика завдань «нових фовістів» — оновлення художнього бачення шляхом естетичного шоку. Семасіологія перевернутих полотен Г. Базеліца, створення авторських знаків історичного розвитку людства на основі теорії інформації А. Пенком, міфологізація історії, соціально-політичного і культурного життя Німеччини А. Кіферою, Й. Іммендорфом, М. Луперцем; художньо-музичної енграфії архетипу нарцисичного «Я», нетрадиційної сексуальної орієнтації Д. Куспітою, Л. Кастеллі, Л. Саломе; проектів еkleктичного стереоскопічного бачення живопису усіх часів і народів з використанням елементів кічу Ю. Докупила і В. Дана.

Художня епістема кінетичного мистецтва — аппрегенція споглядання просторово-динамічних експериментів з нетрадиційними матеріалами (1950 р.). Когнітивні стратегії кінетичного феноменалізму і його ідейно-естетична основа (естетика Баухаузу, Юґендстилю, російського конструктивізму).

Принципи просторово-світлового хроно-динамізму і методи математичного програмування творчості художника-інженера, що прагне публічно зафіксувати в мистецтві рух за допомогою *мобілів* — механістичних пристроїв і оптичних феноменів (прозорих матеріалів, електромоторів, пультів управління).

Семіотика форм кінетичного мистецтва (хеппенінгу, інсталяції) у проектах:

оживлення-гуманізації машини (Ж. Тенглі);
обігрування штучного сповільнення руху (П. Бюрі);
феноменологізації гри світла і тіні (Х. Ле Парк,

В. Коломбо);

виявлення художнього ефекту роботи моторів (Х. де Рівера);

полісенсорного впливу руху (Н. Шофер);

створення ілюзії вічного руху за допомогою магнітних (Такіс).

Семантика кібернетичного маніпулювання за світлокінетикою в сучасному мистецтві фотографії і кіно, а відтак голографії і دیجیتالному мистецтві.

Художня епістема оп-арту (1965 р., виставка «Співчутливе око») — різновиду кінетичного мистецтва — виведення когерентності творення-вдивляння інженера-художника у гру фігури і фону в сфері псевдодизайну і віртуальної реальності. Філософська основа теорії оп-арту (Б. Монарі, У. Еко, Е. Марі).

Характерні риси оп-арту:

- технічність, абстрактність композиції;
- естетична спорідненість з дадаїзмом, сюрреалізмом і абстрактним мистецтвом (М. Ешер, Р. Маґрітт);
- когнітивний алгоритм багатофокусного споглядання-відання візуалізованої ідеї віртуального оптичного («оживленого») простору в результаті напруженого і максимально зосередженого взаємодивляння глядача і артефакту (Я. Егем, Н. Шоффер, Х.-Р. Демарко, А. і Ж. Дуарте, А. Асиз);
- пошуки оптимального співвідношення кольору і тектонічного матеріалу у творчості оп-артистів.

Питання для самостійного опрацювання

1. Семасіологія ієрогліфів страждання і електрошоку у живописі П. Пікассо.
2. Духовний світ Василя Кандинського.
3. Музикальність «Формули всесвіту» Г. Філонова.

4. Релігійний діалог К. Петрова–Водкіна і М. Шагала.
5. Екзегетика Кубофутуристичної архітектури В. Татліна і Курбузьє.
6. Духовні виклики памфлетів «дада» (за матеріалами семасіологічного аналізу художніх текстів).
7. Герменевтика соло П. Гогена (за матеріалами семасіологічного аналізу аналізу художніх текстів).
8. Семантика інтонованих смислів музичної есхатології А. Шнітке.

Література до теми 27

1. Альманах Дада.—М., 2000.
2. Арган Дж. Современное искусство. 1770-1970 pp.— М., 1999.
3. Власов В., Лукина Н. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь.— СПб., 2005.
4. Герман Н. Модернизм. Искусство I пол. XX века.— СПб., 2005.
5. Історія української культури/за ред. І.Крип'якевича.— К., 1991.
6. Історія української культури: У 5-ти т.— Т.5— К., 2001.
7. Кандинский В. О духовном в искусстве.— Л., 1990.
8. Краснова О. Энциклопедия искусства XX века.— М., 2003.
9. Крючкова В. Кубизм. Орфизм. Пуризм.— М., 2000.
10. Павлишин С. Музыка XX століття.— Львів, 2005.
11. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та практика образотворчого мистецтва 70-х років XX ст. — поч. XXI ст.: Зб.ст. — К., 2004.
12. Полевой В. XX век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира.— М., 1989.
13. Попович М. Нарис історії культури України.— К., 1998.
14. Рычкова Ю. Энциклопедия модернизма.— М., 2002.
15. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу.— К., 1993.
16. Стародубцева Л. Архітектура постмодернізму: історія, теорія, практика.— К., 1998.

17. Шейко В., Тишевська Л. Історія української художньої культури.— Х., 1999.

ТЕМА 28. Художня епістема українського модернізму

Соціально-політичний контекст розвитку української культури першої третини ХХ сторіччя: революційний буревій 1918 р.; короткотривалий триумф української національно-державницької (орликівської) ідеї (1918-1922 рр.); діяльність М. Грушевського; початок і основні віхи розгортання визвольних змагань.

Телеологічна спрямованість вітчизняного мистецтва цього періоду: від модернізму в Україні до українського модернізму. Його перші клічі у символізмі Я. Савченка (збірка «Поезії»), О. Слісаренка (збірка «На березі Кастальському»), Т. Осьмачка (збірка «Круча», «Клекіт»), Д. Загула (збірки «З зелених гір», «На грані»), В. Кобилянського («Мій дар»). Естетика декадентства у поезії В. Бірчака («Золота скрипка»).

Концепція символізму в малярстві С. Виспянського. Продовження її реалізації у творчості пейзажистів І. Кульця, І. Северина; фантастично-казкових ілюстраціях «мрійника» В. Максимовича; «музикально-епічних», філософських роздумів О. Новаківського.

Семасіологія спроб «перевернути увесь художній світ» українських футуристів — М. Семенка (збірка «Прелюди»), Ю. Шкурупія. Неоприми́тивізм семантики «народного» живопису Д. Бурлюка, М. Синякової. Герменевтика поєднання палітри чистих кольорів народних розписів, барокових композицій у кубофутуристських картинах О. Екстер. Семіологія унікальності сплаву експресіонізму і кубізму у творчості О. Богомазова.

Перша хвиля «репресованого відродження» національного мистецтва (20-ті — 30-ті рр.). Семасіологія «репресованої поезії» у творчості М. Хвильового (збірка «Досвітні симфонії», повість «Санаторійна зона»), В. Підмогильного («В епідемічному бараці»), М. Зерова (збірка «Камена»), М. Драй-Хмари (збірка «Проростень», літературно-перекладацька діяльність). Семантика буревійних подій української революції та визвольної війни у творчому доробку В. Винниченка (оповідання «Краса і сила», повісті «Божки», «Щаблі

життя», роман «Місто Сонця»), Г. Чупринки, О. Олеся (збірка «З журбою радість обнялась»).

Герменевтика поезії стрілецького життя: віршів і пісень С. Чарнецького («Ой, у лузі червона калина»), Л. Лепкого («Ой, видно село»), М. Гайворонського («Ой, упав стрілець», «Їхав козак на війноньку»), Р. Купчинського («Човен хитається серед води», «Зажурились галичанки»), новела «Заметіль»). Діалог душі з «з Двійником» у творчості Б. Лепкого (1872-1941).

Ноетика традицій українського іконографії у монументальному малярстві М. Бойчука («Пророк», «Мати»); декоративна стилізація національного побуту у доробку його учнів — М. Касперовича, О. Павленка, В. Седляра. Діяльність Академії мистецтва (творчі постаті В. і Ф. Кричевських, Г. Нарбута, М. Жука).

Оновлення театральної культури. Та діяльність театру «Березіль». Концепція реформатора національної сцени Л. Курбаса. Використання традицій народного театру в драматургії М. Куліша («Народний Малахій»).

Становлення модерністської семіотики у музиці Б. Яновського (опери «Манажара», «Флорентійська трагедія», чотири збірки «Мелопоезій»). Семасіологія новаторських пошуків К. Стеценка («Сон», «Все жило, все цвіло» та ін.; музика до сценічних творів, дитячі опери), Я. Степового (вокальні, інструментальні мініатюри), М. Леонтовича (хорові обробки, кантата «Почаївська Мати Божа», опера «Русалчин Великдень»). Герменевтика національного модусу музичного модернізму у творчості М. Вериківського (романси на слова українських поетів-символістів), П. Козицького (романси тв. 11). Іконічна риторика «нового мистецтва» в музиці Л. Ревуцького (кантата «Хустина»). Епістемічна стратегія компонування полістилістичних дискурсів у творчості патріарха галицької музичної школи — С. Людкевича (вокально-хорові жанри) та Б. Лятошинського (I, II симфонії). Семіотичний діалог модернізму і «масової музики» у романсах та інструментальних творах Ю. Мейтуса; семантика альтернативного стилю в хорових творах В. Косенка (20-ті рр.). Роль «празької» школи у розвії музичної культури в Галичині 30-х рр. (В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, Р. Сімович, Б. Кудрик). Українська музична культура повоєнного десятиліття — уніфікація мінімалізму.

Авангардистська семіотика локутивних актів у поезії 40-х — 50-х рр. (О. Теліга, О. Ольжич, Є. Маланюк). Герменевтика гумору та

гротеску О. Вишні («Вишневі усмішки»). Енциклопедія авангардистських течій у кінопроектах О. Довженка («Україна в огні», «Земля»).

Семіологія нового осмислення національного досвіду в надрах тоталітарної системи у явищі шістдесятницького ренесансу (Л. Костенко, І. Світличний, В. Симоненко, В. Стус, І. Драч, М. Вінграновський, письменники А. Горська, І. Дзюба, Є. Сверстюк, художники О. Данченко, Г. Гавриленко, Г. Якутович та ін. «Філософія християнських обривів» в поезії Л. Костенко (історичний роман у віршах «Маруся Чурай», «Інкустації», «Ялинка»). Самопізнання-самоутвердження-самоспалення в ім'я Духа у поезії В. Стуса («Зимові дерева», «Перейти рубікон»). Сюрреалістична автентика у сінематографічних візіях С. Параджанова, І. Миколайчука («Тіні забутих предків», «Вавилон ХХ» та ін.). Пошуки національної форми у футуристичному малярстві А. Петрицького («Квіти»), О. Кульчицької («Гуцульські вечори»). Фовістський натуралізм «квітучих садів» К. Білокур та М. Примаченко. Трансавангардистські тенденції у текстах станкової графіки П. Глущенко та Г. Собачко-Шостак.

«Нова фольклорна хвиля» у українській музиці 60-х — 70-х рр. Тенденція камерності й образної психологізації у футуристичному симфонізмі І. Карабиця (I, II, III симфонії), Є. Станковича (III симфонія для соліста, хору та оркестру «Я стверджуюсь» на вірші П. Тичини), М. Скорика (навіяний «Тінями» Параджанова «Гуцульський триптих», партити, інструментальні концерти), Л. Дичко (симфонічна і хорова музика, зокрема кантата «Чотири пори року», «Зелене Євангеліє» для сопрано, баса та камерного оркестру на вірші Б.-І. Антонича), Л. Грабовського («Симфонічні фрески»), В. Губаренка (симфонічна картина «Русалки» та симфонія-балет «Зелені святки»), О. Киви (камерна симфонія на слова Т. Шевченка, «Український триптих» для фортепіано). Сміслові моделювання інтонованого руху у концертній симфонії «Фрески Святої Софії» В. Кикти, П'ятій симфонії Валентина Сильвестрова.

Епістемічні стратегії реформування українського образотворчого мистецтва в 70-х — 80-х рр. (синтезування стилів і жанрів, асиміляції «високим» мистецтвом «масового» повернення до українських народних мотивів, яскравих барв і площинності у полотнах Т. Яблонської, Є. Сагайдачного, О. Павленко, О. Шовкуненка, Г. Соколовського, М. Глущенко). Семіотика

українського трансавангарду: образотворчих експериментів у стилі експресіонізму (В. Патик і В. Лободь), сюрреалізму (Л. Медвідь, І. Завадовський, П. Маркович, І. Марчук), абстракціонізму (К. Звіринський, В. Баснець, В. Цюпко, В. Сумар, В. Ламах).

Когнітивні стратегії неофольклорного реалізму в ілюстраціях О. Губарева, О. Данченка, Г. Якутовича, Н. Лопухової, Ю. Сташко, В. Скакандія, П. Фелдеші, С. Мальчицької, П. Гулина.

Кондиціоналізм поетики фантазмагорії у філософській прозі (В. Дрозд, В. Шевчук, Ю. Андрухович, М. Бабак) та етнографіці (Ю. Чаришников, М. Компанець). Семантика «ліричних діалогів з хроносом» у жіночому малярстві (Г. Неледва, Г. Бородай, О. Отрощенко, О. Петрова). Семіологія *solī* вітчизняних нонконформістів (Р. Рижих, Л. Загорна, З. Лерман, В. Гордійчук, Ю. Луцкевич, О. Івахненко, В. Бовкун, М. Глейзер, М. Вайсберг, С. Лопухова). Ноетика вольової грані національного постеклектизму у «персоніфікаціях» А. Феденця, А. Криволапа, М. Муравського, Є. Найдена, П. Макова, М. Бабака, Л. Медвідя, О. Мінько, З. Флінти.

Семантичне перехрестя форм художньої свідомості у вітчизняній музиці 90-х рр.: В. Сильвестрова («Ікони для слуху» — цикл «Тихі пісні», кантата «Думи мої», диптих «Отче наш», «Заповіт»), В. Шумейка («Три старосвітських співаночки»), В. Овчачка («Мистецтво німих звуків»), В. Губи (камерна симфонія «Наодинці з Чорнобилем»). Феноменологізація українського джазу і рок-музики.

Комплементарність семасіології одвічних християнських істин у прозі Р. Іваничука. Герменевтика паралогізмів в «одкровеннях» початку ХХІ сторіччя: Ю. Шевельова, О. Забужко («Шевченків міф України», «Музей покинутих секретів», «Вибране листування на тлі доби»), Л. Костенко («Мадонна перехресть»). Ноетика нових концепцій театральної драматургії і їх оригінальні режисерські втілення у творчості Р. Віктюка, Б. Жолдака.

Ідейно-естетична комплементарність і суперечливість мистецтва української діаспори першої третини ХХ сторіччя. Семіотика кубізму у скульптурі О. Архипенка, С. Левицької, І. Похитонова; Когнітивні стратегії футуристичних спроб членів паризької «Великої трійці» — О. Грищенко, М. Ануфрієнка, В. Хмелюка»).

Новий «великий ісход» діячів української культури до Західної Європи, Америки, Австралії після Другої світової війни епістемічні стратегії суб'єктивного осмислення технік модерністського мистецтва

представниками артистичної еліти Наддніпрянщини — В. і Ф. Кричевськими, С. Макаренком, Н. Сомком, М. Недільком, М. Дмитренком, О. Булавицьким, Г. Радченком, Б. Крюковим (іконопис), Л. Морозовою. Семіотичні контингенції абстрактивістського мислення у творчості вихідців із Галичини і Буковини — Ю. Кульчицького, І. Нижник-Винників, Т. Вирсти, Г. Крука (скульптури «Мадонна», «Анна Ярославівна», портрети С. Петлюри, П. Скоропадського, А. Мельника), Л. Гуцалюка, С.-Ю. Тородинського (іконопис, мозаїки, вітражі), М. Чернишевсько-го (пам'ятники Л. Українці у Клівленді, Торонто); Поділля (Л. Молодожаника (пам'ятники Т. Г. Шевченку у Вашингтоні, Буенос-Айресі, Санкт-Петербурзі, скульптурні портрети М. Лисенка, О. Кошиця), Р. Коваля (пам'ятник жертвам голодомору 1932-33 рр. «Мадонна у лещатах»), В. Хмелюка (портрети дітей, підлітків).

Національні модуси виконавської інтерпретації авангардистської музичної риторики хоровою капелюю О. Кошиця (1875-1944), капелюю бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (диригенти Гр. Китайський, В. Колесник), «Візантійським хором» М. Антоновича.

Технологія «духовних рецепцій» семасіологічного аналізу згаданих художніх текстів.

Питання для самостійного опрацювання

1. Герменевтика семасіологічних версій трагічної особистості у поезії О. Ольжича і Є. Маланюка.
2. Український трансаванґард: між Сциллою потворного і Харибдою цинічного.
3. Семіотика хронотопів вітчизняних нонконформістів.
4. Футуро О. Забужко: пробабілістичний дискурс.
5. Українське кіно: входження до храму.
6. Семасіологія сучасних «листів у вічність» Л. Костенко.

Література до теми 28

1. Эстетики и теория искусства XX века: Хрестоматия/Сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов.— М., 2008.
2. Історія української культури/за ред. І. Крип'якевича.— К., 1991.
3. Історія української культури: У 5-ти т.— Т.5— К., 2001.

4. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії.— К., 2004.
5. Попович М. Нарис історії культури України.— К., 1998.
6. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу.— К., 1993.
7. Шейко В., Тишевська Л. Історія української художньої культури.— Х., 1999.

