

2. Іванова О. І. Психофізіологічні характеристики студентів-першокурсників // Біологічні науки. – Суми, 1999. – С. 87 – 93.
3. Яблонська Т.М. Тренінг педагогічної рефлексії для студентів та вчителів. – Практична психологія та соціальна робота, 1999, № 2. – С. 9 – 12.
4. Мачинський О.В. До проблем ідентифікації особистості. – Практична психологія та соціальна робота, 2000, № 7. – С. 28 – 30.
5. Гоголева А.В. Динаміка розвитку студентського колектива // Психолого-педагогічні аспекти адаптації студентів до навчального процесу в вузі / Отв. ред. В.А. Гаврилов. – Кишинев: Штиинца, 1990. – С. 77 – 84.
6. Епифанцева А.И. Роль перспектив в самовоспитании личности студента. – В кн.: Вопросы психологии и деятельности студентов / Отв. ред. В.Г. Асеев. – Иркутск, 1976. – С. 95 – 101.
7. Тренинг развития жизненных целей / Под ред. Е.Г. Троцхиной. – СПб.: Речь, 2001. – С. 38 – 39.
8. Волков К.Н. Психологи о педагогических проблемах. / Кн. для учителя / Под ред. А.А. Бодалева. – М.: Просвещение, 1981. – 128 с.
9. Коваленко В. Науково-методичне забезпечення професійної підготовки фахівців з будівельної механізації. // Професійно-технічна освіта. №3, 1999. – С. 31 – 34.
10. Социальная психология личности в вопросах и ответах: Учеб. пособие / Под ред. проф. В.А. Лабунской. – М.: Гардарики, 2001. – 397 с.
11. Эксплуатация теплоэнергетических установок и систем: Рабочая программа, задание на контрольную работу, методические указания к выполнению контрольной работы. – СПб.: СЗТУ, 2004, – 13 с.

Ігор Туманов, професор кафедри ландшафтної архітектури

*Львівського національного лісотехнічного університету України,
професор кафедри культурології та українознавства,
кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, доцент
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка*

ВЗАЄМОДІЯ ТА СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ: ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ ЗМІСТУ ПРОЯВІВ У СУЧАСНІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ПРОЦЕСІВ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ТА ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦТВ

На матеріалах історії філософсько-естетичного осмислення процесів диференціації та інтеграції мистецтв доводиться необхідність подальшого теоретичного розгляду питань взаємодії й синтезу мистецтв з урахуванням специфіки сучасного мистецтва. В процесі аналізу виявляються особливості різних концептуальних підходів осмислення явищ, зроблена спроба визначення причин неадекватної їх класифікації на сучасному етапі розвитку художньої культури.

Взаємодія та синтез мистецтв – одна з постійних проблем суспільства, яка на різних етапах його розвитку вимагає розв'язання як практичних, так і теоретичних питань. У наш час, незалежно від того, що існує розгорнута теорія розвитку мистецтва в часі й просторі і чітко визначена причина виникнення явищ, розв'язання теоретичних питань взаємодії та синтезу мис-

тв не втрачає актуальності. Одним із фактів, що підтверджують необхідність такого вирішення, є існуюча на сьогоднішній день розбіжність у класифікації явищ. Ось декілька прикладів неадекватного їх визначення.

1. У роботі “Естетика, мистецтво, мистецтвознавство” (1983) В. Ванслово стверджується, що існує три групи синтезу, а саме:

- пластичних мистецтв (архітектура, образотворчі і декоративно-прикладні мистецтва);
- видовищних мистецтв (театр, кіно, телебачення, естрада, цирк);

- окремих пар мистецтв, пов'язаних з літературою (література і музика, література і образотворчі мистецтва) [3, 253].

