

8. Skakun O.F. Teoriya gosudarstva i prava / O.F.Skakun. – Harkov: Konsul, 2000. – 704 s.

9. Shaburov A.S. Pravomernoe povedenie. Pravonarushenie. Yuridicheskaya otvetstvennost' / A.S.Shaburov // Teoriya gosudarstva i prava, Moskva Yurid. lit-ra, 2006. – S.213-297

10. Shindyanina M.D. Stadii yuridicheskoy otvetstvennosti. diss. na soiskanie uchenoy stepeni dok. yurid. nauk. / M.D.Shindyanina. – Moskva, 1996. – 210 s

11. Yuridicheskaya otvetstvennost, ee priznaki i stadii [Elektronniy resurs] // Biznes v zakone. Ekonomiko-yuridicheskiy zhurnal. Vyipusk #3. – Rezhim dostupu: <http://www.cyberleninka.ru/article/yuridicheskaya-otvetstvennost/ee-priznaki-stadii>

Mamedova A. M., doctoral student at the department of philosophy Baku State University (Azerbaijan, Baku), matlabm@yandex.com

Place and role of legal responsibility in a democratic civil society

The article on the social and philosophical point of view widely explored the place and role of legal responsibility in a democratic civil society. The author analyzes the nature, characteristics, types, stages, functions of restore law retrospective moral responsibility, unity positive responsibility with the overall legal responsibility, their specific features. It is alleged that the legal responsibility of a guarantee rule of law, and on the other it prevents offense, and so there is a tool that is important in a democratic civil society.

Keywords: civil society, legal liability, types, symptoms, stages, legal ownership.

Mamedova A. M., докторант кафедри філософії, Бакінський державний університет (Азербайджан, Баку), matlabm@yandex.com

Місце і роль юридичної відповідальності в демократичному громадянському суспільстві

У статті з соціально-філософської точки зору широко досліджено місце і роль юридичної відповідальності в демократичному громадянському суспільстві. Автор аналізує сутність, ознаки, види, етапи, правовідновлювальні функції, ретроспективу, моральну відповідальність, єдність позитивної відповідальності із загальною юридичною відповідальністю, їх специфічні особливості. Стверджується, що юридична відповідальність з одного гарантує верховенство закону, а з іншого як запобігас правопорушенням, і так постає засобом, що займає важливе місце в демократичному громадянському суспільстві.

Ключові слова: громадянське суспільство, юридична відповідальність, види, ознаки, етапи, юридична власність.

* * *

УДК 130.2

Сковронський Б. В., старший викладач кафедри дизайну та реклами, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова (Україна, Київ), Yakshi@bigmir.net

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Здійснюється спроба переосмислення традиційного значення поняття «образ» та «зображення» в реалістичному живописі, з точки зору трансформації змісту, яка відбувається при перетворенні реальної дійсності предмету на образ дійсності зображення. Метою статті є з'ясувати спосіб, умови і чинники зазначеної трансформації. Для досягнення мети, використовується методичний інструментарій феноменології та семіотики. Зокрема, зображення, розглядається як феномен дійсності, у якій фізично існують засоби зображення, а образ розглядається як феномен свідомості, для якого зображення виступає у якості буттєвої основи, і який виникає завдяки синтезу таких форм свідомості як віра і досвід. Синтез досвіду і віри визначається як фактична ситуація, що виникає у системі відношень «знак-означуване-інтерпретанти», де зображуване презентується перед свідомістю посередництвом вигляду, створеного засобами зображення.

Ключові слова: образ, зображення, свідомість, дійсність, ейдос, знак.

«Образ» є категорією, що традиційно пов'язується із відображенням дійсності у свідомості людини. В даному сенсі, існує значна кількість визначень поняття образу, в рамках філософії, естетики та психології. Зокрема, образ визначається як «суб'єктивна картина світу» [2], «знакова система» [11], універсальний носій інформації [1, с. 234]. Проте, мистецькі феномени, що існують в

контексті сучасної культури (серед яких мультимедіа синтез, сценічний синтез, кліп-культура та реклама), засновані на взаємодії і взаємовпливах різних видів мистецтва, а отже, і різних типів образу, спонукають до переосмислення уявлень про образ, які склалися в рамках окремо взятих наукових дисциплін. Виникає необхідність осмислення образу як метахудожнього і метакультурного феномену. Основною проблемою, що актуалізується у зв'язку зі сказаним, є проблема трансформування інформації, переструктурування одного типу інформації в інший. Дана проблема є актуальною як з точки зору перекодування між різними типами модальностей, в плані дослідження синтетичного, полімодального образу, так і в рамках окремо взятої модальності, і окремого різновиду мистецтва, в плані трансформації змісту, що має місце при створенні та сприйнятті образу як такого. Зокрема, це проблема трансформації реальної дійсності в умовну дійсність образу і проблема заміщення першої останньою.