ТЕМА 29. Мистецтво Індії: художня епістема вищої Дхарми

Несуперечливий взаємозв'язок філософської думки Індії (*сідданхи* — онтологічної позиції і *даршани* — світопізнання) з релігійними вченнями індуїзму, буддизму, джайнізму. Духовні аберації основотвірної теми ідуїстської філософії — споглядання і етика досягнення особистої свободи (*мокші*) у круговерті (*махаяні*) каїнічних перероджень (*сансари*), зумовлених діяннями людини в минулих втіленнях. Сакральна семіотика хтонічного культу Брахмана («Непроявленого Логосу, Потенційної Мудрості і Вселенської Мислеоснови») як безособової духовної інстанції, першооснови простору, часу і закономірностей піднебесної і земної сфер, закодованої у екстатичному віданні священних Вед («Рігведи», «Самаведи», «Яджурведи», «Атхарведи») — зібрання гімнів, молитв та заклинань. Сутність естетики *прана* — трансцендентального передчуття асиміляції людини в Космосі у єдиному ритмічному пульсуванні та її неортодоксальне осмислення в класичних теологічних системах (адвайти-веданти Шанкари і оновленої логіки нав'я-нья).

Герметичне коло семантики Упанішад (формулювання способів амбівалентного, спотвореного тлумачення істини — *міманси*, *веданти*, *сакхьї*, *йоги*, *ньяї*, *вайшешики*) та його матеріалістично-скептицистське розпізнавання у семіотиці епічних поем «Махабхарата» та «Рамаяна» (I тис. р. до н. е.).

Інтоновані смисли ритмізованого вокального одноголосся — еосферична магія зміїного психізму. Семіологія «рага» — «мелодій-настроїв», що виникають з гармонічного поєднання звуковисотності, ритму і ладу. Тантристика семантики її кольорової палітри (коричневий — любовний, білий — комічний, сірий — патетичний,

чорний — жахаючий, жовтий — чарівний і т. п.). Символіка «ваїніки» — спеціального виду індійського живопису на музичні теми.

Махаяністична когнітивістика давньоіндійського музичного і лялькового театру (народна драма-містерія «джатра»). Концепція драматургії Бхаси і Ашвагоші, а згодом (IV ст. н.е.) — Калідаси (ліричні поеми «Рагхуванш»; «Хмара-вісник»; драми «Шакунтала», «Малявіка і Агнімітра»; «Мужністю здобута Урваші») — концепція *Майї* і *Пралайї*.

Махатмо-жнанічні формули буддизму (Лотосової сутри про спасіння усіх дхарм) і вплив його гіпотетико-спекулятивної нірвани самоізолюваного напівбуття душі-манас (що поглинула дух-бодхі) на наступний етап розвитку індійського мистецтва.

Сутність двох версій буддизму — махаяна та хінаяна. Семантика їх художньої символіки у скульптурних і живописних композиціях ступ у містах Санча, Бхархута, Амарават. Семантичні контингенції греко-римської традиції у зображеннях образу Будди, стилізації кам'яного мережива ґотики і бароко у буддійській архітектурі (зображення монахів-архатів, демонічних істот і карликів-якши). Проникнення у буддійське мистецтво світської тематики (психологізований живопис печер Аджанти).

Секуляризована дієреза положень буддизму і брахманізму в індуїзмі (IV-V ст.) з його ідеєю людини як кармічної інстанції на ілюзорному континуальному шляху Брамі. Еосфорична семасіологія індуїстського храму як «центру світу», як житла Тримурті (тріади з Брахми, Вішни і Шіви). Його естетична основа — нескінченний рух по той бік прекрасного і потворного (храм у Санчі, Кайласантах і Еллорі).

Художнє пізнання ісламської концепції людини, суспільства і бога (Фарабі, Ібн Сіна (Авіценна), Ібн Рушд (Аверроес) у змісті індійського мистецтва в IX сторіччі. Ноетика семіології оновленого храму: подібність мечеті до стартуючої у повітряний простір ракети, просвітленість інтер'єру, повна відсутність у ньому статуй, застосування виключно різнобарвного рослинного і геометричного орнаменту (мінарет Кутб-Мінар, місто-палац Фатехпур-Сікрі та інші пам'ятки оригінальної архітектури правителя Акбара в XVI ст.).

Каузальна атрибуція «мармурової революції» в індійській архітектурі у добу правління Великих Моголів (XVI-XVII ст.). Семіотика настінних розписів, мозаїк, інкрустації, гравірування (пам'ятник коханню — мавзолей Тадж-Махал).

Когнітивні стратегії герменевтики знаково-символічної еволюції індійського живопису: джайністських манускриптів, персидської книжкової мініатюри (IX ст.); малярства доби Великих Моголів (творчість представників художніх шкіл Басохлі, Бунді, Кішангархі у XVII-XVIII ст.). Семасіологія живопису школи Кангри — втілення крішнаїтських ідей руху бхаті.

Ноетика осмислення традицій класичного індійського мистецтва у добу Бенгальського Відродження (поч. XX ст.). гуманістичний зміст творчості художників А. Тагора («Кінець шляху») та Н. Боса («Музикант»). Ідейно-естетична комплементарність еkleктичного стилю художника і скульптора Л. Роя Чоудхурі («Туман», «Коли розпочинаються дощі»; рельєф «Біля входу в Траванкорський храм»).

Герменевтика паралогізму індійського мистецтва в період між I та II світовими війнами (творчість А. Шер-Гіла («Мати Індії»), Д. Роя («Сестри»).

Семантика декларацій індійського мистецтва з проголошенням Республіки Індії (1950 р.). художньо-пізнавальні концепції його двох напрямків: академічно реалістичного (схильного до натуралізму і салонності) та модерністського (в основному, абстракціонізму). Визначні індійські митці сучасної доби — К. Хеббар («Трапеза») і Х. Даса (графіка «Пара голубів»), філософські постаті М. Реріха, О. Реріх. Р. Тагора.

Семантичні контингенції нового кіно хінді (режисери Р. Капур, Р. Мукерджі, Б. Чаттерджі, Ш. Саманта).

Христологічна рецепція художніх смислів буддійської ідеї «Прадхні, відкритої в Коруні» (мудрості відкритої в стражданні).

Питання для самостійного опрацювання

1. Лінгвосеміотичний аналіз поем «Рамаїяні» і «Махабхарати».
2. Художня епістемологія Упанішад.
3. Хтонічна семасіологія лірики Калідаси.
4. Махатмо-жнанічна семіотика індуїстського храму.
5. Живопис школи Кангри: візуалізація духовних аберацій.
6. Індійська поезія доби Бенгальського Відродження: епектаза духовного зцілення.

Література до теми 29

1. Абаев Н. Искусство Древней Индии. Эпохи Харappa и Будды.— М., 1989.
2. История и культура Древней Индии/сост. А. Вичасин.— М., 1990.
3. Индуизм: художественные традиции и современность.— М., 1985.
4. Ольденбург С. Культура Индии.— М., 1991.
5. Розеншильд К. История зарубежной музыки.—Вып.1.— М., 1983.

ТЕМА 30. Мистецтво Китаю: художня епістема Дао

Автохтонність феномену «китаєцентризму» і ритуалізованої етики як фактору його формування. Основа китайського мистецтва — символіка, абстракція, імпресіонізм. Духовний стержень давньокитайського мистецтва доби Шань-Інь і Чжоу (II тис. — сер. I тис. до н.е.) — філософсько-релігійна діада: даосизм і конфуціанство.

Основотвірна теза даосизму («Дао» — *кит.* небо, дорога, шлях) — органічного злиття людини з природою як найвищим проявом гармонії. Особливості художнього пізнання Істини-Щирості (*Чжень*) Великого Дао, «що перебуваючи у безконечному русі (в ритмі *Інь-Ян*) і не досягаючи межі, повертається до витоків» (*Лаоцзи*). Художня семасіологія ієрогліфа Чжун — воріт до осягнення Добра (*Шань*) і п'яти благородних властивостей Природи (*Сін*). Розкриття у її індивідуальній формі — «де» — моральної досконалості особистості (її людяності, мудрості, щирості, відповідальності). Когнітивна стратегія металогіки всеоб'ємлюючого і духовно-злагодженого співбуття споглядаючого і споглядуваного в процесі художнього роздуму Дао-людини над законами вселенської рівноваги (*Хе*). Рецептивна естетика реалізації смислу екзистенції просвітленого художника (відаючого постійність-незмінність Дао) — терплячого і безкорисливого вдивляння, вслуховування (через посередництво художнього тексту) в мить вічної гармонії. Художня семасіологія Істини як Краси і Краси як істини та її архетипів учан: води (мудрість-зима), вогню (справедливість-літо), дерева (людяність-весна), металу (ввічливість-осінь), об'єднаних навколо землі (щирість).

Лексикосеміотичний аналіз китайської поезії, графіки і живопису, що залучають до осягнення ідеї Серединності Дао (*Чжун-Юн*) у текстах Вень.

Семіосфера художнього твору давньокитайського мистецтва — ієрогліф. Його роль у вираженні семантики духовно-душевної структури особистості у царині живопису та хореографії. Семіологія каліграфічних ліній (кістка, м'ясо, мускули, кров) як «естетичних садів» трепетного ставлення до природи. Герменевтика тотемістичної символіки давньокитайської скульптури і ритуального вазопису; живопису тушшю на шовку.

Семіотика інтонованих смислів «Саду пісень» («Щицзин») — музичної системи *Люй*, строю і жанрів поетичної філософської лірики (священні тексти Вень, трактат Лю Се «Дракон, вирізьблений у серці писань»).

Спорудження славнозвісної Великої Китайської стіни. Символіка міфологічних та релігійних рельєфів на стінах поховальних споруд для знаті (в добу Цинь і Хань, III ст. до н.е. — III ст. н.е.)

Вплив дзен-буддизму на формування жанрової системи, кола образів і тем середньовічного мистецтва. Семіотика грандіозних наскельних буддійських монастирів та дерев'яних храмів, пошуки нових конструктивних ідей у зодчестві пагод-веж (Храм захмарних висот, Ворота дракона, Печера тисячі Будд). Семантика музикальної символіки скульптурного оформлення буддійських печер.

Стратегія художнього пізнання і творчості в епоху конфуціанства — офіційної філософії Китаю з II ст. до н.е. Семантика локутивних актів апокрифічної «класики» (*чань-вей*). Контрарність художніх концепцій реалістичної школи «лі» та ідеалістичної школи «сін».

Семіотика «совісного серця» — дух гармонії і святковості, класична простота і спокою величних форм міської архітектурної забудови доби Тан і Сун (Велика пагода диких гусей). Семасіологія комплексів маленьких декоративних садів, що відтворювали гармонію живої природи (тихих водоймищ, мальовничих лугов і скель).

Герменевтика танської скульптури (самобутність статуї Будди Вайрочани у Лунмені, зображень коней імператора Тайцзуна на шести кам'яних плитах).

Епістемічна інтерпретація живопису доби Тан і Сун, зокрема творчості Лі Сисюня, Лі Чжао-Дао і Ван Вея (картин на довгих шовкових і паперових звитках вертикальної або горизонтальної

форми — пейзажів чи жанрових сцен з поетичними текстами, написаними красивим каліграфічним почерком). Семасіологія жанру «квіти-птахи» (його віршованих інтерпретацій).

Семантика символіки монументальної архітектури доби Юань і Мін (XIII-XVIII ст.), зокрема архітектурних ансамблів Пекіну: Імператорського палацу, Павільйону найвищої гармонії, Храму Неба, славнозвісної Дороги духів, ансамблю царських поховань Мінської династії.

Семіотика китайської кераміки, фарфорової пластики, різьби по дереву, на камені і кістці.

Герменевтика неоконфуціанського переосмислення в сучасному китайському мистецтві концепцій і технік модерністської арт-практики, що проникли у художньо-естетичну систему Китаю на початку XX сторіччя разом з ідеями прагматизму і анархізму.

Технологія духовних рецепцій у контексті означеної тематики.

Питання для самостійного опрацювання

1. Тотемістична символіка давньокитайської скульптури.
2. Шицзин — нерозгаданий ієрогліф.
3. Жанр «квітів-птахів»: філософія середньовічної аскези.
4. Музикальність архітектурних ансамблів Пекіну у XVIII ст.
5. Філософія знаку «Тайцзи» (Н. Бор) у сучасному європейському мистецтві.

Література до теми 30

1. Джекобсон Д. Китайский стиль.— М., 2004.
2. Кассирер Э. Сила метафоры//Теория метафоры.— М., 1990.
3. Китайская поэзия: семиотический аспект.— СПб., 2006.
4. Китайское изобразительное искусство.— М., 1991.
5. Кузнецов М., Попов Е. Знак в системе Дао: Краткая история искусства Южной Азии.— М., 1998.
6. Немировский А. Мифы и легенды Древнего Востока.— М., 1994.
7. Эйдлин Л. Шицзин. Из песен эпохи Тан.— М., 2001.

ТЕМА 31. Мистецтво Японії: художня епістема Макото

Семіологія Краси Небуття як Істини: священне дзеркало Ята (символ чистоти, незворушності і самозаглиблення — ідея дзен); меч Муракумо (символ «душі самурая» — ідея бушідо); яшмові коралі Ясакані (найдавніший символ ідеї сінто). Три течії японського мистецтва — три виміри японської духовності: *сінто* («шлях небесних божеств») — національна язичницька релігія японців; *дзен* — найбільш впливова течія буддизму (одночасно доктрина і стиль життя); *бушідо* («шлях воїна») — естетика самурайства, мистецтво меча і смерті. Металогіка епектази калургічного передчуття повернення чергової миті єднання людини з космосом та епістемічні стратегії його художньо-символічного споглядання.

Художня семіотика сінто: кераміка «кацудзака» і «камегаока» (культура Дзьомон); кераміка і бронзова пластика культури Яйой; глиняна кераміка «ханива» (культура Кофун, або Ямато); храми Ісе та Ідзумо.

Художня семіотика бушідо: Золотий павільйон в Кіото, будиночки для чайної церемонії (тядо), поетичний жанр «хокку» (тривірші М. Басьо).

Герменевтика естетики дзен та її реалізація в художньому спогляданні ідей «Трепетності Голубих небес» та «Могутності Великої Землі». Відображення їх семантики в архітектурних конструкціях буддійських пагод, храмових комплексів Хорюдзи (м. Нара), земного дому Великого Будди — найбільшої в світі дерев'яної споруди Тотадзи; пам'ятках ранньобуддійської скульптури (статуя Будди у храмі Гонгодзи, статуя Гусе Каннон у храмі Юмедон, зокрема Павільйоні сновидінь)

Художня семасіологія стилю «ямато-е». концептуальні новації послідовників школи ямато-е в сучасному каліграфічному живопису на кімоно — К. Кобаясі, К. Сітомури, Ю. Ясуди (20-30-ті рр. ХХ ст.). Художня семасіологія стилю «ніхонга» — живопису тушшю та водяними фарбами з підкреслено декоративним використанням позолоти на шовкових та паперових звитках і ширмах. Розвиток цієї техніки в сучасному живописі Т. Тессай та Р. Нанга (20-30-ті рр. ХХ ст.). Художня семасіологія проєвропейського стилю «йога» — живопису олійними фарбами з використанням перспективи й об'ємно-

пластичного зображення. Семантика жанру гравюри на дереві — «укійо-е» (творчість К. Ямамото, К. Тобарі). Ноетика основних тенденцій розвитку сучасного японського живопису (стилізації рис імпресіонізму та авангардизму).

Герменевтика жанру японської дрібної пластики — нецке. Інконсистентність Поєднання в ньому естетичних канонів середньовічного і ренесансного мистецтва.

Художня семасіологія театру Но. Ентелехія традиційної японської драматургії в театрі ляльок («дзьорурі») та театрі Кабукі. Семасіологія його драматургічної форми (II пол. XVII ст.).

Провідні тенденції розвитку японської архітектури сучасної доби — синтезування нових архітектурних форм з живописом, скульптурою, декоративно-прикладним мистецтвом (дитяча бібліотека в Парку Миру в Хіросімі, будівля Фестивал-холлу в парку Уено в Токіо).

Епістемічний кондинціоналізм сучасного японського кінематоргафу. Катастатичність інтонованих смислів сучасної японської академічної музики. Технологія духовних рецепцій у контексті означеної тематики.

Питання для самостійного опрацювання

1. Художній світ «ханива»: втілення духовних цінностей сінто.
2. Акциденції стилю «ямато-е» і «ніхонта» в сучасному живописі.
3. Лінгвосеміотичний аналіз хокку М. Басьо.
4. Контингенції імпресіонізму у гравюрі «укійо-е».
5. Дієреза духовної традиції Дзьомон в сучасній японській рок-музиці.

Література до теми 31

1. Башарова С. Синтоистские основы традиционной японской культуры.— Новосибирск, 2006.
2. Григорьева Т. Японская художественная эстетика и ее окружение.— М., 1998.
3. Искусство Японии/Сост. Померанцев Я. — М., 1995.
4. Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия: Т.2 — М., 1973.

5. Искусство стран Востока/Сост. Яковлева Н. — М., 1986.

ТЕМА 32. Мистецтво арабського світу: художня епістема дхікри

Езотерична символіка релігій Дворіччя (Шумеру, Аккаду, Асирії, Вавилонії) та Палестини («Книга Єноха», «Книга мертвих») — іконічні знаки енетних сил, архонів-інструкторів в галузі науки, мистецтва, чорної магії, що остаточно утвердили ектопію людського розуму.