2. У роботі “Естетика” (1988) Ю. Борева мова йде вже про *сім типів синтезу*, а саме:

- синкретизм (форма існування первісного мистецтва);

- супідрядність (один вид домінує над видом, який співпрацює з ним – архітектура над скульптурою і живописом);

- “склеювання” (колажна взаємодія окремих елементів різних мистецтв: містерія середніх століть, в XX ст. чеська “Латерна-магіка”);

- “симбіоз” (рівноправна взаємодія – естрада);

- “зняття” (одне мистецтво служить основою для іншого, а саме: література для балету, література для кіно і тому подібне);

- “концентрація” (вбирання в себе ознак інших видів мистецтва – кіно);

- “поєднання трансляції” (один вид мистецтва є засобом передачі іншого – телебачення) [2, 312 – 313].

3. У словнику “Естетика” (1988), так само як і у В.Ванслова, названо *три форми* синтезу, проте, наступні:

- пластичних мистецтв;
- театральних мистецтв;
- кінематографічний синтез мистецтв [7, 315 – 316].

Наведені приклади дають підставу як для виявлення причин цієї розбіжності, так і для спроби визначення шляхів вирішення змісту процесів в умовах сьогодення.

Мета статті. Виявити особливості історичного розвитку наукової думки у визначенні змісту процесів взаємодії та синтезу мистецтв у контексті диференціації та інтеграції мистецтв і на цій підставі довести можливість альтернативного розгляду явищ на відміну від традиційного філософсько-естетичного підходу до їх осмислення.

Виклад основного матеріалу.

1. Філософсько-естетичне осмислення процесів інтеграції та диференціації мистецтв в історії світової художньої культури

Усвідомлення сутності процесів взаємодії та синтезу мистецтв у світовій культурі пов'язане з вивченням історії мистецтва, яка починається з періоду, що отримав назву *синкретизм*. Термін цей визначає первинну цілісність мистецтва на

зорі розвитку людського співтовариства. Саме з цього періоду виникають дві форми розвитку мистецтва, так звані тенденції – *диференціація* та *інтеграція*, які зумовлюють особливості розвитку мистецтва в часі і просторі. Охарактеризовані в науці як явища безперервної протяжності, тенденції ці впливали на формування наукової думки в осмисленні змісту процесу, розвиток якої залежав (і залежить) від рівня суспільного світогляду, який на всіх етапах історичного розвитку суспільства був різний.

Так, на ранніх періодах існування суспільства “людська свідомість не ...убачала принципової різниці між мистецтвом, ремеслом і знаннями” [5, 12]. Тільки в період античності, завдяки Аристотелю (IV в. до н.е.), “...теоретико-філософським завоюванням стає усвідомлення відмінностей між “мусичними” (поезія, музика) і “пластичними (живопис, скульптура) мистецтвами” [1, 167, 178, 229 – 230].

Античне визначення відмінності “мусичних” і “пластичних мистецтв” сприяло надалі не тільки зіставленню, а навіть протиставленню, але вже “вільних і “механічних” мистецтв” періоду середньовіччя. Образотворчі мистецтва, таким чином, розглядалися як ремесла, і “юридичне їх положення” в середні віки було таке ж, як і положення всього матеріального виробництва.

Перелом відбувся тільки з настанням епохи Ренесансу. Першою “ластівкою” в цьому сенсі став “Трактат про живопис” Ченніно Ченніні, в якому живопис і поезія відносяться до “вільних мистецтв”. Поступово до категорії “вільних мистецтв” увійшли різновиди образотворчих мистецтв, які більш-менш “...відокремлювались від ремесел і протиставлялись ремеслам” [5, 25].

Проте відокремлення художньої діяльності від діяльності літературної, наукової і ремісничої в межах “вільних мистецтв” не відбулося і в епоху Ренесансу. Навпаки, Леонардо да Вінчі в “Книзі про живопис” наполегливо проводить думку про тісний зв'язок мистецтва і науки. Живопис він називав “наукою про живопис”. Боккаччо, своєю чергою, зараховує поетів до “числа... філософів” [6, 54]. Таким чином, естетична думка Відродження “...продовжувала рухатися по уторованій середньовіччям метафізичній дорозі ціннісного зіставлення різних мистецтв” [5, 26].