З даних позицій, потребують переосмислення традиційні феномени, насамперед, образ в реалістичному живописі, і його буттєва основа – зображення. Стосовно реалістичного зображення, проблема трансформації змісту постає у всій безпосередності, оскільки в зображенні (як при створенні, так і при сприйнятті), перетворення реальної дійсності на образну, відбувається як перенесення ознак реальної речі на систему ліній або колірних плям, які зображують, і, тим самим, заміщують, для свідомості, реальну річ, не маючи, при цьому, з нею ніякої фактичної спільності. Таким чином, виникає дійсність образу, яку можна назвати «автономною» реальністю свідомості, і яку, сама свідомість створює для себе, за допомогою зображення. Трансформація змісту, що відбувається при цьому, має характер переструктурування, коли свою структуру змінює сама рефлексуюча свідомість, і зміст одного типу (реальна річ), перетворюється на зміст іншого типу (образ), таким чином, що зображена річ ніби створюється заново, тобто перестворюється в новій якості: сприймається як *ніби* реальна або умовно реальна.

Серед вчених, чий дослідження тим чи іншим чином торкаються зображення зокрема, і твору мистецтва взагалі, в контексті описаної проблеми, слід виокремити імена Е. Гуссерля, Р. Інгардена, Н. Гартмана, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понті, О. Ф. Лосева, В. А. Фаворського, Л. С. Виготського, М. М. Волкова, Ю. М. Лотмана, М. К. Мамардашвілі, А. М. Пятигорського, У. Еко, Дж. Ділі. У вітчизняній науці, проблемі зображення присвячені роботи Ю. Г. Легенького.

Метою даного дослідження, є з'ясувати, що являє собою зазначене перетворення змісту. Завданнями, є уточнити значення понять «образ» і «зображення», визначити, якими є чинники і умови трансформації змісту, при перетворенні реальної речі на образ, а також, з'ясувати спосіб даного перетворення.

Мистецтво використовує образи, в якості засобу комунікації із реципієнтом. Цей факт не викликає сумніву. Проте за функцією образу в мистецтві, криється певна двозначність. З одного боку, образ виконує функцію заміщення, тобто виступає замість зображуваної речі, в якості її «двійника» або моделі, за якою можна дізнатися про вигляд зображуваного в реальності. В цьому виявляється семіотична функція образу. Проте, з іншого боку, сам образ, теж може виступати як самодостатня річ, наділена власною реальністю. В такій самодостатності,

полягає «художність» або мистецьке значення образу, оскільки змістовий акцент, при цьому, переноситься, із того, що зображує образ, на те, яким чином він це зображує. Так, в найпростішому натюрморті з фруктами, можна побачити, наприклад, достовірне зображення яблука, але цей візуальний факт, сам–по собі, навряд чи може бути предметом естетичного інтересу. Те саме можна сказати і про будь–який інший жанр: пейзаж, портрет і т.п. Естетичне зацікавлення викликає не зображена в натюрморті річ, а та якість, якої зображена річ набуває в зображенні. Таку «якість» і можна, в першому наближенні охарактеризувати як образ.

Насамперед необхідно феноменологічно описати образ, з точки зору його безпосередньої даності. Якщо повернутися до вже наведеного прикладу з натюрмортом, то можна констатувати, що образи, зображені в ньому, даються посередництвом засобів зображення – плям кольору, якщо це живопис, або ліній, якщо це графіка. З цього з'ясується принципове для феноменології, розділення на речі, дані у відчуттях, і речі, явлені у свідомості людини. Так, за Е. Гуссерлем, свідомість синтезує, тобто вибудовує корелят речі із різноманітних моментів сприйняття, даних відчуттями. Чуттєві дані, при цьому, принципово відрізняються від даних свідомості: перші виконують репрезентуючу функцію, а останні – репрезентуються у свідомості, в якості «предметів інтенції». З цим пов'язано основоположне розрізнення на буття як дійсність, у якій фізично існує річ, і буття як свідомість, де річ існує як інтенційний предмет – результат спрямованого зусилля свідомості. Аналогічним чином, можна сказати, що зображення, а вірніше, його засоби – плями чи лінії, виконують репрезентуючу функцію, тоді як образ зображеної речі, є тим інтенційним предметом, який, посередництвом зображення, і силою свідомості, репрезентується в останній. Подібний підхід застосовує Р. Інгарден, на думку якого, структура зображення розподіляється на два прошарки, перший з яких утворюють вже згадані засоби, а другий – вигляд зображеної речі, або «вид», за термінологією автора. Те, що Інгарден називає «видом», є варіацією ключового феноменологічного поняття «ейдосу» (буквальний переклад якого і означає «вид»). Поняття ейдосу, можна трактувати по–різному, але його незмінний атрибут можна побачити в тому, що це даність свідомості, яка конститується на основі досвіду. В даному сенсі, зображений в картині «вид» – це, насамперед, візуальний досвід, реконструйований в картині, засобами зображення, але відтворений свідомістю.