Когнітивні стратегії та семіологія архітектурної традиції народів Шумеру і Аккаду (храмів богам світил, родючості, вітру; зіккурату). Семантика скульптури Дворіччя (незграбність, обважність, неприборканість внутрішньої сили). Духовна аберация появи перших зображень людини (III тис. до н.е.).

Герменевтика грандіозності і величності автентичного мистецтва воєнізованої Асирії (місто-фортеця Дур-Шаррукін та палац Ашурбанапала у Ніневії, VII ст. до н.е.).

Хтонічна семасіологія мистецтва Нововавілонського царства: славнозвісних «воріт Іштар», храму грізного божества Бела-Мардука (храм Есагіле) та Зіккурату Етеменанки (Вавилонської вежі). Семантика інтонованих смислів культурової та палацової музики («страсті» на честь язичницьких богів).

Еосфоричні культури та способи їх вшанування у формі сакрального дійства-епіфанії у Стародавньому Єгипті. Ноетика походження пірамід фараонів Хеопса, Хефрена, Мікеріна. Рецептивна естетика та семасіологія настінних розписів та скульптурних зображень у храмових комплексах Карнаку і Луксору, цариці Хатшепсут, Галікарнаського мавзолею). Художня епістема реалістичного мистецтва «Амарни» (період правління фараона XVIII династії Аменхотепа IV, доба 1424-1388 рр. до н.е.). Тропологічний аналіз амарнської ліричної поезії. Семантика жанру амарнського скульптурного портрету («карикури») Ехнатона, реалістичні портрети юної і зрілої Нефертіті, золота маска Тутанхамона, торс «Принцеси Амарни», жанрові сцени з життя фараонові родини). Семіологія декоративного і маньєристського мистецтва періоду саїського відродження. Сутність релігійної реформи Аменхотепа IV. Анагогічний аналіз Давидових псалмів і «Пісні над піснями» Соломона.

Художня семіологія пам'яток мистецтва Римської Сирії та Єгипту у I-IV ст. н.е. рельєфів храмів у Оксірінху, Фівах, «фаюмських портретів» («Пані Аліна», портрет нубійця), єгипетської іконографії. Семантика інтонованої риторики музично-поетичний фольклору бедуїнів (творчість поетів Імру уль Кайс, Ангар Ібн Шаддад).

Ноетика аристотелівсько-неоплатонічного синкретизму філософських концепцій аль-Кінді, теорій Абу Бакра Мухаммада ібн Закарії ар-Разі (Разеса), метафізики аль-Фарабі і його учня Ібн Сіна (Авіценни), альтернативної теології аль-Газалі, схоластичної онтології Шіхаб-уд-дін-Яхья ас-Сухраварді; їх взаємодія з єврейською філософією (основоположники традиції Ібн Геброль, Ібн Масарра, Ібн Баджа та їх опоненти Ібн Туфайль (Абу Бакр), християнізований схоласт Ібн Рушд (Аверроес).

Вплив ісламу на мистецтво Сирії, Палестини, Іраку, Аравії: панівна роль архітектури, переважання орнаментально-декоративного напрямку в живопису і скульптурі (семіотика арабески, морески, куфі — «музики для очей»). Семасіологія архітектурної конструкції нового типу чотири-айванної («айван» — купольний зал) культової споруди — колонної мечеті (в Куфі, Амра ібн аль-Аса у Фустаті, Омейядів у Дамаску, Валіда), мінарету (Куссейр-Амри, Каср-ат-Туба і особливо — Мшатта в Іорданії), медресе; фортець-цитаделей. Герменевтика екстер'єру та інтер'єру мечеті (хаотичність організації простору композиції, використання аравійських арок — сталактитів і веж-мінаретів, декоративного оздоблення смугастої кладки стін (глазуррю, емаллю, коштовним камінням, поливною керамікою з куфічними написами, сирійським склом з геометричним орнаментом і «дамаською сталлю»). Ноетика іконічності горельєфних зображень людських фігур і фантастичних тварин сенмурв, сцен праці, полювання на антилоп, оплакування покійника і т. п. у стінописах мечеті Куссейр-Амри.

Рецептивні стратегії естетичної концепції багдадської школи при династії Аббасидів (750-1258). Семасіологія макавів поетів Абул-Ала ал-Мааррі і Насіра-і-Хусрау.

Семантика об'ємно-просторових композицій замку Ухайдір у Багдаді, Багдадських воріт в Рацці; мавзолею Нур ад-Діна в Дамаску, Зубайди в Багдаді; фортифікаційних забудов у Дамаску і Алеппо. Суннітська символіка архітектури Самарканду — комплексу мавзолеїв духовенства і знаті (мавзолей Дах-і-Зінда, Тимуридів-Гур-Емір,

соборна мечеть Бібі-Ханум) в добу правління Тимура Тамерлана (XIV-XV ст.).

Герменевтика мусульманської архітектури держави Фатимідів (мечеть Амра, мечеть ал-Хакіма, ал-Акмар, величаві фортечні ворота Бабан-Наср, фортеця Нілометр на о. Рода (поблизу Каїра), Мавзолей Імама аш-Шафії).

Семантика локутивних актів у «Казках Шахразида» («Книга 1000 і однієї ночі»), поеми «Лейла і Меджнун». Лінгвосеміотичний аналіз співаної поезії Абулькасіма Фірдоусі (поеми «Шах-наме», «Промови на хвалу розуму»), Омара Хайяма (рубаї), Рудакі (поема «Каліла і Дімна»), Джамі (любовна лірика). Семасіологія ілюстрацій Бехзада до поем Сааді, Фірдоусі, Нізамі).

Семантика мистецтва Магрибу — архітектури, скульптури і живопису доби Авмохадів (мечеті Кутубійя в Маракеші, мінарет і мечеті Хасана в Рабаті, медресе Бу Ананія, Аттарин у Фесі). Семіотика екста і інтер'єру Кордовської колонної мечеті. Герменевтика планування головного архітектурного пам'ятника Гранадського емірату — палацу Альгамбра (XIV ст.): оточення фортечним муром червоного кольору («аль хамра» з араб. — червоний) основних приміщень, згрупованих навколо Міртового і Левового палаців; органічне включення з композицію води і зелені. Семасіологія архітектурного стилю «мудехар».

Тропологічний аналіз декоративно-ужиткового мистецтва Іспанії — прикладу плідного художнього спілкування арабів та іспанців (альгамбрських ваз, синьо-золотих фаянсових виробів із Валенсії).

Ноетика нової хвилі розвитку арабо-мусульманської художньої культури після чотиривікового занепаду під гнітом Османської імперії і французької колонізації. Ретроспекція пошуку відповідей на виклики сучасної цивілізації в реформаторських рухах ісламу (Джамаль аль-Афгані, Мухаммада Абдуха і Садик аль-Азма) і культурософських доктринах Мухаммада Азиза Лахабі, Абдаллаха Бухдиби, Махаммада Аркуна, Сейїда Хусейна Насра і Абдулькаріма Соруша. Аналіз художніх тенденцій у поезії, музиці; перспектив зародження реалістичного театру і національного кіно.

Каузальність секуляризації скульптури: суфістської іконології скульптурної групи «Пробудження Єгипту», рельєфів «Конституція», «Правосуддя» Махмуда Мухтара.

Семіотика імпресіонізму в живописі М. Нагі («Рибалка»); фовістичної стилізації театральної декорації жанрових картин

М. Саїда («Осінь»); натуралізму в живопису Х. Ісси і Г. Сірри. Семантика вираження національної специфіки у мініатюрах сирійців Ф. Курдуса («Пробудження арабів»), Н. Джафарі («Народи вітають єдність арабів»). Прояви Н. Ісмаїла («Ринок»); ноетика утвердження фольклорного напрямку у творчості магрибських художників: З. Туркі, Д. Абделазі-за (Туніс), М. А. Дріссі, Х. аль-Глауї (Марокко), М. і О. Расима, М. Іссіахема («Наші матері і діти не повинні більше голодувати», «Цих малих трударів чекає краще майбутнє») з Алжіру, О. Хамді («Жінки в гаремі»); графіків А. Діно, С. Беркель, композиторів Ф. Рахлі, Б. Ейбюгель, поета Н. Хікмета (Туреччина); імпресіоністичної техніки в скульптурі Н. Зія, А. Ліфіжа (Туреччина).

Герменевтика позитивізму і стильової еkleктики художнього пізнання митців арабо-мусульманського ареалу на початку ХХІ сторіччя. Суперечливість поєднання в їх арт-практиці художніх технік кубізму, абстракціонізму, постімпресіонізму (Н. Ісмаїл, «Анкарська фортеця»; Х. Дікмен, «Анатолійський пейзаж»).

Технології інтелектуальної гри та педагогічної майстерні в осягненні тематичного матеріалу.

Питання для самостійного опрацювання

1. Семасіологія сакральної скульптури Шумеру і Аккаду.
2. Вавилонський зіккурат: символ «величного» падіння людини.
3. Семіотика традиції «хіра» в ісламській архітектурі.
4. Анаґогічний смисл статуарних горельєфів аравійських палаців.
5. Типологія музичної риторики сучасної академічної музики Туреччини.
6. Семіологія арабески.

Література до теми 32

1. Всеобщая история искусства.— Т.1 — М., 1966.
2. Еремев Д. Ислам: образ жизни и стиль мышления.— М., 1990.
3. Клочков И. Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время.— М., 1993.
4. Любимов Л. Искусство Древнего мира.— М., 1980.

5. Мервин Л. Искусство арабских стран.— М., 1999.
6. Оппенгейм А. Древняя Месопотамия: художественный портрет погибшей цивилизации.— М., 1990.
7. Померанцева Н. Искусство Древнего Египта.— М., 1976.
8. Шеркова Т. Рождение Ока Хора: Египет на пути к раннему государству.— СПб., 2004.
9. Эльбрахт П. Трагедия пирамид.— М., 1984.

ТЕМА 33. Художні епістеми мистецтва американського континенту

Художня культура американського континенту — країн Латинської Америки, США і Канади — приклад дивовижно-плідного взаємозв'язку різноманітних автентичних художніх традицій, толерантності суперечливих релігійних та філософських поглядів. Самобутність переосмислення європейської культурної традиції й відродження багатючих національних духовних планид — перспективні напрямки розвитку мистецтва континенту.

Мистецтво Латинської Америки: художня епістема запізнюючого неофіта

Семантика версій барокової алегоричної персоніфікації Латинської Америки Ноетика появи, функціонування і зникнення культури давніх цивілізацій континенту «схрещування рас» — ольмеків, тольтеків, майя, інків і ацтеків. Еосфорична суть космогонії та відповідної семіосфери вцілілих руїн тольтекських статуй храму на честь бога Враннішньої Зорі, піраміди «Храму написів» майя, описів «золотого» храму Сонця Кориканча на честь інкського божества Інти та ранапуйської художності о. Пасхи. Семасіологія культурної поезії інків, їх автентичної музичної традиції. Семантичний аналіз інкської драматургії («Трагедія про смерть інки Атауальпи», драма «Апу-Ольянталь»). Герменевтичний діалог давньоіндіанського і давньоєгипетського культу архонтів. Асерторичний характер культурної інтеграції місцевих автентичних і європейської художніх традицій у латиноамериканській художній культурі.

Ідеологічно-естетична комплементарність «проростання» католицької символіки у індіанській сакральній семіосфері; етнічного

художнього мислення зі стильовими рисами іспанського ренесансу та бароко) на початку колоніальної доби (XVI ст.).

Розквіт мистецтва Перу в XVII-XVIII ст. епістема концепції готичного собору на фундаменті давніх інкських капищ (кафедральний собор та церква ієзуїтського братства у Куско); Формування своєрідного «індіанського» стилю в архітектурі світських побудов (палац Торре-Тагле у Куско). Герменевтика перуанської скульптури (дерев'яна розфарбована статуя Амульдена у традиціях пластики севільської школи скульптора Х. Томаса); самотності перуанського живопису XVII ст. («Процесія тіла Христа»). Естетично-формальна стратегія впливу (з кін. XVI ст.) художнього мислення іспанського ренесансу, зокрема урочисто аскетичного стилю ієзуїта Еррери (католицькі собори у Пуебло, Мехіко), а також барочних форм іспанською архітектурі (стиль «чуррі-гереско» собору Саґраріо Метрополітано у Мехіко) на семантику самотніх напрямків мексиканського бароко (церква Пресвятої Тройці в м. Тепотцотлан, церква св. Франсиска в Акатепеці). Реліґійна семантика мексиканської монументальної декоративної скульптури (інтер'єри церкви Санта Марія у Тонанцитпа). Герменевтичний аналіз мексиканського сакрального живопису: іконопису креольських художників — Б. Ібіа та Л. де Еррера («Успіння Богоматері»); площинних і барвистих портретів типу давньоруських «парсун»).

Ноетика наслідків монополізації мистецтва Бразилії ідеологією езуїтів — однефної церкви без трансепту і декору). Семантика позитивізму і утилітаризму в проектах світських забудов; у живописі й скульптурі колоніальної доби.

Остаточне завершення (до кінця XIX ст.) процесу формування концепцій офіційної латиноамериканської архітектури (оригінального типу міського ансамблю). Герменевтика семантичної еkleктики, порфіризму (Палац мистецтв в Мехіко) і «мавританського стилю» (павільйон Мексики на Міжнародній виставці в Парижі 1885 р.) в добу здобуття незалежності країнами Центральної і Південної Америки.

Семантика секуляризації жанрової тематики і появи ознак класицистської та романтичної естетики у творчості художників Ж. Б. Дебре (Бразилія), Х. Б. Вермая (Куба), Е. Монвуазена (Аргентина); герменевтичного паралогізму освоєння реалістичного методу осмислення буття Х. М. Бланесом (Уругвай), А. Менокль-і-Меноклем (Куба), П. Пуейредоном (Аргентина), Ж. Ф. ді Алмейдою Жуніор (Бразилія); впровадження естетики ампір у скульптурі кінця

XIX — поч. XX ст. (кінна статуя Карла IV, створена Ц. Тольсом у Мехіко).

Ноетика естетично-пізнавальних стратегій двох напрямків у розвитку латиноамериканської скульптури II половини XX ст. — «індіаністики» та європейської традиції у творчості бразильців Б. Джорджі, В. Брешере; уругвайця Д. Гонсалеса (статуї «Дівчинка з голубом», «Пам'ятник вчительці»). Герменевтика семантичних контингенцій у сучасних авангардистських гротесках бразильця Дж. Енсора, абстракціонізм уругвайця Х. Торрес-Гарсія, фовізм чилійця Л. Росаса («Ридання», «Народження фашизму», «Зупиніть війну!») впродовж 30-40-х рр. Семіологія монументального живопису Д. Рівери і Д. Сікейроса в 70-х рр. XX ст. («Марш людства», 12-гранний «Поліфорум»).

Лінгвосеміотичний аналіз «роману революції» (Д. Рівера, Г. Рамос); семантика локутивних актів поетичного авангарду (Х. Марті, С. Вальєхо, П. Неруда, М. ді Андраде); історико-філософської та психоаналітичної прози (Р. Гуіральдес, Р. Гальєгос, Г. Роза). Семасіологія поезії П. Неруди («Всезагальна пісня», славнозвісна «Книга химер»). Герменевтичний паралогізм літературного жанру «свідоцтва» (60-70-ті рр.).

Епістема «естетики голоду і страждань» у фільмах Г. Роша (Бразилія). Герменевтика напрямку «нове кіно» у латиноамериканській кінематографії кінця XX сторіччя. Досягнення документального і незалежного кіно на початку III тисячоліття.

Мистецтво США: художня епістема свободи

Семасіологія статуї "Свободи, просвітлюючої світ" — семасіологія Гекати (факел у її правій руці — то копія корони бахомета або сатани (varhomēt читається навпаки як temohrab, тобто нотарикон — аббревіатура, що означає «templi omnium hominum racis abbas», «настоятель храму світу всіх людей») і символ пекельного вогню; скрижаль у лівій руці — масонські догмати; 25 вікон на її постаменті символізують усі відомі на землі дорогоцінні каміння (мінерали), що є підставою для владарювання на усіх морях і континентах планети).

Бетонні велети славнозвісних «каменярів» — Луїса Саллівена і Вільяма Ле Барона Дженні, Джона Рута і Данієля Барнхема, Вільяма Холаберда і Мартіна Роша — чикагські небосяги Улліс-Тауер (1973), Міжнародний готель і вежа Трампа (2009), Аон-центр

(1973), Центр Джона Хенкока (1969) та порівняння нью-йоркські гіганти Емпайр-стейт-білдінг (1931), Банк Америки (2009), Нью-Йорк Таймс Білдінг (2007), Банком оф Америка плаза (1992), Вежа Банку США (1989), «Вежа Свободи») — це вражаюча реклама прагматичної ідеї відсутності жодних обмежень для людської свободи на шляху сходження до успіху та бездумного панування над природою.

Онтологічні дослідження духовної «біографії» та ментальності волелюбного американця письменниками Дж. Ф. Купером (роман «Червоний Корсар»), Г. Мелвіллом («Тайпі»), М. Твенном («Том Соєр»), Дж. Лондоном («Морський вовк»), Е. Хемінгуейм («Мати і не мати»), М. Мітчелл («Віднесені вітром»).