З настанням епохи класицизму основною проблемою стає співвідношення між літературою і живописом. Пальма першості в доказі відмінності між літературою і живописом належить Г. Лессінгу. Трактат Лессінга “Лаокоон, або про межі живопису і поезії”, увібравши в себе все зроблене в цьому плані його попередниками (а йому пе-

редували “Суд Геркулеса” А. Шефстбери і “Теорія живопису” З. Річардсона), став глибоким і досконалим дослідженням співвідношення образотворчого мистецтва і поезії. Було доведено, що живопис і поезія мають різні предмети відображення (тіла в одному випадку, дія – в іншому) і різні матеріали (малюнок, колір, пластика, слово), а це створює різницю двох художньо-образних структур – пластично-просторової і словесно-часової. Тобто було доведено, що у кожного виду мистецтва свої специфічні можливості і свої межі. Крім того, саме Г. Лессінг показав, що в мистецтві в цілому виникає необхідність *доповнення одного виду іншим*, від чого з’являються поєднання музики і живопису, музики і танцю [7, 428 – 434].

У цілому ж в XVIII ст. теоретики мистецтва, завдяки роботам Я. Херріса “Міркування про музику, живопис і поезію” (1744), П. Батте “Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу” (1746), А.Баумгартена “Естетика” (1748) і Г. Лессінга “Лаокоон”, починають розглядати мистецтво як сукупність зв’язаних між собою різноманітних форм і “...як діяльність, відособлену від ремесла і науки” [5, 40]. При цьому була усвідомлена органічність поєднань і спорідненість пар – живопису і поезії, танцю і музики. Загальним досягненням було відкриття “...закону схрещення різних мистецтв з усвідомленням того, що в синтетичних художніх утвореннях один з компонентів відіграє роль структурної домінанти” [Там само, 41].

Надалі, завдяки зусиллям М. Мендельсона, який використовує *семіотичний* підхід до класифікації мистецтв, з’явилася можливість розглядати взаємодію мистецтв на основі знаків (за Мендельсоном – “природних” і “довільних”), що послужило розвитку ідеї, висунутої ще в XVII ст. абатом Дюбо, який першим спробував розглянути це питання з позиції “семіотичного аналізу”. Суть ідеї Дюбо полягала у тому, що він слова визначав як “довільні знаки думок”, а букви – “довільні знаки слів”. Обґрунтовування можливостей семіотичного аналізу мистецтв сприяло виявленню синтетичних зв’язків між видами і різновидами.

Оскільки пізніше, а саме в епоху романтизму, гостро “постає проблема синтезу мистецтв” [5, 58], яка сприймається вже як об’єктивна даність, то в цей період, завдяки працям філософів, представників цієї епохи, А. Шлегеля, Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера і Г. Гегеля, усвідомлюється діалектичне розуміння зв’язків загального і специфічного в світі мистецтв. Саме у цей період було усвідомлено, що “наслідування” природі не є го-

ловним завданням мистецтва, що цього “наслідування” – зовнішнього відтворення дійсності – в окремих мистецтвах взагалі може і не бути і що “наслідування” може мати “взагалі становище, підлегле виразу” [Там само, 57].

Видатним досягненням цього періоду було об’єднання аналізу *структурно-семіотичного* з *історичним*. Це сприяло усвідомленню того, що “система окремих мистецтв” – це не непорушна, застигла структура, а співвідношення форм художньої діяльності, яка змінюється постійно і закономірно, що це система *складно-динамічна*. При цьому був розкритий невідомий до цього *закон нерівномірного розвитку мистецтв*, суть якого полягала в тому, що в кожному епоху, в межах кожного художнього напрямку (стилю або методу), різні види мистецтва розвиваються не однаково і кожний вид мистецтва пов’язаний з певним історичним типом творчості.