Семантика жанрового кола та музично-інтонаційного «лексикону» духовної (католицької і протестантської/пієтистської) і світської пісенної традиції у центрах іспанської, французької, німецької (чеської) і англійської культур колоніальної доби (1607-1775 рр.). Інтонаційні смисли північноамериканського музично-поетичного середовища періоду визвольних змагань (до 1870-х рр.).

Роль Нью-Йоркської Академії мистецтв (до 1808 р.) та Національної Академії дизайну (з 1826 р.) у формуванні художнього мислення північноамериканських митців. Каузальна герменевтика стилістичної еkleктики в малярстві представників «гудзонської школи»: портрети Д. Ніґла та С. Морзе; пейзажі Т. Коуля, М. Хіда, Ф. Лейна («Ранок на ріці Гудзон», «Вид на Глостерську бухту», «Наближення бурі»), Д. Іннес («Долина Долавуру»); натюрморти Р. Піля («Після купання») та анімаліста Д. Одюборна; побутові сцени В. Маунта («Купівля коня»), Дж. Бінгема («Мисливці, що спускаються по Міссурі»); іконопису А. Райдера («Пророк Іона»). Рецептивна естетика реалістичного живопису представників «нової американської школи»: пейзажів В. Хомера («Ранковий дзвін»), психологічних портретів Т. Ікінса («Віолончеліст», «Актриса», «Мислитель»), акварелей і офортів Дж. Уїстлера («Дівчина в білому», «Симфонія у синьому», «Аранжування у сірому і чорному»).

Ідейно-естетична концепція американської скульптури кінця ХІХ сторіччя (Дж. Уорд, пам'ятник Вашингтону у Нью-Йорку; О. Сент-Годенс, алегорична статуя «Світ Господній»). Масонаськ асеміотика статуї Свободи (Ф.-О. Бартольдї, 1875 р.) — мітраїстського «еха» вавилонської богині магів Іштар — як інформаційно-енергетичного знаку антропоїдеї.

Ентелехія раціоналістичного мислення чикагських «каменярів» — Л. Саллівана і У. «Ле Барона» Дженні (інженера першого хмарочосу, 1883 р.) та її реалізація у філософії «функціональної форми» Ле Корбюзьє. Епістемічна стратегія абсолютизації утилітарно-конструктивної основи архітектурної композиції в американському *функціоналізмі* (Л. Міс ван дер Роє). Анаґоґічний смисл існування людини в духовному «вакуумі» функціональної нетектонічної «коробки» зі скла, сталі і бетону.

Когнітивістика витіснення функціонального пуризму техніцистським мисленням *стайлінгу* — течії і методики в американському дизайні 1950-х — 1960-х рр., в якій зовнішню форму виробу визначає спосіб його поверхової стилізації під заданий модою або комерційною вигодою зразок. Смисл набутої в стайлінгу незалежності форми від функції, конструкції і технологічних властивостей матеріалу.

Естетична стратегія американського «*паблікарт*» (суспільного мистецтва) як різновиду дизайнерської діяльності. Семасіологія «*органічної архітектури*» (середина ХХ ст.) як біоморфного заперечення інтернаціонального функціоналізму (на засадах біоніки). Анаґоґічний смисл ідеї дезурбанізму — розсосередженості міста в сільській місцевості і метафорично-тропологічного осмислення органоморфної конструкції в архітектурі (Ф.-Л. Райт, будівля музею Соломона Ґ'ґґенхайма у Нью-Йорку).

Герменевтика американського «*магічного реалізму*» (гіперреалізму, фотореалізму, 60-ті рр. ХХ ст.) — арт-практики абсолютно точного зображення (копіювання) предметності зі створенням ілюзії «нерукотворності» (завдяки аерографу, фототехніки і діапроекції). Рецептивна естетика «магічної» гри фігури і фону (безлюдні і бездушні пейзажі і портрети Е. Уайєса, Р. Бека, Ч. Клоуза, Р. Лінднера, гігантські скульптурні імітації побутових речей К. Ольденбурга).

Семасіологія музичної риторики і форм інтонаційного мислення джазу (його стильових і жанрових різновидів). Ноетика нових технік авангардової музичної композиції (серіальності, пуантілізму, ладо-ритмічної системи; конкретної і електронної сонористики й алеаторики; акустичної стохастики) як концептуальних спроб упорядкувати хаос організуючою силою інтелекту, моделювання можливостей вселенської гармонії. Ентелехія їх «нечутного звучання». Телологія зародження і еволюції рок-музики —

реалізація філогенетичного передчуття есхатологічної спрямованості людини як *homo esthetikos* до здійснення обітовання. Лінгвосеміотичний аналіз риторичних ікон та індексів класичного року.

Ноетика етапів розвитку північноамериканської театральної культури (романтична мелодрама-міф — вар'єте — водевіль — мюзикл — шоу-менестрель — індустріальне шоу — театр-кабаре) як генеза осмислення асерторичної редукції людського духу.

Кондиціоналізм діалогу «реалістичної» (брати Люм'єри) та «ілюзіоністської» (Ж. Мельєс) тенденцій в американському кінематографі. Когнітивна стратегія специфічної системи сприймання голівудської кінопродукції (концепція З. Кракауера) — стратегія гештальт-психології (Р. Арнхейм) і феноменології (М. Мерло-Понті). Структуралізм і теорія інтертекстуальності як методологічна основа дослідження практики рецепції і продукування семіотики кінообразів. Когнітивна причини і наслідки відчуження фільму від сфери мистецтва та його наближення до технології видовища й наукового експерименту.

Питання для самостійного опрацювання

1. Таємниці ранапуйської художності острова Пасхи.
2. Семасіологія гри простору і часу у міфології ацтеків.
3. Герменевтика абсолютної аб'єкції (американський відео-арт).
4. Візуальний портрет музики (фільми О. Фішінгера).
5. Епістемічні стратегії сучасних інсталяцій «в душі Драйзера».

Література до теми 33

1. Бенхаус Р. Искусство США.— М., 1986.
2. Всеобщая история искусств.— Т.6 — М., 1990.
3. Всеобщая история кино.— Т.6 — М., 1985.
4. Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия: В 5-ти тт.— Т. 5 — М., 1981.
5. Крігер Р. Таємниці мистецтва Майя.— К., 1998.
6. Хейердал Т. Великаны острова Пасхи.— М., 1983.
7. Ясовицкий Л. Культура Латинской Америки.— М., 1993.

ТЕМА 34. Мистецтво Африки: художня епістема «скорпіона»

Художня семасіологія алегоричної персоніфікації Африки. Особливості архаїчного художнього пізнання африканських племен. Суть його пізніших — греко-римської, шіїтської та монофізитської версій. Цілісність стилістики і єдність історичного типу усіх художніх регіональних шкіл континенту (включаючи пунічну культуру).

Тропологічно-метонімічний аналіз бронзових і теракотових ритуальних масок (натуралістичної, зооантропоморфної, фантастичної, геометрично-абстрактної з гіпертрофованими деталями) і «тронних» крісел як визначальних видів традиційної скульптури Нок (Бенін, Південна Нігерія). Вплив її необтяженої жодною естетичною теорією своєрідної класичності, експресивності і гротесковості на формування європейських стилів Ар Деко і ар брут. Семантика декоративно-вжиткового мистецтва «акан» — ювелірних виробів королівства Ашанти (XVIII-XIX ст.)

Основні тенденції сучасного мистецтва Африки: а) прагнення до відродження місцевих культурних традицій, переосмислених у сучасних художніх формах; б) єднання загальноафриканської художньої культури; в) подолання трагічної прірви між високою культурою архаїчної творчості і сучасним професійним мистецтвом.

Своєрідність мистецтва Нігерії — розвиток найбагатшої у Західній Африці традиції образотворчого мистецтва і процвітання абстракціонізму (творчість Д. Акало, Д. Нвоко, У. Океке). Семантика монументального розпису будинку радіо в Лагосі, модерністичної стилізації архаїки у циклі «Африканські танці» Б. Енвонву; мистецтва бронзового лиття, різьблення і коропластики у стилі народності йоруба (Ф. Ідубора).

ноетика проєвропейської еkleктики і канонів бразильського стилю у сучасній нігерійській архітектурі (пишний фасад галерейного типу, переобтяженість фронтонів і решіток геральдичною скульптурою).

Герменевтика національної самобутності мистецтва Гани, телеології творчих пошуків її художників (скульптор і живописець, графік і монументаліст К. Антубам). Семіологія дерев'яних фігурок «акуаба», фресок і дерев'яних рельєфів коледжу в Ібадані. Поєднання місцевих і європейських стилістичних рис (від Мікеланджело до

японської дзен-буддійської скульптури) у творчості сучасних художників (О. Ампофо, Г. Ананга, О. Бартімеус, Е. Світінга). Каузальність відмови поетів від надмірного залюбування авангардизмом; лінгвосеміотичний аналіз глибокої соціально-філософська спрямованості епічної прози (А. Нуеба).

Представленість національного мистецтва Конго роботами художньої школи Пото-Пото (50-ті рр.). Жанрова семантика творчості її основоположників — французького етнографа П. Лода («Сільські свята», «Перед початком танців») і А. Бандала, («Сцена на ринку в селі на Конго»). Інтонаційно-смілова риторика автентичної інструментальної традиції (ритмічного багатства, рельєфних мелодико-ритмічних зворотів, самобутності інструментального музикування) у творчості представників конгуезької музичної школи (С. Комсея, Р. Лісабо).

Створення національних мистецьких шкіл у Гвінеї (Ж. Геррі). Малі (Б. Кейта, А. Кун-Марка), Сенегалу (письменник Д. Террасе, художник Т. Папа Ібра). Яскрава енциклопедичність провідних митців названих культур.

Формування своєрідної національної школи сучасного мистецтва Ефіопії на межі XIX-XX ст. Відчутний вплив автентичних традицій народного малярства на графічність стінопису, схематичність пластики скульптурних зображень, а у музиці — на переважання інструментально-інтонаційного мислення.

Герменевтичний аналіз монументального скульптурного ансамблю Раса Маконнену, монументального (вітражі Військової Академії в Хорара, фрески в установах Аддіс-Абеби). Семасіологія станкового живопису і графіки А. Текле (пейзажі, портрети — «Мати Ефіопія», «Аїда»). Семантика національних мотивів у творчості А. Фемге Селама (полотно «Надія», пейзажі, портрети тощо), Г. Мар'яма Вагайе («Селянська сцена»). Стилізація ґотики у скульптурі Б. Бекре Гсіона, Г. Есуса Хейвона.

Здобутки молодого африканської кінематографії. Пошуки нових виразальних засобів і форм у сучасній африканській літературі і драматичному мистецтві. Творчі постаті режисерів Хаміна, М. Аллуаша, Ріала (Ангола), С. Бен-Барка (Гвінея).

Технологія духовних рецепцій в осягненні задекларованого тематичного матеріалу.

Питання для самостійного опрацювання

1. Семасіологія сучасної африканської архітектури: гармонія природи і людини.
2. Герменевтика скульптури Гани.
3. Стилістична семантика африканського кіно: на шляху до Канн.
4. Музична семіотика пісенного фольклору африканських етносів.

Література до теми 34

1. Аверинцев С. Древние цивилизации.— М., 1989.
2. Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 т. — Т.1: А.— СПб.: Азбука-классика, 2004.— 576 с.
3. Всеобщая история искусств.— М., 1990.
4. Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия: Т.5 — М., 1981.
5. Любимов Л. Искусство Древнего мира.— М., 1980.

Методи навчання: інтерактивні, художньо-інтелектуальної гри, рефлексивної дії, технології «педагогічна майстерня», «художня рада», квести.

Методи оцінювання: поточне оцінювання за змістовим модулем, підсумковий тест, оцінка (самооцінка) квестів.

Розподіл балів, що присвоюються магістрам

Поточний контроль			Модуль 4 (ІНДЗ)	Підсумковий контроль	Сума
Змістовий модуль 1 (теми 1-5)	Змістовий модуль 2 (теми 6-10)	Змістовий модуль 2 (теми 11-34)	10	20	100
10	10	50			

Методичне забезпечення: інтерактивний комплекс навчальної дисципліни, монографія «Художня епістемологія» (Л. А. Кондрацька)

Додаток Б

Текстологічний тест з художньої епістемології

Пропонований Вам текстологічний тест диференційовано за трьома рівнями складності. *Перша серія* тестування включає 10 завдань на герменевтику сакральних символів і знаків. Ці завдання когнітивного типу виявляють фактологічні художні знання і оцінюються за шкалою 0, 1 бал, тобто в кінцевому результаті передбачають максимальну оцінку 10 балів.

Друга серія включає 5 завдань когнітивно-ціннісного типу на текстологічну обізнаність і виявляють ступінь особистого осмислення інформації та передбачають самостійне формулювання відповіді. Їх оцінювання проводиться за шкалою 0, 1, 2 бали: найвищий бал виставляється за правильну відповідь, 1 бал — за неправильну; 0 балів — за відсутність відповіді. Таким чином, максимальна оцінка за виконання тестів цієї серії становить 10 балів.

Третя серія тестування включає 5 завдань ціннісно-регулятивного типу на осмислення алгоритму проектування художньої епістеми за аналогічною шкалою оцінювання (0, 1, 2 бали). Максимальна оцінка за виконання цих завдань також 10 балів.

Четверта серія тестування передбачає 10 тестів-есе, що включають завдання когнітивно-ціннісно-регулятивного типу на осмислення епістемних критеріїв повноти художнього розуміння реального світу речей і явищ. Кожне з них оцінюється також за шкалою 0, 1, 2 бали, що передбачає максимальну оцінку в 20 балів.

Отже, в підсумку за правильні відповіді на всі тестові завдання можливо отримати 50 балів.

Нижче подаємо бальну шкалу оцінювання тесту у відповідності з національною системою ECTS:

Рівні сформованості інформаційно-смыслового критерію ХЕД	Бали	Оцінка	Норми оцінювання (кількість виконаних завдань у %)
	0-11	EF (незадовільно)	менше 35
Пропедевтичний	12-24	D (задовільно)	35-52
Модусний	25-37	BC (добре)	53-69
Анаґорічний	38-50	A (відмінно)	70-100

I рівень

- Які з сакральних символів не «працюють» на таємницю Ісусового імені:
 - Давидів ключ;
 - Гриф;
 - Ворон;
 - Мідний Вуж;
 - Камінь спотикання.
- У поданому сакральному ряду підкресліть язичницькі символи праукраїнців:
 - сорок клинців;
 - неопалима купина;
 - ступа;
 - човен;
 - хрест.
- Вкажіть походження наступних сакральних знаків:
 - тризуб (тригвер):
 - трипільська художня культура;
 - шумеро-аккадська художня культура;

- в) арійсько-мітраїстська художня культура;
 - г) християнська художня культура;
 - ґ) індо-буддійська художня культура;
 - ✓ жовто-синій прямокутник:
 - а) єгипетська художня культура;
 - б) трипільська художня культура;
 - в) антична художня культура;
 - г) арійсько-мітраїстська художня культура;
 - ґ) дзьомонська художня культура.
 - ✓ півмісяць:
 - а) зороастризмська художня культура;
 - б) індо-буддійська художня культура;
 - в) ісламська (арабо-мусульманська) художня культура;
 - г) даосистсько-конфуціанська художня культура;
 - ґ) художня культура майя.
3. Вкажіть, кому належать наступні сакральні символи зооморфного типу:
- ✓ кішка (пантера):
 - а) Ра;
 - б) Бела Мардук;
 - в) Іштар;
 - г) Зевс;
 - ґ) Бастет.
 - ✓ ібіс:
 - а) Пта;
 - б) Амон;
 - в) Тоту;
 - г) Ізида;
 - ґ) Зороастр.
 - ✓ крокодил:
 - а) Христос;
 - б) Себека;
 - в) Конфуцій;
 - г) Брахман;
 - ґ) Мандала.
 - ✓ пелікан:
 - а) Христос;

- б) Магомет;
- в) Озіріс;
- г) Індра;
- ґ) Шіва.

✓ бик:

- а) Апіс;
- б) Сехмет;
- в) Гор;
- г) Аллах;
- ґ) Будда.

5. Вкажіть сакральні смисли квітів:

✓ шипшина:

- а) вічність;
- б) вервечка;
- в) зоря ранняя;
- г) небо;
- ґ) земля;

✓ лелія:

- а) божественна гармонія;
- б) нірвана;
- в) цнотливість;
- г) самотність;
- ґ) куртизанка..

✓ півонія:

- а) покайнна молитва;
- б) містична троянда Діви Марії;
- в) палке кохання;
- г) мужність;
- ґ) печаль.

✓ півник (ірис):

- а) добробут;
- б) безсмертя;
- в) царювання Христа;
- г) героїзм;
- ґ) самотність.

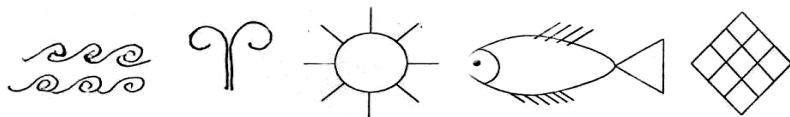
✓ лотос:

- а) весна;
- б) вічність;

- в) юність Будди;
- г) небесне царство;
- г') достаток Ізида;

6. Чи знаєте Ви сакральну символіку наших пращурів?

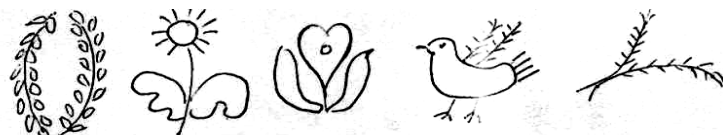
- ✓ Підкресліть символи, що сприяли багатому врожаю:



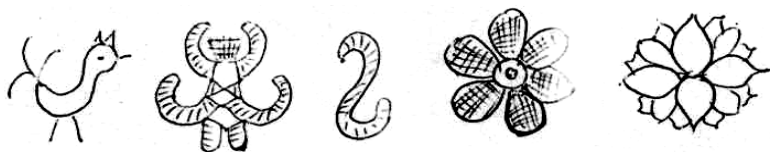
- ✓ Підкресліть символи здоров'я і довголіття:



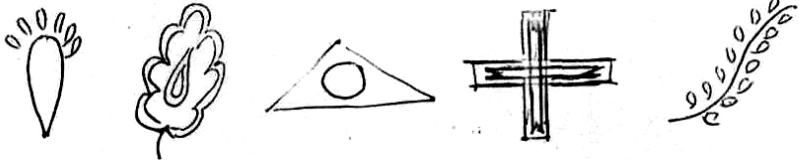
- ✓ Підкресліть символи, що лікують:



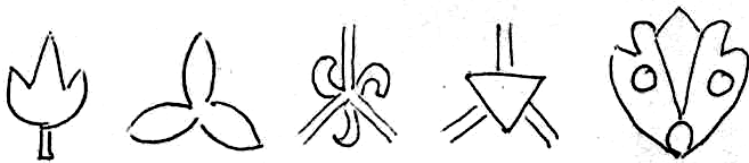
- ✓ Підкресліть символи-обереги:



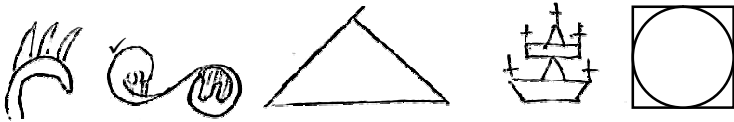
- ✓ Підкресліть символи попередження:



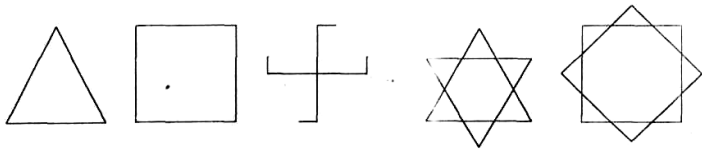
✓ Підкресліть символи витривалості:



✓ Підкресліть християнські символи:



✓ Який із поданих геометричних сакральних знаків був невідомий нашим пращурам:



7. Підкресліть, котрий із названих кольорів в одязі Спасителя символізує Його Божественну природу:

- | | |
|--------------|---------------------------|
| а) червоний; | г) вохристий, золотистий; |
| б) синій; | ґ) білий. |
| в) зелений; | |

8. Який сакральний символ постав алегоричним для наступного ряду культурних артефактів: біблійний текст — картини

П.Брейгеля — висловлювання К.Маркса („пролетарі штурмують небо”) — пам'ятник III Інтернаціоналу В.Татліна:

- а) Вавілонська вежа;
- б) Хрест;
- в) п'ятикутна зірка;
- г) арка;
- г) веселка.

9. Підкресліть назву сакральної культури, результатом діалогу з якою постали нижче подані художні твори:

- ✓ В.-А. Моцарт, опера "Чарівна флейта"
 - а) християнська;
 - б) індо-буддійська;
 - в) друїдська;
 - г) зороастризмська;
 - д) інкі;
- ✓ Дж. Верді, опера «Аїда»
 - а) шумеро-аккадська;
 - б) іудейська;
 - в) єгипетська;
 - г) майя;
 - г) християнська;
- ✓ М.Сидельніков, «Сичуанська елегія»:
 - а) ісламська;
 - б) індо-буддійська;
 - в) християнська;
 - г) синтоїстська;
 - г) іудейська;
- ✓ В.Овчак, "Мистецтво німих звуків":
 - а) даосистська;
 - б) індо-буддійська;
 - в) язичницька;
 - г) православна;
 - г) друїдська;
- ✓ С.Губайдуліна, кантата «Рубайят»:
 - а) даосистсько-конфуціанська;
 - б) інкі; в) ісламська;
 - г) язичницька;
 - г) православна;

- ✓ Т. Шевченко "Псалми Давидові":
 - а) християнська;
 - б) іудейська;
 - в) язичницька;
 - г) дзьомонська;
 - ґ) шань-інська;

10. Пантеон якої міфології представляють герої:

- ✓ Лель і Полель
 - а) фінікійська;
 - б) єгипетська;
 - в) праукраїнська;
 - г) інки;
 - ґ) антична;
- ✓ Даная
 - а) кельтська;
 - б) синтоїстська;
 - в) антична;
 - г) християнська;
 - ґ) зороастризмська;
- ✓ Гільгамеш
 - а) давньоєгипетська;
 - б) шумеро-аккадська;
 - в) давньоперсидська;
 - г) давньо-германська;
 - ґ) давньокитайська;
- ✓ Валькірія
 - а) кельтська;
 - б) праслов'янська;
 - в) дзьомонська;
 - г) шань-інська;
 - ґ) друїдська;
- ✓ Таммуз
 - а) фінікійська;
 - б) кельтська;
 - в) давньоперсидська;
 - г) шумеро-аккадська;
 - ґ) вавилонська.

II рівень

1. У поданому нижче ряду комунікативних типів тексту знайдіть місця для кожного з пропонованих музичних творів:

формалізований (ритуалізований) текст, орієнтований на повідомлення

- семантично-риторичної структури;
- іконічно-риторичної структури;
- стилістичної структури;

автокомунікативний текст

- семантично-риторичної структури;
- іконічно-риторичної структури;
- стилістичної структури;

текст-«полеміка»

- семантично-риторичної структури;
- іконічно-риторичної структури;
- стилістичної структури;

а) Б.Флис, «Колискова» ор.7; б) Е.Артемьев, «12 поглядів на світ звуку: варіації на один тембр» ор.55; в) Л.Донник, Акафіст Богородиці ор.28.

2. Завершіть ряд типів транстекстуальних відношень:
інтертекст — паратекст — ...

3. Проранжуйте пропонований ряд текстів за повнотою означеності їх символічно-сміслових компонентів:

- ✓ Біблія як джерело Божої Істини;
- ✓ Біблія як історичний документ;
- ✓ Біблія як предмет для наукового дослідження;
- ✓ Біблія для дітей і юнацтва;
- ✓ Біблія в ілюстраціях;
- ✓ Біблія в перекладі українською мовою;
- ✓ Біблія в епіграфах до циклу бесід на морально-етичні теми;
- ✓ Біблія в рецепціях прп. Феофана Затворника;
- ✓ Біблія як предмет полемічних рефлексувань поетів-трансавангардистів.

4. Вкажіть семантичні принципи внутрішньої організації поданого переліку музичних текстів:

- ✓ українська народна пісня «Дощик» (з вокального циклу «Сонечко» Л.Ревуцького);
 - ✓ Е. Гріг, «В тоні балади» op.65;
 - ✓ П. Чайковський, симфонічна сюїта «Моцартіана» op.109;
 - ✓ Й. Брамс, Інтермеццо As-dur op. 117;
 - ✓ А. Шенберг, «Хронохромія» з фортепіанної сюїти op.23;
 - ✓ С. Губайдуліна, п'єса для баяна «De profundus» (на псалм № 129);
 - ✓ М. Лисенко, пісня Лисички з опери «Коза-Дереза»;
 - ✓ В. Сильвестров, «Метамузіка» для струнного тріо op.21;
 - ✓ Е. Артем'єв, «Метаморфози» op.36.
5. З поданого ряду музичних творів вилучіть ті, що є алюзіями семантично-риторичної структури:
- ✓ А. Шнітке, «Концерт на трьох» op.7;
 - ✓ В. Сильвестров, вокальний цикл «Дві молитви» op.17;
 - ✓ К. Дебюссі, Етюд c-moll op. 21
 - ✓ Л. Дичко, Літургія op.38;
 - ✓ І. Стравінський, Мадригальна симфонія op.27;
 - ✓ В. Лобанов, «Сольфеджіо для флейти solo» op.11;
 - ✓ В. Кобекін, «Три сонати Нового Заповіту» op.8;
 - ✓ В. Мартинов, «Плач Ієремії» op.10;
 - ✓ С. Губайдуліна, «Offertorium» для скрипки solo op.25.

III рівень

1. У запропонованому переліку типів художнього розуміння виокреміть той, на якому ґрунтується алгоритм проектування художньої епістеми:
- інтуїтивно-совіснівне споглядання художньої «з'яви» сутності;
 - осягнення символічного рівня музичного тексту;
 - семантична інтерпретація музичного синтаксису;
 - інтонаційно-сміслова інтерпретація музичного тексту;
 - емоційне переживання музичного твору.
2. Пронумеруйте поданий порядок етапів вибудови художньої епістеми:
- мотиваційно-цільова активізація;
 - селекція висновків на вірогідність;

- висунення гіпотез сутнісного смислу художнього тексту;
- каузальна атрибуція висновку;
- осмислення алгоритму на рівні особистісної цінності;
- зміна когнітивних стимулів;
- розпізнавання і феноменологічна редукція знаків-носіїв інтонованого смислу;
- селекція гіпотез художнього знання;
- здійснення перевірки художнього знання на достовірність.

3. Вкажіть, котрий з етапів проектування художньої епістемі є визначальним у процесі інтерпретації тексту

- алегоричної форми;
(_____)
- символічної форми
(_____)
- схематичної форми
(_____)

4. Проранжуйте поданий ряд музичних текстів за повнотою означеності їх символічно-смислових компонентів:

- Л. Дакен, «Зозуля» op.14;
- Й.-С. Бах, Фуга h-moll (I том ДТК) op.1034;
- Ф. Ліст, Ноктюрн №3, «Мрії кохання» op.35;
- Е. Саті, Вальс op.62;
- Р. Шуман, «Ельфи» op.31.

5. Підберіть музичні приклади до словесних виразів:

- Настала весна.
- Настала весна?
- Настала весна!!!
- Настала весна...
- Настала... весна...

Пропонований ряд тем музичних творів (у запису):

- ✓ А. Вівальді, концерт «Весна», I ч. op.14
- ✓ В.-А. Моцарт, «Весняна пісня», op.10
- ✓ П. Чайковський, «Підсніжник» з циклу «Пори року» op.12
- ✓ К. Дебюссі, симфонічна сюїта «Весна» (вступ) op.62
- ✓ С. Рахманінов, кантата «Весна» op.57

- ✓ М. Сидельников, «Весняний клич» із фортепіанного циклу «Про що співав зяблик» ор.19
- ✓ С. Слонімський, «Весняна сонатина» ор.6
- ✓ В. Гаврилін, «Весна» з вокального циклу «Пори року» ор.29

IV рівень

1. Яка культурна традиція лежить в основі художньої епістеми українського модерного мистецтва (М. Бойчук, М. Сосенко, П. Ковжун, П. Холодний, М. Овсійчук та ін.):
 - а) античного класицизму;
 - б) готики;
 - в) візантизму;
 - г) польського бароко;
 - г') австро-німецького класицизму;
 - д) французького романтизму.

2. Яка з перелічених концепцій визначає художню епістему давньогрецької пластики:
 - а) калокагатії;
 - б) автаркії;
 - в) анагогії;
 - г) гри;
 - г') симулякра;
 - д) кічу.

3. Художня епістема якого стилю характеризує ситуацію втечі художника (артиста) від банальної реальності:
 - а) сюрреалізму;
 - б) абсурдизму;
 - в) поп-арту;
 - г) романтизму;
 - г') бароко;
 - д) ренесансу.

4. Назвіть напрямок сучасного мистецтва, художню епістему якого характеризує програма: «Чотирикутник є знак нового людського співтовариства. Квадрат означає для нас те саме, що хрест означав для перших християн»:
 - а) експресіонізм;

- б) дадаїзм;
- в) супрематизм;
- г) сюрреалізм;
- г') фовізм;
- д) концептуалізм.

5. Визначте архітектурну конструкцію, семіосфера якої виражає смисл покаянної молитви:

- а) єгипетська піраміда;
- б) вавилонський зіккурат;
- в) римська базиліка;
- г) готичний собор;
- г') ренесансний палац;
- д) буддійська ступа.

6. Вкажіть, художню епістему якого ключового феномену постмодернізму виражає символ «забуття»:

- а) перформанс;
- б) хеппенінг;
- в) пастіш;
- г) палімпсест;
- г') кемп;
- д) асамбляж.

7. Назвіть напрям сучасного мистецтва, художню епістему якого виражає невербальна мова тіла «живих картин»:

- а) ленд-арт;
- б) арт-повера;
- в) хай-тек;
- г) боді-арт;
- г') поп-арт;
- д) оп-арт.

8. Допишіть алгоритм проектування художньої епістемі, запропонований Ц.Тодоровим:

відкрити — завоювати — ... — ...—.

9. Назвіть концепцію, яка виявила істотний вплив на художні епістемі дадаїзму, сюрреалізму, леттризму, ситуаціонізму:

- а) реді-мейд;
- б) погилач;
- в) колаж;
- г) синестезія;
- г') «автоматичне письмо»;
- д) центон.

10. Допишіть перелік провідних прийомів вираження художньої епістеми в авангардовій літературі:

імітація газети — словесне моделювання музики — контрастне чергування міського анекдоту і високопарної пародії — драматична фантазія — ... — ...

Дякуємо за участь!

Додаток В

**Приклади епістемологічної інтерпретації
текстів сакрального мистецтва**

Концепція Софії і смисл ікони



Історична доля слова σοφία, «мудрість» склалася так, що до свого греко-мовного побутування в іудейській літературі еллінізму як еквівалента біблійного *חוכמה*, воно жило самостійним життям в архаїчному міфологічному мисленні. За законами міфомислення це слово (як і відповідні йому іменники у давньоєврейській, латинській і українській мовах) є жіночого роду: *ἡ σοφία*. Отже, мудрість — це вона, і цю свою властивість *σοφία* розділяє з іншими грецькими позначеннями чеснот (чим і пояснюється традиція їх алегоризації). Але «жіночність» *σοφία* у контексті міфомислення має особливий смисл. Справа в тому, що за стійкою схемою міфу, широко розповсюдженою чи не у всіх культурах Євразії, мудрість належить діві (точніше, мудрість є діва). Мужчина може стати віщим лише через науцання дівою-богинею чи напівбогинею.

Так, у «Старшій Едді» Сигрдрива розбуджена Сигурдом діва-валькірія, співає йому в науціннє «закляття благі і радощі руни»¹. У римській легенді, цар-миролюбець, праведний Нума Помпілій, завдяки таємничому віданню німфи Егерії владно започаткував нові обряди. Серед інших дів-натхненниць і наставниць мужів слід згадати муз. Утім, найбільш зосереджено і чітко ця ідея зреалізована, звісно, в Афіні Палладі. Вже у Гесиода вона осмислена як втілення мудрості (правда, остання позначається ним не словом *σοφία*, а його синонімом *μητις*)². «Розумницею», *φρονήσις* називає Афіну й Демокрит³. Причому, у своїй мудрості Афіна виявляє ряд властивостей, цікавих для нашого подальшого розгляду.

По-перше, вона, згідно з традицією, є цнотливою: антична міфологія представляє Афіну Палладу як діву принципово і беззаперечно. По-друге, її дівочості притаманне й певне материнство: в орфічному гімні її названо багатодаровитою матір'ю мистецтв⁴. Ця внутрішня парадоксальна співвіднесеність дівочої цноти і материнства аттичної богині мудрості була глибоко усвідомлена греками (згадаймо: «Матір'ю діву Афіну зовуть, хоч вона і не родила»⁵). По-третє, як творча і плодovита мати Афіна постає господаркою «благозаконних» і облаштованих людьми міст і виявляє

¹ Сигрдрив. Старшая Эдда / Пер. А. И. Корсуна. (В сери «Литер. Пам'ятники»). — М.-Л., 1963.— С. 110

² Подається за перекладом дослідження: Theogonia, 886-900 («Hesiodi carmina», ed A. Rzach. Lipsiae, 1908, p. 45

³ Подається за перекладом дослідження: H. Diels. Die Fragmente der Vorsso kratiker, 4. Aufl. Bd II, - berlin, 1922, S. 56, fragm B 2

⁴ Подається за перекладом дослідження: Orphica, ed E. Abel. — Prague et Lipsiae, 1885, p. 75

⁵ Античные поэты об искусстве. Сост. С.П. Кондратьев и Ф. А. Петровский. — М., 1938.— С. 41

готовність заступитись за жителів цих міст перед верховним богом Зевсом. Більше того, народившись із голови бога, як його думка і воля, вона постає, за Плутархом, його другим «я», поділяє із Зевсом його магічну егіду і навіть має вплив на перунів, що символізують могутність його космічної діяльності¹. Отже, в якості втіленої Мудрості, Афіна постає саме Зевсовою Мудрістю, точніше Мудрістю монотеїстичного бога на Олімпі. Ось чому Платон називає Афіню «Премудрістю божою», вживаючи замість слова *σοφία* його синонім *νῶσις* (хоч смисловий, інтелектуальний, духовний аспект поняття залишається незмінним).