На початку XIX ст. дослідження взаємовідношення мистецтв з традиційною спробою їх класифікації продовжувалося із застосуванням різних методологічних підходів. Виділяються сім методологічних напрямів в аналізі цього взаємовідношення, які, як прийнято вважати, визначилися в XVII ст., але отримали розвиток у XIX ст., а саме: *умоглядно-дедуктивне, психологічне, функціональне, структурне, історико-культурне, емпіричне, скептичне* [5, 72]. І хоча в більшості з цих напрямів застосовувалася традиційна філософсько-ідеалістична концепція, пов’язана з лінійним принципом класифікації мистецтв і встановленням переваги тому або іншому виду мистецтва, намітився відхід від цих традиційних тверджень унаслідок усвідомлення східчастого (ступінчатого) принципу розподілу мистецтв на види, роди і жанри, що сприяло саме використанню різних методологічних підходів, серед яких особливу значущість матиме *структурно-семіотичний*. Проте об’єктивна класифікація і систематизація мистецтв, виявлення їх всебічних співвідношень і зв’язків стали можливі завдяки поєднанню *структурно-семіотичного, історичного і генетичного* принципів (або підходів).

Зусилля учених були узагальнені вже у наш час М. Каганом у роботі “Морфологія мистецтва” (1972). У ній, завдяки використанню позитивних якостей названих методологій, були визначені закономірності у взаємовідношенні мистецтв. На підставі існування структур “простих” і “складних”, мистецтв “монофункціональних” і “біфункціональних”, освоєння принципу нелінійної класифікації і систематизації мистецтв, виявлення морфологічних рівнів і принципу “спектрального розподілу” була здійснена класифікація і системати-

зація мистецтв з виявленням можливих синтетичних зв'язків. Згідно з визначенням М. Кагана синтетичні з'єднання просторових мистецтв підрозділяються на *конгломеративні, ансамблеві і органічні*.

Конгломеративні – з'єднання, які характеризуються механічним об'єднанням творів різних мистецтв, оснований на законі “трьох єдностей – місця, часу і дії”. Прикладом може служити яке-небудь архітектурно-художнє поєднання, в якому будівлі, монументи і живопис можуть бути випадковими сусідами, і хоча художня якість їх може бути високою але єдиного, цілісного ансамблю вони не утворюють.

Ансамблеві – з'єднання, характерні для цілісних єднань творів мистецтва на основі архітектури, що створюють єдиний художньо-архітектурний ансамбль.

Органічні – з'єднання, відмінні поєднанням двох або декількох мистецтв. З'єднання породжує якісно своєрідну і цілісно-нову художню структуру, в якій її складові компоненти розчинені так, що тільки науковий аналіз у змозі вичленувати їх з цієї структурної єдності [5, 236].

2. Концептуальні визначення змісту процесів інтеграції та диференціації мистецтв в умовах сучасної художньої культури

Технічний прогрес ХХ ст. привів до нової хвилі диференціації мистецтв, зумовленої появою нових форм художньо-естетичної діяльності (Т. Манро, наприклад, нараховує їх сотні [4, 41]). Це ускладнило класифікацію і систематизацію мистецтв, що, своєю чергою, стало причиною ускладнення класифікації проявів взаємодії і синтезу мистецтв. Різноманіття проявів явищ диференціації та інтеграції, що має у кожному окремому випадку свою причину і особливість, в цілому по-різному сприймається дослідниками. Яскравими виразниками розвитку філософсько-естетичної думки в розумінні даних процесів і пов'язаних з ними явищ взаємодії і синтезу мистецтв стали філософи авангардистсько-критичного напрямку, серед яких австрієць Г. Зедльмайр і німець Т. Адорно. Їх погляди ми аналізуємо тому, що вони мають істотне значення для осмислення природи різних проявів взаємодії і синтезу мистецтв як існуючих, так і таких, що знов виникають у мистецтві ХХ ст. Суть висновків цих філософів у наступному: науково-технічний прогрес як процес, що приводить до духовного занепаду, кризи, не тільки робить безглуздою класифікацію проявів явищ взаємодії і синтезу мистецтв, але і примушує переосмислити *морфологічну сутність просторових, просторово-часових і часових мистецтв*. Так, Г. Зедльмайр у роботах “Втра-