Умоглядний характер Мудрості підкреслює й післясократівська і післяплатонівська філософія. Так, Аристотель у своїй «Метафізиці» визначає *σοφία* як «знання про причини і джерела»², «знання про сутність»³ і багатократно підкреслює, що емпіричне знання не є *σοφία*. Інший учень Платона, Ксенократ розуміє «мудрість» як *ουσιαξ νοητηξ*, тобто як умоглядне «знання про першопричини і первинні сутності» або як апріорне знання вічно сущого; споглядальний розум, що проникає у сокровений езотеричний смисл. У такому тлумаченні «мудрість» все ще залишається здібністю розсудливої людини і характеризує мету пізнавального процесу. Цей процес має антисенсуалістичне спрямування і передбачає так зване повернення розуму до самого себе та возз'єднання його з «мовчанням почуттів і пристрастей» (св. Григорій Палама). Утім, якраз від цього філогенетичного моменту розпочинається напрям іншого розуміння «Софії» — не гносеологічного, а онтологічного. Адже знанням платонівсько-аристотелівської споглядальної сутності, що мислить саму себе, очевидно, може володіти лише вона сама, а предикат мудрості, «софійності», у повній мірі стосується лише її. Звідси сила людської душі починає декларуватись не стільки в мисленні, скільки в очищенні від фантазій, образної медитації, пристрастних помислів.

У названому предикаті смисл мудрості, як бачимо, переміщується від суб'єкта до об'єкта, і від людського розуму — до буття. На підставі цього Платон декларував, що *σοφία* «є чимсь великим і приналежним лише божеству»⁴, а тому пізнаюча людина

¹ «Aeshuli Eumenides» 827-829, p. 321

² Метафизика, I, 3, p. 983, A 24-25

³ II, 1 p. 985, B 11

⁴ «Федра» с. 278 Д, Т.1

може, як вважали ще в часи Піфагора, претендувати лише на ім'я любителя мудрості-софії, тобто філософа. Пізній коментатор Платона, неоплатонік Прокл Діадох (V ст.), упорядкував концепцію об'єктивно-буттєвої мудрості в чітку формулу: в умоглядному порядку ідей і чисел він вбачав істинну мудрість, яка є знанням самої себе, на саму себе спрямована і самій собі надає досконалості; адже якщо мисляче, мислиме і власне сама думка єдині, то число і мудрість також єдині. Ця ж платонічна самозосереджена «мудрість самої себе» з необхідністю виявляється на зовні як *софія* космосу, повідомляючи речі міру, красу і лад. І тут коло замикається: на високому рівні ідеалістичного погляду відбувається повернення до початкового, гомерівського розуміння *софія* як предметного вишколу ремісника, надаючого матеріалу досконалої форми. Ось чому Платон назвав Логоса «Майстром», «Ремісником», (*δημιουργος*, «деміургом»). Такий Майстер під час роботи має утримувати в голові «одвічний зразок» архетипної мудрості. Потлумачена як творчість, як реалізація задуму, *софія* постає «живим тілом довічно пов'язаних і взаємозумовлених силових оформлень, народжених на дні невтомної безодні насущного початку і джерела, цілісною подією смислу»¹.

Означене розуміння поняття *софія* також виступає в єдності з міфологемою Афіни Паллади, тобто «деміургічним спогляданням, усамітненою і неопредмеченою мудрістю», до якої можна звертатись, як до живої особи. В поданій упорядкованій лексичній структурі ідея Софії і образ Афіни зустрічаються, взаємно відображаючи, осмислюючи і пояснюючи одна одну, тобто, як «деміургічна мудрість».

Для продовження гіпотетико-дедуктивного осягнення епістемі «мудрості» зауважимо, що в історії давньогрецької думки це поняття залишалось безособовим: міфологема Афіни втілювала мудрість не персоніфікованою, «без обличчя». На цьому тлі, становлення особистого, іпостасного образу Премудрості Божої (*hokma, hokmot*) у сфері біблійної традиції відчувається з глибоким внутрішнім переконанням. Відзначимо основні передумови цього процесу.

По-перше, зростаюча в історичному процесі трансцендентність біблійного образу Творця, Його віддаленість від створеної світобудови вимагала певної опосередковуючої сутності, яка була б одночасно і тотожна Богу в надрах Його самотуття, і відрізнялася б від Нього. Цю потребу задовольняв ряд понять-

¹ Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. — М.: Мысль, 1977.— С.91

міфологем, що постають у давньозавітніх текстах як рівнозначні: *ruah*, *elohim* або *ruah uhvh* («Дух Божий» або «Дух Яхве»), *sekina* («Присутність»), *memra'* (Слово) та ін. До того ж ряду відносять і «Закон» (*tora*), який для іудаїзму постає певним аналогом того деміургічного Софійного зразка, про який писав Платон: «...як сказано в Талмуді, у контексті коментаря на перші слова Книги Буття — «Бог, споглядаючи Закон, створив світ»¹.

По-друге, у пізньобіблійній дидактичній літературі (Книга Премудрості Соломона, Книга Притч Соломонових, Книга Премудрості Ісуса, сина Сираха), що виражає персоналістичний старозавітний світогляд, ми зустрічаємо образ Премудрості Божої (*hokma* або *hokmat elohim*) як особи, олюдненої істоти. Це дає підстави констатувати, що таке втілення вимагає значно більше чуттєвої безпосередності і проникливості, навіть інтимності, ніж у того ж інтелектуала Прокла. Утім, виявлене розмежування не виключає і спорідненості. Окрім того, що обидва слова (*σοφία* і *hokma*) жіночого роду, біблійна Премудрість, як і еллінська Мудрість в образі Афіні, є цнотливо-дівочим породженням Отця, «диханням сили Божої і чистим сяйвом слави Вседержителя, дзеркалом дії Божої і образом благоді Його» (Книга Перемудрості Соломонової, VII, 25).

По-третє, біблійна Премудрість є деміургічною, світобудівничою волею Божою (аспект, безумовно, і образу Афіні-Софії). Так, у Книзі Приповістей Соломонових читаємо: «Господь мене мав на початку Своєї дороги, перше чинів Своїх спервовіку, — відвіку була я становлена, від початку, від правіку землі; народжена я, коли не було ще джерел, водою обтяжених; народжена я була, поки гори поставлені ще не були, давніше за пагірки; коли ще землі не вчинив Він, ні початкового пороку всесвіту. Коли приправляв небеса — я була там, коли круга вставляв на поверхні безодні, коли хмари зміцнював Він на горі, як джерела безодні зміцнював, коли клав Він для моря устав Його, щоб його берегів вода не переходила, коли ставив основи землі — то я художницею у Нього була, і була я веселощами день-у-день, радіючи перед обличчям Його кожночасно, радіючи на земнім крузі Його, а забава моя — із синами людськими» (Пр., 8:22-31). У цих словах важливо усе: і заувага на Премудрості як першопричину світу (не дивно, що *hokma*-премудрість у давньоєврейській сакральній лексиці часто чергується з терміном

¹ Аверинцев С.С. Собрание соч./ Под.ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова / С.С. Аверинцев. София-Логос. Словарь. — К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2005 — С. 557

ge'sit (грец. *Αρχη*, «першооснова»), і підкреслення мотивів міри, закону і рівноваги геометричної організації світостворення (що спонукає згадати платонівський образ «Бога, який займається геометрією»); і опис Премудрості як «художниці», яка за законами божественного ремесла облаштовує світ (що знову зближує її з Афіною), і притаманна цій космогонічній художниці цнотлива щиросердечна веселість (те, що і в перекладі мовою платонізму слід називати творчим еросом). Нарешті відзначимо, особливе ставлення премудрості саме до «синів людських». У X і XI главах Книги Премудрості Соломонової ми дізнаємось, що Премудрість від початку грихопадіння прабадьків постає їх заступницею.

Саме у саморозкритті індивідуальної людської душі, як розумної, святої, тонкої, світлої, чистої, ясної, благолюбивої, благочестивої, людинолюбної, непохитної, спокійної і проникливої у всі розумні, чисті і найтонші апейрони, полягає суть раввинської формули сакрального інтелектуалізму: брутальна людина не лякається гріха, і невіглас не може бути святим, і нетерплячий не може вчити, і той, хто займається торгами не може бути мудрим. На підставі сказаного з усією очевидністю виявляється невідворотність того факту, що прирівнювання слова «Премудрість» до інших христологічних понять — «Слово», «Сила», «Шлях» (*οδοξ*), «Істина» (*αληθεια*), «Життя» (*ζωη*) — проникає і в літургійну поезію. Так, Косма Іерусалимський звертається до Христа: «Премудрість, Слово і Сила»¹.

«Вдивляючись» в обличчя Божої Премудрості, патристична теологія виявляє у ньому і зв'язок з Третьою Іпостассю Пресвятої Тройці — зі Святим Духом. Підставою для цього вважалось не лише те, що слово «дух» в семітських (єврейській та сирийській) мовах є жіночого роду (*ruah*), як, зрештою, і його символ — голубка (знак материнства). У тропарі на честь Св. Духа Косми Іерусалимського Він характеризується епітетом *ξωηξ Χορηγοξ*, «хороводоначальник життя» (зазвичай, неточно перекладений як «Життя Подателю»²). Означене тлумачення Премудрості постає суголосним параклітовому, згідно з яким Вона є «радість і веселість на всякий день»³.

¹ Anthologia Graeca carminum Cristianorum, adnot. W.Hrist. et M. Paraniakas. — Lipsiae, 871, p.166

² Аверинцев С.С. Собрание соч./ Под.ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова / С.С. Аверинцев. София-Логос. Словарь. — К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2005 — С. 541

³ Аверинцев С.С. Собрание соч./ Под.ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова / С.С. Аверинцев. София-Логос. Словарь. — К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2005 — С. 537

Інтерпретований у такий спосіб зв'язок Премудрості з усіма Іпостасями Пресвятої Тройці не лише не вичерпував усієї повноти смислу, але й не міг претендувати на нього. На підтвердження цього діячі патристики, а пізніше вчені-візантологи висунули два докази.

Перший, догматичний. У Старому Завіті говориться, що Премудрість «створена попереду шляхів Творця» (Книга Притч, VIII, 22) і якщо Оріген в донікейську добу міг відносити ці слова до другої Особи Пресвятої Тройці (звісно, у межах своєї неортодоксальної христології), то після розвінчування аріанської ересі говорити про створеність Логоса було немислимим. Прирівнювання Премудрості до Сина, — зважаючи на натяк присутності у ній тварної природи, — жодним чином не означала тотожності з Ним: Христос може бути Премудрістю, але Премудрість не є Логос.

Другий доказ — образно-психологічний. Як було зазначено, давній іудейсько-елліністичний образ Премудрості — як всезачинаючого материнського лона буття, лона турботливої господині космічного «домострою» — виявив свою жіночність. Звісно, йдеться не про «одвічну жіночність» у тому модернізованому сентиментальному розумінні, який пропонували Готфрід Арнольд чи Володимир Соловйов. Софія-Премудрість є жіночність лише у тій мірі, яка не заважає їй символізувати Христа. На цьому наполягала візантійська містика, спираючись на старозавітні символічні «перетворення» ряду жіночих образів. Йдеться, наприклад, про широко поширене у візантійській ексегетиці символічне втілення Премудрості Божої в образі жінки, шукаючої загублену драхму з відомої євангелієвської притчі. Конкретне використання цього символу знаходимо у пасхальному кондаку «На Воскресіння Господнє і на десять драхм» Романа Солодкоспівця. У подібних текстах на символічному рівні самостійний образ працелюбної і турботливої господині світу хоч і вказує на Христа, але у ньому не розчиняється. Більше того, Премудрість у тлумаченні «світчочениці Христової» усе частіше набуває самодостатнього значення і, нарешті, усім, хто став на шлях допитуваності Істини, відкриває глибину давньої поради: «Початок Премудрості — страх Господній» (Пс. 111:10; Притч. 1:7; 9:10). Це дає підстави авторам патристичних текстів пов'язувати Премудрість з ідеєю *απουεωσιξ*, «обоження». Ось чому Григорій Нісський навчав, що Премудрість є запорукою *αφιαρσια*, «нетлінності» людини, а його старший брат, Василій Великий уточнював:

«богоподібності»¹. Максимально чітко цю думку висловив Максим Ісповідник: «Для єднання з Богом у нас немає іншого посередника як Премудрість»². Підсумовуючи патристів, Псевдо-Діонісій Ареопагит визначав світ Софії-Премудрості як «світ уподібнення вищого — вищому, плоті — духу в ієрархії буття»³. Це означало декларацію тісного зв'язку символу Софії з тими образами, які виражали для візантійця ідею просвітленої плоті, людської природи. Ось чому, зважаючи на поданий контекст, до таких образів було віднесено Богородицю і Церкву.

І все ж, вдамося до невеликої розвідки. Як відомо, з давніх давен Софію-Премудрість визначали як «душу несказанної дівочої чистоти». Отже, чесноти Діви Марії — суть специфічні «софійні» чесноти, що відповідають старозавітному символу «чистого дзеркала». Така умоглядна маріологія розпочалась ще у Візантії, з Єфрема Сиріна і досягла розквіту в VI — VII сторіччі у культурі і богослужбовій поезії⁴. У цих текстах Богородиця вступає у спадкові права над епітетами язичниць Софії-Афіни: навіть військові функції списоносної Паллади знаходять свою відповідність у вшануванні Непереможної Владарки. У загадковому Акафісті Пресвятої Богородиці, про час створення і авторство якого до цього часу не припиняються дискусії, таке розуміння Богоматері знайшло своє узагальнене умовираження. Так, образ Діви Марії в ньому поєднується з мотивами дому, храму, стверджувальної основи, загорожі від хаосу, *σκληνῆ* «стіни дівам» (10-й ікос), *τείχος, τῶν, παρσεύων*, «шатра Бога і Слова», золоченого ковчегу завіту, «непохитного стовпа Церкви», «непорушної стіни царства». Останню метафору вважаємо знаменною: вона вказує на ідею переможної космологічної ролі Діви Марії. Відновлюючи світовий порядок як гармонійну єдність протилежностей, Богородиця-Софія характеризується, як «та, що єднає суперечності» (8-й ікос). І навіть там, де Вона постає антагоністкою давньої язичницької Софії-Палади («цариці» філософів, за Климентом Александрійським), саме це протиставлення зближує ці два образи. Йдеться про славнозвісний 9-й ікос, змальовуючий безсилля античної мирської мудрості перед християнською таїною, явленою в образі Діви-Матері. На додаток

¹ Подається за перекладом дослідження: Dr. Spiritu Sancto. — MiPG, 32, col. 69 B; col. 169 C.

² Подається за перекладом дослідження: Ceturia III, 41. - MiPG 90, col. 1277 C.

³ Подається за перекладом дослідження: Hierarh. col] III, 1 — MiPG, 90 col. 164 C.

⁴ Н.П. Кондаков. Соч., Т. 2, С.86-93

відзначимо, що далі по тексту Акафіста Богородиця названа «вмістилищем Премудрості Божої» (правда, без жодного найменування «Софія», а Роман Солодкоспівець не випадково характеризує її «Премудрою Дивою»¹.

Потлумачена таким чином Богородиця втілює ще одну ідею: освячуючої сили Творця, зосередженням «оновленого творіння» — християнського людства, упорядкованого у священну благочестиву державу. Цим пояснюється факт освячення найвеличнішого із храмів Візантії — храму Софії, що постав символом теократичного принципу імператора Юстиніана (як «нового Соломона»). Цей символ переконливо виражений у книжковій мініатюрі з манускрипта №6 Королівського зібрання у Копенгагені². Нагадаємо, на ній, справа, зображено Соломона, який возсідає на троні і проникливо вдивляється у глядача; біля його ніг, на звичайному стільчику сидить Ісус, син Сираха, представляючи собою образ скромного мудреця, дещо нагадуючого античного філософа; а із розкішної колони з аканфовими капітелями, що замикають простір сцени, видніється погруддя самої Софії-Премудрості, утім в Богородичному мафорії і з сувоєм у руках. Отже, смислом поданого зображення постають благовірне царство і благочестива вченість, як дві рівнозначні форми прояву істини у світі земному. Збираючи космічні тіла в упорядкованій світобудові, еднаючи розрізнені думки людей у дисциплінованому інтелектуальному космосі, Премудрість збирає й централізовану сакральну державу.

Усі ці смислові аспекти давнього символу Премудрості не могли не вразити своїм сліпучим сяйвом сучасників і однодумців Князя Ярослава і Митрополита Іларіона, особливо зважаючи на те, що в Київській Русі перше прилучення до християнства здійснювалось у контексті розвинутої інтелектуальної культури, що поставала єдністю страху Божого і витонченого, гнучкого самодостатнього розуму (а отже характеризувалось повною відсутністю гіркого досвіду розладу між вірою і знанням). Ось чому митрополит побачив у зверненні Володимира не лише подвиг віри, але й подвиг розуму, «тямущої кмітливості»: «Ти ж, о блаженніший, ... лише від благого смислу і тямущості розумів, як це Бог є єдиним Творцем»³. Віра у невидиме, у те, що непідвладно чуттєвому сприйманні вважалась на цьому етапі

¹ Гимны, Т. IV С. 166

² M. Chatzidakis, A. Grabar La peinture Byzantine et du haut Mogen Age. — Paris, 1965, II, 81.

³ Слово про закон і благодать, 42, 8-11; 38, 22-23; 27

тим святішою, чим розумнішою, оскільки в акті віри і акті розуму виявлялись спільні властивості: свідомо зосередженість, суб'єктивна активність і відповідальність.

Цей «просвітницький» аспект християнізації України особливо гостро сприймався саме за князівства Ярослава (недаремно київський літописець, уподібнивши Володимира до орача, саме Ярослава, «мудрого» засновника книгосховища (при храмі св. Софії) і шкіл, порівнює з сівачем¹). У цьому контексті не дивно, що для тих, хто переходив до «духовної» віри, до незримого Бога і до патристичних вчителів від культу Перуна і Волоса (Веласа), віра набувала обрисів грамотності, книжності, любомудрія — любові до Премудрості Божої. Ось чому головний храм столиці Володимира мав право носити це багатозначне ім'я. Причому, з тексту звернення Іларіона, винятково насиченого думками², ми впізнаємо усе коло соціологічних мотивів, відстежених нами раніше у старозавітній і візантійській традиції. Перед нами відкривається численне коло концентричних сфер буття: Богородиця як центр храму, храм як центр міста, місто як центр усіх країн від Сходу до Заходу. У цьому континуумі Ярослав Мудрий прирівнюється до такої соціологічної фігури, як Соломон, а Софія Київська — до Соломонового єрусалимського храму. І над усім цим — Богородиця у Благовіщенні, тобто з втіленим Логосом (світовим смыслом) у Своєму Лоні.

У світлі сказаного, не можна обійти увагою славнозвісний надпис, розміщений з країв конхи апсиди головного вівтаря Софії Київської. Він відтворює VI вірш 45-го псалму, знаходячись у смислового зв'язку з мозаїчною фігурою Богородиці-Оранти: «Річні потоки веселять град Божий, святе місце Всевишнього. Бог посеред нього; він не захитається: бо допоможе йому вже на світанку». Це зображення посідає виняткове місце серед інших мозаїк інтер'єру. Істинний смисл жесту Оранти (підняті до рівня голови руки) допомагає збагнути відомий епізод з Книги Виходу, в якому розповідається про те, що під час важкої битви ізраїльтян з амалокитянами Мойсей здійняв і довго тримав піднятими руки в молитві за свій народ, і така молитва виявилась запорукою перемоги над ворогами (а тому згодом була прирівнена до ратного подвигу — як непохитне войовниче дерзання перед Богом). Отже, жест київської Оранти є духовним, утім присутній у ньому момент тілесного зусилля і звияжної непохитності

¹ Повесть временных лет, Ч.1 / Литер. пам'ятники. — М. — СПб. 2000.— С. 102

² Слово про закон і благодать, 51, 11-14

(подібної до Афіни Промахос Фідія, що вважається прототипом і одним із символічних зображень язичницької Берегині) доповнює його енергетичний вплив героїчною суворістю. Очевидно, такою мали б бачити свою небесну Заступницю воїни дружини Ярослава.

Характерна риса Київської Оранти — її пропорції. Як відомо, мозаїчна фігура є доволі присадкуватою у співвідношенні з непропорційно великою головою. Її порівняння з одухотвореною і близькою за іконографічним типом нарфічною мозаїкою храму Успіння в Нікеї (того ж XI ст.) дає підстави збагнути відмінність образів божественного представництва, яких потребували, з одного боку, сучасники вишуканих прозрінь Симона Нового Богослова і Микити Стифата, а з другого — сподвижники Ярослава. Київський майстер зумів проявити стільки такту в розумінні запитів і сподівань «рустичів», що його витвір став не лише фактом історії візантійського мистецтва, але й сторінкою історії духовної культури дружинної України. Погляд Оранти, бадьорий і ясний, розчулений і водночас суворий, її широкі плечі і долоні з не дуже видовженими пальцями, міцна і непохитна постава — все це формує уявлення про «живий» тип молодого київського християнства: вже зонуреного у глибини еллінського мислення, але поки що простодушного, бадьорого і мирського за своїм душевним складом, не відаючого скорботної витонченості. Цей образ народна думка метафорично охарактеризувала «непорушною стіною» (від «зовнішньої пільми»).

Звертає на себе увагу і вбрання Київської Оранти. Пурпурові чобітки ще з античних часів, як відомо, вважались регаліями Кесаря. Пурпур Мафорія і червоний пасок навколо хітону (як символ дівочої чистоти) — це також традиційні ознаки царського стану. Недаремно в Акафісті до Богородиці звертаються зі словами: «чесний вінцю царів благочестивих», «царювання непорушная стіно» і т.п. Така тропологічна знаковість у черговий раз дає підстави співвідносити Богородицю з царською, Соломоною Премудрістю, яка єднає не лише думки, але й людей в соборній священній державі. І якщо київський князь може бути прирівненим, за Іларіоном, до Давида і Соломона, а за Нестором — до Константина Рівноапостольного, то він володіє й не меншим правом бути адептом цієї Премудрості у християнському Києві як «іконі» Небесного Єрусалиму, упорядкованої Богом вселенської ойкумени. До того ж, якщо такою ж іконою є Вселенська Церква, як спільнота усіх віруючих, то це означає, що іконічні знаки Богородиці, граду і Церкви є однорідними за своїм

символічним наповненням і мають тенденцію «переливатись» один в одного (що ми й спостерігаємо у символіці Оранти).

Отож, повертаючись до напису над головою Оранти, у своїй лаконічності синтезуючого в собі підсумок тисячолітніх мандрів самосвідомості людини, зважимося підсумувати, що в його тексті закодовано *три смисли* Богородиці — як *Покровительки і Заступниці*: а) граду земного у його спрямуванні до Граду Небесного; б) храму у його функціонуванні як вселенського Дому Премудрості; в) церковної общини у набутті нею хисту любовмудрія. Отже, характерне іконографічне молитовне стояння Богородиці-Оранти постає матеріальним втіленням тієї Благодаті, завдяки якій може відбутися реалізація зазначених духовних намірів.

Утім, заради справедливості і упереджуючи повернення до сумнозвісної міжпатристичної контроверзи, зазначимо, що пропонувана семасіологічна розвідка не претендує на абсолютну вичерпність. Адже, як відомо, кожне посилання на Святе Письмо криє в собі чималі герменевтичні труднощі, оскільки містить не лише слова з неоднозначними денотатами, але й вирази, що взагалі *не являються фігурами мовлення*. Їх важко назвати символами (у розумінні німецької романтичної філософії), оскільки таке тлумачення узурпує цілковиту єдність між знаком і означеним, на яку, з погляду Церкви, може претендувати винятково сакраментальна реальність. Лише у контексті сакраментальної Таїни словесний образ набуває повноту символічного значення, нерозривно єднаючого знак і смисл предметності. Таке анагогічне смислове значення не тотожне значенню алегоричному (алегорія — грец., буквально «висловлювання через інше»). Йому більше відповідає іменник «топос»: він позначає таке співвідношення знаку і позначуваного, яке сутнісно ширше і алегорези, і метафорики¹. Зважаючи на це, нашу рефлексію Софії-Премудрості коректно завершимо відомими латинськими сентенціями: «*corruptio optimi pessima*», «псування найкращого є найгіршим» і «*abulus non tollit usum*», «зловживання не усуває справедливого вживання». І на останок процитуємо слова із гімну св. Іоана Дамаскина, шанованого церковною традицією і Сходу, і Заходу: «Для нас безпечніше і не так страшно обрати (буквально, полюбити — Л. К.) мовчання; але за спонукою любові складати місткі і

¹ Аверинцев С.С. Собрание соч./ Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова / С.С. Аверинцев. София-Логос. Словарь. — К.: ДУХ і ЛІТЕРА, 2005 — 902 с.

розширені ухвали — справа нелегка. То ж дай, Богородице, і силу, співмірну волі»¹.

¹ Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры / Иоанн Дамаскин.—М.: Индрик, 2002.— С. 93

**Іконографія Різдва Христового
(семасіологічна інтерпретація)**



Щоб зрозуміти урочистість іконографічного зображення Різдва, сподобимось вдатися до його епістемологічного пояснення.

Насамперед зауважимо, що воно не стосується традиційних різдвяних листівок, які пропонують зображення хліва з однією-двома овечками і Матір, що ласкаво і пестливо дивиться на Немовля. Уважне вникнення в канонічну ікону Різдва, як не дивно, таких деталей не виявляє. Найпомітнішим є те, що немає ні дерев'яної, ні глинобитної будівлі (хліва), немає соломи, ясел, немає овець. Немовля лежить не у зроблених людськими руками яслах, а у печері, тому що іконописець намагається передати важливість того, що відбувається і дати відповідь на питання: що несе нам цей історичний момент і що він означає для нашого спасіння? Адже справа не тільки у тому, що народилося Немовля, хай навіть народжене дивним чином. Зміст того, що відбулося з Марією, передають не стільки «хроніки» Матфея чи Луки, скільки богословське свідчення Іоана: «Слово стало плоттю і жило з нами, повне благодаті й істини». (Ін.1,14).

У приведеній вище думці з Євангелії від Іоана резюмується зміст Різдва: Боготілення як чисто духовної сутності. Отже Слово стало плоттю і олюднилось: незмінно, незлитно, нерозлучно і нероздільно. І царство Боже сталося всередині нас.

Це Царство Небесне порівнюється з «гірчичним зерном», «скарбом, закопаним у полі», із «закваскою на три мірки борошна», з неводом, закинутим у море» (Мф.13). Такі порівняння дають можливість зрозуміти символіку печери на іконі Різдва: вона є подобою світу, у саму глибину якого входить Бог, подібно до зерна або закваски, що вкидається в поле або в тісто. Тобто печера — це серцевина землі, осередок матеріального середовища. Ось чому на іконі вона зображається темним фоном, без найменшого просвітку. І в цю темряву добровільно входить Той, про Кого сказано: «Бог є Дух» (Ін. 4, 24). Звідси — найчистішої білизни одягу Немовляти: «світло в темряві світить, і темрява не огорнула Його» (Ін., 1, 5).

Народження сина Божого серед людей, входження Предвічного Бога в наш світ не зруйнували звичний порядок речей. Творець неба і землі зійшов на землю, проте сонце і зірки (крім однієї) продовжували свій звичайний хід. Небо не розколося, ріки не потекли назад, люди не оніміли від страху і містичного захоплення. «Ось, Отрок Мій, Котрого Я тримаю за руку, обраний Мій, до якого благоволила душа Моя. Покладу дух Мій на Нього, і проголосить народам суд; не підніме голосу Свого, і не дасть почути його на вулицях; тростини надламані не переломить, і льону кадящого не загасить; буде робити суд по істині», — так за сім сторіч до ночі Різдва

описав прихід Сина Божого пророк Ісайя (Іс. 42, 1-3).

І нині світ залишається практично не зміненим. Більше того, його темрява усе настійніше закриває усім очі. Лише деякі знаходять дорогу до Віфлеємських ясел. Причому, серед них усе частіше трапляються й такі, хто шукає цю дорогу лише для того, щоб заподіяти смерть новонародженому Царю.

В іконі символіка світла надзвичайно важлива. Євангеліє насичене світлом і світловими образами, і мова ікони, звичайно, теж не може бути іншою. Згадаймо: «народ, що ходить у п'яті, побачить світло велике; на живих у країні тіней світло засіяє» (Іс. 9,2); «Я світло світові; хто піде услід за мною, той не ходитиме у темряві, а матиме світло життя» (Ін. 8,12); «у Ньому було життя і життя було світлом людям» (Ін. 1, 4); «доки Я в світі, Я світло світові» (Ін. 9, 5)

Отже, Бог у світі є незгасним Світлом. До Христа такої повноти світлоносності світ не мав. З ним людина стала іншою, її природа змінилася: все, що спотворювало людський образ з часів Адама, було знешкоджено Боговтіленням, Хрестом і П'ятидесятницею. Тепер Бог уже не здалека, через гори і хмари звертається до людини, а промовляє в нашому серці. Саме тому, що тепер уже не тільки «...Я світло світові» (Ін. 9, 5), але і «Ви світло світу» (Мф. 5, 14). Тепер учні Христа, тобто ті, у кому Він живе і діє, стають живим і очевидним проявом Бога: у них, точніше у світлі їх добрих справ і благоговіння «відображається Христос» (Гал. 4, 19).

Один письменник сказав, що ніхто ніколи не став би подвижником, якби не побачив одного разу на обличчі іншої людини саяво Вічного Життя, саяво «Слави Христової». Утім, ця Слава є подвигом несення хреста. Сумісництво цих двох понять: слави (перемоги) і хреста (страждання) було найнезрозумілішим у Христовій проповіді. Згадаймо відповідь Ісуса апостолам Якову та Іоану братам Зеведеєвим), які просили взяти їх у Царство Небесне і посадити по обидва боки від Отця. Христос мовив у відповідь: «Не знаєте, чого просите. Чи можете пити чашу, яку Я питиму, і хреститись хрещенням, яким Я хрещусь?» (Мф. 20, 20-22). Ось чому в момент найбільшого прославлення Христа — під час виконання Ним Його служіння — честі знаходиться праворуч і ліворуч від Нього були удостоєні розп'яті страждальці, дарма що розбійники і язичники. Адже в добу Нового Завіту важливим стає не походження, а покликання людини: «немає ні іудея, ні язичника, ні раба, ні вільного, ні чоловічої статі, ні жіночої; бо всі ви одне в Христі Ісусі» (Гал. 3,28). Ось чому біля ясел Боголюдини

зустрічаються віл і осел: у церковній символіці вони означають зустріч ізраїльського народу і поганського.

У зображенні Матері і Немовляти об'єднуються два ряди символів Царства Божого. Немовля в печері нагадує молитвеннику про Новозавітні образи Царства, а Марія на схилі гори повертає нас до Старозавітних очікувань цього Царства (ось чому на іконі вона не дивиться на Немовля). Це очікування виявилось і в довготривалих молитвах її батьків (праведних Іоакима і Анни), які вирішили присвятити дитя Богу і віддали трирічну дівчинку на виховання до Іерусалимського Храму. Воно пронизувало і зміст іудейського Закону, який диктував кожній дівчині якомога швидше вийти заміж (особливо з роду Давида, який, згідно з пророцтвом, мав подарувати нащадкам Месію). Стан тривожного очікування переполював обручника Йосифа і неопітки Саломеї (їх постаті зображено у нижній частині ікони), яка, отримавши віру, обмиває Немовля.

На іконі Різдва є ще ряд образів, що допомагають засвоїти зміст Різдва, як зустрічі Старого і Нового Завітів. Народ Старого Завіту, «Ізраїль по плоті», представлений пастухами, а людство, що прийшло від поганства безпосередньо до Христа, міняючи суворість Старого Завіту, представлено волхвами-персами. У християнській літературі здебільшого під волхвами і пастухами вбачають алегорію різноманітних шляхів до єдиної Істини — шляху розуму і шляху віри. Шлях пастухів рівніший і коротший, ніж шлях тих, хто прагне науковими «дослідженнями знайти Бога» (Іов. 11, 7). Волхи на іконі різного віку. Адже в усякому віці можна знайти Христа і поклонитися Йому. Утім попереду наймолодший, і він показує на зірку, символізуючи пріоритет зустрічі з Ісусом не в «одинадцятій годині» свого життя, а «рано вранці...» (Мф. 20, 1-9).

Звертають на себе увагу й образи ангелів. На іконі погляд одного з них спрямований до неба, а другий дивиться на пастухів. Це є символічним вираженням подвійного ангельського служіння: їх призначення славословити Бога і сповіщати людям Божу волю — волю оновлення. Ось чому Святитель Григорій Богослов називав Різдво святом Преображення усього творіння.

**Іконографія Христового Воскресіння
(семасіологічна інтерпретація)**



Головною метою іконопису є сприяння живому проповідуванню Священних подій, благодатних для усього людського

роду (ось чому перші християни не розглядали, а «читали» ікону). Однак у сучасних умовах, коли слово знецінилось, саме «образ» покликаний стати переконливим свідченням непорушної єдності Церкви, а догмат іконовшанувань (який нині заперечується або підмінюється мистецтвозшануванням) — справжньою перемогою над хрис-тологічними, а, значить, і тринітарними єресями. Ікона, вміщуючи досвід Бога, Його силою «розбиває» час цього світу, якщо він занадто довго не розкривається для очікування Парусії.

Перше, що відчуваємо ми, заходячи у православний храм, це чуття «відстані» між Нами і численними іконічними зображеннями. Воно є типовим наслідком нерозуміння двох речей: а) ікона втілює ідею абсолютно іншого смислу життя; б) розкриття цієї ідеї — предмет сокровенного діалогу, а бажання «образу» заговорити з нами слід заслужити своїм подвигом смирення і боротьби з пристрастями.