та серцевини. Образотворче мистецтво ХІХ і ХХ століть як симптом і символ часу” (1948 р.) і “Революція сучасного мистецтва” (1953 р.) стверджує, що мистецтво, відображаючи кризу загальнолюдської культури, водночас переживає свого роду “революцію”, яка характеризується тим, що відбувається “відмова від всього попереднього мистецтва, корінний переворот” [10, 15], що визначає абсолютно іншу його спрямованість – створення “чистого мистецтва” або так званого “мистецтва для мистецтва”. Переворот цей призводить спочатку до деградації, а потім і до смерті мистецтва. Що стосується класифікації мистецтв як продукту диференціації, що відбувається під впливом технічного прогресу, то, з погляду Зедльмайра, вона просто втрачає сенс, оскільки “...мистецтво не ...хоче бути більше мистецтвом” [11, 114].

Ще одним філософом, що має близьку до поглядів Г. Зедльмайра позицію як щодо даного питання, так і особливостей розвитку культури, був німецький філософ, соціолог і музикознавець Теодор Адорно (1903 – 1969). Проте, на відміну від Зедльмайра, основну увагу Адорно приділяє не розділенню, диференціації мистецтв, а їх інтеграції – взаємодії і синтезу в новому їх прояві.

Особливістю позиції Адорно є те, що проблему взаємодії і синтезу між різними мистецтвами він розглядає в світлі своєї загальної філософії, в основі якій лежить так звана “негативна діалектика”. Суть її – у визнанні нерозв'язності суперечностей суспільства, які ведуть не до розвитку того або іншого явища, а до його самознищення. У зв'язку з цим кінцевим результатом взаємодії і синтезу мистецтв є виникнення універсального мистецтва “мистецтва взагалі”, яким будуть поглинені окремі мистецтва. Дана позиція, її аргументування висловлено в роботах Адорно “Мистецтво і мистецтва” і “Про деякі відносини між музикою і живописом” (обидві 1967 р.). В останній обґрунтовування вказаної позиції пов'язано з переосмисленням понять *часові мистецтва, просторові і просторово-часові*.

З погляду Адорно, хоча музика – мистецтво часове, а живопис – просторове, проте простір і час по-своєму проявляються, преломлюючись в обох мистецтвах. Розподіл мистецтв на просторові, часові і просторово-часові не абсолютне, воно має умовний характер. За твердженням Адорно, ніщо не може існувати тільки в просторі або тільки в часі. Світ є матерією, яка існує одночасно у просторі та часі. І в цьому значенні, з погляду Адорно, розподіл мистецтв на *просторові, часові і просторово-часові* не є строго науковим. Позиція Адорно зумовлена реальними

результатами практики мистецтва ХХ ст. Саме в новому мистецтві, а це так зване “модерністське мистецтво”, визначальну роль розпочали відігравати просторові відносини в музиці, а часові – в живопису. Те, що раніше містилося у цих мистецтвах ніби у прихованому вигляді, тепер виходить назовні і набуває домінуючого значення. Ці якості і визначають головну особливість процесу взаємодії і синтезу, що полягає у тому, що *мистецтва, переходячи свої межі, зливаються в якесь мистецтво взагалі*. При цьому Адорно підкреслює, що “мистецтво взагалі – не вище поняття, а стадія його розвитку – результат взаємодії окремих мистецтв, стирання їх специфіки” [9, 45].

Приймаючи в цілому концепцію Т. Адорно – перегляд значень понять *просторові мистецтва, просторово-часові і часові*, з огляду на те, що саме цей його підхід до їх сприйняття сприяє розгляду природи явищ у сфері просторових мистецтв як мистецтв, що мають єдину морфологічну основу, вважаємо за доцільне звернутися і до матеріалів розгляду явищ з позицій класичного мистецтвознавства з метою виявлення особливостей і відмінностей у визначеннях проявів форм взаємодії і синтезу на сучасному етапі розвитку філософсько-естетичної думки.

З метою різностороннього розгляду питання, далі ми прослідкуємо особливості осмислення цього процесу з позицій представників вітчизняного (на той час радянського) мистецтвознавства періоду активізації дослідження проблеми взаємодії і синтезу мистецтв (70 – 80-і роки ХХ ст.). У процесі осмислення суті і характеру явищ сформувалася думка, що за час існування мистецтва склалися “три типи художнього синтезу, що повністю зберегли своє значення і для теперішнього часу” [4, 9]. У викладі доктора філософії А. Зісф, вони такі.

Пер ш и й. *Синтез пластичних мистецтв*, значення з’єднання яких – посилення образної виразності кожного з мистецтв. Найтрадиційнішим у цьому сенсі є з’єднання архітектури, скульптури, монументального живопису, декоративного мистецтва і т.п.

Д р у г и й. *Синтез мистецтв, які виступають у вигляді групи синтетичних мистецтв* – театру, кіно, телебачення, естради, цирку, особливістю яких є органічність художнього сплаву різних мистецтв, без якого вони, у принципі, існувати не можуть (чеська “Латерна магіка”).

Т р е т і й. *Синтез на основі переведення процесу створення твору мистецтва з одного художнього ряду в інший*. В основі прояву такого типу синтезу лежить або літературний твір, або загальна тема. Наприклад, є “Демон” – по-

ема М. Лермонтова, опера А. Рубинштейна і живописне полотно М. Врубеля; за темою трагедії литовського селища Пірчупіс є скульптура Г. Йокубоніса (“Мати Пірчупіса”), вітраж К. Моркунаса (“Пірчупіс”), поема Ю. Морцинкявичуса (“Кров і попіл”) і т.п.

Усвідомлення складності і важливості проблеми сприяло розумінню, що названі типи синтезу все ж таки повністю не розкривають суті процесів, що відбуваються, оскільки не охоплюють різноманіття проявів взаємодії і синтезу мистецтв на даному етапі розвитку суспільства.

Розуміння це ґрунтується на тому, що в ХХ ст., столітті переважної інтеграції і в науці, і в інших сферах діяльності набули велике значення ті галузі, між якими виникали взаємозв’язки. Саме вони сприяли прояву таких форм синтезу, про які раніше не могло бути й мови. У зв’язку з цим змістовною особливістю ХХ ст. є те, що в цей період виникла не просто необхідність у пізнанні життя, а “необхідність в пізнанні зв’язків і відносин між ними, пізнанні цілісної картини світу” [Там само, 15]. Саме це відобразилося в художніх шуканнях, зумовивши появу так званого *органічного синтезу*, прояви якого особливо владно заявляють про себе на рубежі другого і третього тисячоліть. Обґрунтовування природи цього синтезу є першорядним завданням теорії мистецтва, яка, як уже не раз наголошувалося, “...відстає від його практики” [4, 3].

Висновки. На даному етапі нашого аналізу матеріалів, пов’язаних з процесами *диференціації і інтеграції* мистецтв, ми визначилися у наступному. Згідно зі специфікою філософії як науки проблему взаємодії і синтезу можна розглядати і переконливо доводити незалежно від тієї або іншої ідейної настанови філософа, а звідси, скільки настанов – стільки і переконливих точок зору. У філософії, у зв’язку з існуванням різних точок зору в розумінні основ і особливостей процесу інтеграції, єдиної позиції в трактуванні виникнення і характеру форм взаємодії і синтезу мистецтв *не виробилося*, про що і свідчать наведені приклади. Зумовлено це, як ми вважаємо, відсутністю такої теоретичної основи, яка чітко і ясно розкривала б матеріальну природу явищ. На цій підставі, враховуючи філософсько-теоретичні і практико-теоретичні напрацювання у питанні взаємодії і синтезу мистецтв, ми приходимо до переконання, що виявлення цієї природи в мистецтві, і в першу чергу в просторових мистецтвах, може бути пов’язане з аналізом мікропроцесів, які відбуваються при використанні відтворювальних засобів мистецтв, учасників взаємодії і синтезу, тобто засобів,