Причиною такого нерозуміння є наша гріховність (сон душі). Згадаймо, як Лазар, вкушаючи будь-яку їжу з медом, прагнув хоч на мить втамувати переживання невимовної гіркоти смерті, на яку була приречена людина дохристової доби. Гріх зруйнував початковий план Божественної «педагогіки» — добровільне і безпосереднє сходження людини до Бога. Людина втратила мир з Богом, а відтак приречла себе на прірву в цих відносинах... Необхідно було вилікувати цю рану і очолити історію людства, щоб розпочати її по-новому. Реалізація цього Божественного плану передбачала необхідність спокути. Абсурдно перетворювати її на самоціль, оскільки викуп, що постав неминучим внаслідок гріха, був не метою, а засобом обоження. Адже який зміст у спасінні від смерті і пекла, якщо б воно відбулось не задля повної віддачі себе Богу, без «освячення людини людством Бога»?

Гідність синів Божих повернув нам Христос. Його смерть на хресті остаточно звела рахунки з гріхом і відчинила двері у життя вічне.

Глибокий зміст цієї події увіковічено в іконі «Воскресіння Христове. Сходження в пекло». Відомо кілька різновидів цієї ікони: від аскетично-одухотворених у візантійському стилі — до експресивно-живописних у стилі венеціанської ґотики і ренесансного класицизму; від реалістичних картин переможеного пекла (ікони давньоруської і сучасної доби, волинські, чернігівські) — до символічних образів Світлого Воскресіння (московські і псковські ікони). Як правило, усі вони відзначаються чудовою архітектурністю композиції. Її

забезпечують незворушність Божественного спокою на обличчях пророків і святих, симетричність живописних ліній і наявність певного архітектонічного центру, що співпадає з центром смисловим.

Спробуємо збагнути таємницю канонічної іконографії Христового Воскресіння. Адже, як справедливо зауважує прп. Максим Ісповідник, «той, хто пізнає таїну Хреста і гробу, пізнає також смисл усіх речей. Той, хто проникне ще глибше і буде посвячений у таїну Воскресіння, пізнає кінцеву мету».

Центром даного іконічного зображення є Ісус Христос як мир, Євхаристія і камінь прирікання, покладений на піднесення одних і падіння інших. Спаситель постає у хрещатому німбі (що є знаком хресної жертви і Суцього, відкритого Мойсею на Сінаї) та в одязі сліпучо-золотистого асиста (кольору сонячного спектру, що символізує цілісність Божества). Його Світло вирає усіма барвами небесної блакиті — кольору Божественної чистоти і вибраності та утворює духоносну мандерлу. За богословськими канонами іконопису (зокрема доби Палеологівського ренесансу XIV-XV сторіччя) світло є свідченням перетворюючої сили (благодаті) Святого Духа, присутність Якого на іконі підкреслюється пануванням золотистого фону що, виходячи за межі ковчега і лузги, формує композицію.

Стоячи на зруйнованих воротах пекла, Господь наш Ісус Христос тримає у руках звиток Нового Завіту (на знак примирення людини з Богом) і як «останній Адам» простягає руку першому Адаму. Таким чином, відбувається символічна зустріч животвірного Духа і живої душі «Вселюдини». Знаменність діалогу «образу небесного» і «образу пертсного» (1 Кор. 15: 45, 47-49), на думку святителя Феофана Затворника, полягає у відродженні цілісності людської природи, тобто «відновлюючої дії в нас Бога» у результаті нашого покаяння.

Справа від месії зображено Адама в хітоні і гіматії темно-зеленого кольору. У аналізованій версії кінічного зображення такий життєствердний кольоровий вибір, мабуть, зумовлений не лише констатацією матеріальних «криз» і «самості», які добровільно обрала перша людина (що, зрештою, спричинило її прокляття і смерть), а й смисловою вказівкою на Божество Духа і життя вічного, що зійшли на неї в ім'я Христа. Присутність цієї благодаті дивовижним чином являє вираз вдячності на лику Адама — вдячності не за себе, а за всіх, що від нього походять і через його провину потрапили у пекло. Який він спокійний у лоні Христа! Ліворуч від Христа у пошануванні припала на

коліна Єва. Цим жестом вона ніби доповнює те, що поглядом висловлює Адам. Її шати червоного кольору, очевидно, мають символізувати архетипну ідею спасіння жінки через її самопожертву. Вона Божим промислом уже передбачена в самому значенні імені Єва — «життя». Адже і на початку буття, і у таїні всіх подій неминуче стоїть жіноча первина: Єва-Марія-Невіста Агнца. (Ось чому саме жінці дано обіцянку, що вона здолає змія).

По обидва боки від Спасителя, вище зображень Адама і Єви, симетрично розташовані фігури патріархів і пророків. Їх присутність є свідченням того, що Христос не брав пекло приступом, а сховався у нього поступово, за низхідною кривою месіанського процесу. Тобто Його *καίρός* передбачав певне вичікування, щоби зростити, довести до зрілості і очистити тварне, зробити його здатним зачати і вмістити у собі Невміщованого.

Безпосередньо над Адамом розміщені короновані фігури царя Давида (його знаком є прикрашаюча хітон шестипелюсткова квітка «зірки Давида») і його сина Соломона. Вони є канонічною складовою даної іконографії, оскільки заклали основи Ізраїлевого царства. Однак, возвеличуючись у людській природі, обидва постали сумнозвісними віхами очікувань і розчарувань, обраності і падінь вселенській історії спасіння.

Вище від праотців — зображення пророка Ілії (неканонічне, в образі монаха-аскета, зважаючи на те, що він засновник біблійного монашого чину) і св. Хрестителя Іоана. Їх присутність у цій доленосній для людського роду події є закономірною, оскільки месіанське служіння пророка Ілії завершується духом і силою Іоана Предтечі в останньому поєдинку Граду Божого з градом диявола. Ось чому пророка Ілію називають «Старим Завітом, що став Христом» (П. Євдокимов), і він уникає смерті. Саме завдяки Ілії усі пророки залишаються живими (і найбільший серед них — святитель Іоан). Нетрадиційне зображення Ілії у цій іконографічній версії зумовлене тим, що на небесах «сонячний» Ілія змінює свій лик: св. Іоан Предтеча «творить» його за своєю подобою — як пророка, священника, чудотворця і ангела. Цю таїну лише частково відкриває смисл імені Предтечі — «Яхве милує». Істинна велич святителя Іоана, котрий «за істину постраждав радіючи, взявши гріхи людства і даруючи світу велику милість», дала підстави святителю Іоану Златоусту назвати його «меншим тут Христом, Рабом на землі», а прп. Григорію Ниському порівняти його образ з Вифлєсмською зіркою і назвати Предтечею

Парусії (воз'єднання з Богом по любові). Ось чому зустріч Святителя Іоана з Христом у часі Світлого Воскресіння є символом утвердження перемоги Закону любові над Законом справедливості: становище «дітей гніву» (Еф., 2:3), коли «людина не може побачити Мене і залишитися живою» (Вихід, 30:20) повільно звільнило місце іншому становищу, коли «досконала любов перемагає страх» (Ін., 4:18).

З протилежного боку іконічної композиції, над зображенням Праматері, подано образи пророків Ісаїї та Єноха, які не бачили смерті, але Промислом Божим збережені до пришествя антихриста. За пророками — патріархи Мойсей і Аарон (їх знаками є завої на головах, що у деяких версіях доповнені золотими квітками — символами давньоіудейського священництва). Вони представляють Закон і всіх померлих Старого Завіту: За Мойсеєм — юний Авель як старозавітний символ жертвної смерті Христа.

На завершення пропонуваного діалогу з іконографічними знаками і символами відзначимо особливий ореол святості, який об'єднує усю названу вище галерею образів. Святість, як прояв сутнісної ціломудрості, протистоїть силам п'їтьми завдяки своїй докорінній несумісності з ними: життя і смерть не можуть співіснувати разом. Для душі, омитої слізьми покаяння і очищеної вогнем Святого Духа, це означає, що воскресіння є не лише сподіванням, але й існуючою реальністю. Тож «встань сплячий і воскресни з мертвих, і хай освятить тебе Христос!» (Еф., 5:14).

Іконографія Пресвятої Тройці



Для Православної Церкви Пресвята Тройця є непохитною основою духовного життя: саме її шукаємо ми, коли прагнемо досягнути повноту буття як смисл і мету свого існування. Сутнісим зерном, із якого проростала православна тріадологія, є відомі три прологіви ствердження святого євангелиста Іоана: «В начале бе

Слово и Слово бе к Богу, и Бог бе Слово» (Іоан. 1; 1) за що автора у православної традиції почали іменувати «Богослов»), Привідкриваючи перед нами вічність, євангеліст Іоан зобов'язує осмислити ідею: Божество нероздільне у розділеному; Його три святі Іпостасі у всьому єдині, окрім «ненароджуваності, народження та випромінення (св. Григорій Богослов), Утім, таке завдання виявляється не під силу мислителям, не здатним підвестись над раціоналізмом класичної теорії пізнання. Вони піддаються спокусі єретичних тлумачень, бо не розуміють, що у цій ситуації необхідним є інше мислення — мислення як покаяння, щоб промовити услід за Іовом: «Я чув про Тебе слухом вуха, а тепер мої очі бачуть Тебе. Тому я каюсь, сидячи в попелі» (Іов. 42; 5-6). Отже, тайна Тройці стає доступною лише... незнанню. Однак це незнання є не лише мудрим, але й милосердним, щоб перетворити мудрість людську у засіб Премудрості Божої.

Неперевершеною формою такого милосердного споглядання є ікона, «інаковість» якої є не лише відображенням неповноти наших знань, але й свідченням «інаковості» світу «нової землі» і «нового неба» (Одкр. 21; 1).

Перші зразки іконографії Пресвятої Тройці з'явилися у Візантії у II половині XII сторіччя. Характерне для цієї доби існування двох іконографічних типів — так званого «новозавітного» і «старозавітного». В іконах «Новозавітної Тройці» Бог-Отець поданий в образі «Ветхого днями» або «Саваофа» — поважного старця, а Бог-Дух Святий — у вигляді голуба. Пізніше (з XIV ст.) образ «Саваофа» тлумачиться як зображення старозавітного уявлення про Бога-Сина. Така іконографія утворилась у XV сторіччі (новгородські ікони) і набула особливого поширення з середини XVI сторіччя (ікони «Благовіщення Устюжське» у Третьяковській галереї і новгородського «Успіння» у Російському музеї тощо). Утім, часом на одній і тій самій іконі зображення «Ветхого днями» тлумачиться і як образ Бога-Отця, і як образ старозавітного богоявлення Другої Іпостасі (ікони Нередиді, Убісі, Ферконтова). Побутування іконографічного типу «Новозавітної Тройці» пояснюється винятково занепадом іконописної і богословської культури. Богослови апостольської доби і отці Вселенських соборів, як відомо, заперечували найменшу можливість такої іконографії, оскільки непорушна таїна віри ґрунтується на свідченні: «Бога (Отця — авт.) не бачив ніхто ніколи» (Іоан. 1;18). Ось чому Стоглавий (1551 р.) і Великий Московський (1666-1667 рр.) Собори визнали її неканонічною.

Інтерес до другого іконографічного типу Пресвятої Тройці — «старозавітного» («Гостинність Авраама») був викликаний актуалізацією богословської проблематики божественної сутності Фаворського світла, піднятої св. Григорієм Паламою. Ідеально організовані композиції стилістично довершених візантійських ікон (точна симетрія, тотожність рухів і параболічних силуетів крайніх ангелів) передбачали деяке виокремлення центральної фігури Ангела (бодай виразом обличчя і положенням за Євхаристичною трапезою). Найчастіше це було зумовлено необхідністю підкреслити догматичне положення щодо покути як смислу Старого Завіту і Домустрою Бога-Сина. Ця традиція залишалася незмінною у критському, сербському і болгарському іконостаці. Утім, роботи сербських іконописців II половини XV сторіччя (Ангелоса Акотантоса, Андреаса і Ніколаоса Ріцосів) відзначаються масштабністю і історико-побутовою деталізацією старозавітної події. Ікони іноків Дечанського монастиря сербської Перської Єпархії вражають незвичною для цього періоду (1560-1580 рр.) монументальністю і яскравістю колористичних ефектів.

Стилістичні основи руської іконографії «Гостинності Авраама» були закладені ще у діонісійську добу. Однак досягнення представників псковської і московської іконописних шкіл доби никонівських реформ (Симон Ушаков) і становлення нової концепції руської ікони у XVIII столітті (Іосиф Владимиров і Кирило Уланов) — аж до стильових позицій сучасних майстрів Мстьори і Палеха — однозначно пов'язані з канонами рубльовського іконопису.

Образ Пресвятої Тройці, написаний преподобним Андрієм Рубльовим, найповніше відображає суть православної тріадології. Недарма спеціальною постановою Московського церковного Собору у XVI ст. ця ікона була проголошена канонічною.

Як згадувалося в житті прп. ігумена Нікона Радонежського, «Тройця» була написана як храмова, головна ікона Троїцького Собору Троїце-Сергієвого монастиря, що оновлювався після розорення у 1411 р. (за іншими версіями — для новозбудованого собору у 1425-1427 рр.) Старозавітня сцена відвідання дому Авраама трьома провісниками-Ангелами зображена Андрієм Рубльовим у символічному ключі: без історичних деталей (зокрема фігур Авраама і Сарри). Образ трьох Ангелів як символ єдиносущності і нероздільності трьох Ликів Пресвятої Тройці подано у порядку, що відповідає Символу віри. Враження єдності Ангелів досягається

особливостями композиції. Фігури ніби вписані у мислено уявлене коло, всередині якого, згідно з напрямком нахилених голів, здійснюється повільний рух — замкнений, повторюваний і безконечний. Коло з Ангелами вписане у восьмигранник (окреслений контурами підніжжя), а він, у свою чергу, поміщений у майже квадратну форму іконної дошки. Ясні геометричні фігури є знаками цілісності і вічності.

Подальша іконографічна програма рубльовської «Тройці», як показує аналіз і конічного зображення, складена не лише великим художником, але й визначним богословом, блискучим знавцем православної традиції. Круговий рух «мелодизованої» композиції організований своєрідним метричним акцентом, а саме монументальною непорушністю лівого Ангела як Бога-Отця стосовно двох інших Іпостасей Пресвятої Тройці, як Їх єднання і, одночасно, межі її співвідношень. Надзвичайно точно цю думку сформулював Іоан Дамаскин: «Отець Сам від Себе має буття і з того, що має, нічого не має від іншого; навпаки, Він Сам є початком усього і причиною того образу, як Він існує від природи. Отже усе, що є Син і Дух є від Отця, навіть саме Їх буття. Тому що існує Отець, існує Син і Дух». (Твори, т.1, с. 171-174). Догмат походження Іпостасі Сина і Духа від Першопричини — Бога-Отця символічно відзначений на іконі нахилами голів і фігур двох Ангелів до лівого Ангела, а також розміщенням над Його фігурою будинку, який символізує Божественний Домустрій.

Чинниками композиційного ритму ікони постають і образи інших двох Ангелів. Так, обрис фігури центрального Ангела є дзеркальним відображенням силуету жертвовної чаші, утворюваного фігурами бокових Ангелів. Це мимоволі привертає увагу і спонукати до роздуму про незаперечну логіку Божого Промислу — зокрема історію Агнця, закланного від створення світу у предвічному волевиявленні Пресвятої Тройці. Ця історія привідкриває завісу над таїною Втіленого і Олюдненого Слова, таїною Хреста і гробу як смислу усіх речей. Таким чином покута постає сутністю Домустрою Бога-Сина, символом якого виявляється фігура центрального Ангела (у традиційному для іконографії Ісуса Христа вбранні — пурпуровому хітоні і синьому гіматії). Ось чому саме за нею, як символом Другої Іпостасі Тройці, височить Мамврійський дуб — чимвол Дерева життя і Дерева спасіння як Хресної жертви.

Із таїни втіленого Слова таїною Хреста і Воскресіння у світ

входить нова, більш досконала реальність — Церква. Вона основана на Домустрої Сина і Духа Святого — Духа животворящего, який «дихає там, де хоче, бо є просвітлення життя, самим Світлом і самим буттям» (св. Григорій Богослов). Одним із сакральних знаків Святого Духа є зелений колір, і саме в зелені шати «одягає» Андрій Рубльов Ангела, що сидить праворуч жертвовного столу. Над Ним підноситься Град Божий, бо Дух Святий — це воля обоження, що приводить до Царства Небесного. (Таким чином, завершується антуражний ряд композиції, що символізує історію Божого Промислу: від створення світу — через покуту — до Парусії).

У процесі тривалого спостереження за кожним Ангелом (і розмірковування про Його промислительну роль), їх фігури дивовижним чином поперемінно виокремлюються з композиції (навіть масштабно) і ніби «наближаються» до нас у сподіванні на діалог. Однак наша думка і погляд невпинно рухаються, перебігаючи від Одного до Трьох і знов повертаються до Єдності — узагальненості ліній і силуетності, підпорядкування контурів і масштабів абстрактному композиційному ритму. Це «підносить» до споглядання царського спокою незмінної, нероздільної, незлитної і нерозлучної Тройці. У цьому піднесенні віра живить думку, і нею відкривається реальність буття — без прикрас, але з надією на нове творіння.

Підручник для магістрантів і студентів мистецько-педагогічних
факультетів

Кондрацька Людмила Анатоліївна

ХУДОЖНЯ ЕПІСТЕМОЛОГІЯ

**Художнє оформлення Коцур О. В.
Верстка**

Підписано до друку
Формат
Гарнітура
Папір
Тираж 500прим.
Замовлення
Умовн.-друк. Арк.