ФІЛОСОФСЬКА САМОБУТНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ СИМВОЛІКИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ВИХОВНИЙ ЧИНИК ВИЩОЇ ШКОЛИ

завдяки яким у реальності закладаються матеріальні основи явищ. Цими засобами в просторових мистецтвах є: у двовимірних мистецтвах – *крапка, лінія, пляма*, у тривимірних – *крапка об'ємна, лінія об'ємна, об'ємна площина-поверхня*. Аналіз використання цих засобів і сприятиме, як ми вважаємо, визначенню сутності процесів, незалежно від тих чи інших філософсько-естетичних аспектів їх розгляду. Але вказане ствердження вимагає доведення і, таким чином, певного наукового викладу.

1. *Античные мыслители об искусстве*. – М.: Искусство, 1938. – 244 с.

2. *Борев Ю. Эстетика*. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1988. – 495 с.

3. *Ванслов В.В. Эстетика, искусство, искусствознание*. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 440 с.

4. *Взаимодействие и синтез искусств*. – Л.: Наука, 1978. – 269 с.

5. *Каган М.С. Морфология искусства*. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

6. *Леонардо да Винчи. Книга о живописи*. – М.: ОГИЗ, 1934. – 392 с.

7. *Лессинг Г.Э. Лаокоон, или границы живописи и поэзии*. – М.: Изд-во. худож. лит., 1957. – 518 с.

8. *Эстетика: Словарь*. – М.: Политиздат, 1989. – 445 с.

9. *Adorno Th. W. Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst und die Künste*. Berlin, 1967. – 418 s.

10. *Adorno Th. W. Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, 1949. – 346 s.

11. *Sedlmayr H. Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg, 1955. – 286 s.

Оксана Гевко, кандидат педагогічних наук, доцент

Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ФІЛОСОФСЬКА САМОБУТНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ СИМВОЛІКИ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА ЯК ВИХОВНИЙ ЧИНИК ВИЩОЇ ШКОЛИ

У статті розглядається виховний вплив української символіки декоративно-ужиткового мистецтва на студентську молодь. Детально розглядається значення геометричної, рослинної, тваринної та колористичної символіки, яка містить ідейну філософську спрямованість українського народу, його культурно-історичні традиції.

Постановка проблеми. У “Концепції національного виховання” вказано, що головною метою національного виховання є передача молодому поколінню надбань культури, соціального досвіду і, на цій умові, формування особистісних рис громадянина України, які включають у себе національну самосвідомість, розвинену духовність, моральну, художню, правову, трудову, фізичну, екологічну культуру тощо. З огляду на це важливим є наукове розроблення і практичне забезпечення цілеспрямованого національно-патріотичного виховання як системи ідей, поглядів, переконань, традицій, звичаїв, інших форм соціальної практики українського народу, використовуючи досягнення матеріальної і духовної культури нації. Це забезпечить формування творчої й ініціативної особистості українця – розумного, здорового, порядного, духовно багатого, з високою на-

ціональною і людською гідністю, формування комплексу громадянських якостей.

Аналіз останніх досліджень. Досвід світової і вітчизняної філософської, психологічної і педагогічної думки минулого і сьогодення (Г. Ващенко, О. Вишневський, О. Духнович, І. Зязюн, В. Кузь, Ю. Руденко, М. Стельмахович, Б. Ступарик, В. Сухомлинський, К. Ушинський) переконливо доводить, що система освіти підростаючого покоління повинна опиратися на національні корені.

Дослідженню символіки, виникненню значення тих чи інших символів присвячені дослідження науковців різних професій: етнографів (В. Скуратівський, М. Ткач та ін.), істориків (Д. Антонович), мовознавців, поетів, письменників (О. Потебня, Леся Українка, І. Франко, Т. Шевченко), мистецтвознавців (Т. Островська, В. Супруненко, М. Щербаківський) та ін.