Поняття образу, в даному відношенні, є більш широким. Без сумніву, воно включає в себе вигляд зображеної речі, і опирається на досвід. Але, зображений вид предмету, не є самим предметом, тоді як образ апелює до самого предмету. Так, коли ми бачимо натюрморт, ми не кажемо «це зображення фруктів», ми кажемо «це фрукти», маючи, при цьому, на увазі не власний досвід, а суму зображеної речі. Споглядаючи картину, ми бачимо перед собою зображені на ній речі, і це не піддається сумніву, але в той же час, не підлягає сумніву і той факт, що перед нами система плям кольору і ліній, які з–ображують ці речі, проте, цей факт не береться до уваги: він ніби відходить на другий план.

Можна сказати, що в даному випадку здійснюється те, що Гуссерль називає «феноменологічною редукцією». Реальність іманентних відносин між плямами і лініями

на площині, продовжує існувати в редукованому вигляді, і, тим самим, створює можливість для формування трансцендентного відношення, тобто, відношення, зміст якого покладається за межами власної структури, а саме, у зображенні явища реальної дійсності. Це означає, що плями і лінії починають виконувати функцію заміщення, яка є однією із головних функцій знаку. Таким чином, виникає реальність іншого типу – знакова реальність. Так відбувається трансформація змісту, про яку йшлося вище: дійсна реальність – площина, трансформується у знакову реальність, реальність образу. Якщо остання є реальністю свідомості, як про це було сказано вище, виникає питання: про яку форму свідомості йде мова?

Відповідь на дане питання дає О. Лосев, за класифікацією якого, найвищою категорією образності є міф. За словами філософа, міф є формою свідомості, реальністю якої є віра. Так, в якості міфу, може виступати зовнішній вигляд людини, який може вводити в оману, і викликати почуття, які насправді є почуттями не до самої людини, а лише до образу, навіяного її виглядом. «Костюм велике діло», стверджує філософ, маючи на увазі, що костюм – це образ, здатний замінити для свідомості, дійсність самої особи, на яку цей костюм одягнуто («імідж велике діло» – так можна перефразувати ці слова, в сучасному контексті). Це відбувається, виключно тому, що свідомість бажає вірити, в реальність даного образу [7, с. 13]. Аналогічну функцію, віра здійснює в зображенні. Так, саме віра дозволяє побачити в овалі із двома крапками таб горизонтальною і вертикальною рисками, – людське обличчя, завдяки вірі, «на плоскій поверхні, тині і світло утворюють рельєф, у головоломці декілька гілок дерева наводять на думку про замаскованого в них kota, неясні обриси хмар, нагадують коня» [9, с. 46]. Зображення, в даному випадку, є ілюзією свідомості.

Проте, віра, на відміну від зображення, це не ілюзія, а реальність переконання. Віра, за Дж. Сантаяною, «непомітно нав'язується людині, прихованою механічною реакцією її тіла на об'єкт, що породжує ідею», а «ідеї перетворюються на вірування, тільки якщо вони, викликаючи прагнення до здійснення, переконують мене у тому, що вони є знаками речей» [10, с. 49]. Отже, до віри спонукає переконання, але в чому полягає переконливість зображення? «Ілюзія обманує нас тим, що видає себе за дійсне сприйняття ... Вона імітує єдиний в своєму роді досвід» [9, с. 46]. М. Мерло–Понті вказує цими словами на те, що при зображенні, імітується не зображуваний предмет, а візуальний досвід, який і є реальною підставою для виникнення образу. Якщо Гуссерль говорить про свідомість–інтенцію, свідомість, яка сама конститує собі буття, вибудовуючи його на основі чуттєвого досвіду, який потім редукується, то вже Хайдеггер «вбудовує» свідомість, а отже, і досвід, в буття, наділяючи свідомістю фактичні ситуації: орудування, страх і т.п. М. Мерло–Понті, в даному відношенні, йде ще далі, коли стверджує, що «в нормальному сприйнятті, зміст того, що сприймається, постає як інституційований в собі самому, а не конституційований мною», і що речам лише потрібно дати відповідь, «яку вони самі очікують» [9, с. 339]. Звичайно, річ не може нічого очікувати, і насправді, очікує не річ, а все та ж свідомість. Відбувається лише зміна установки: дійсність, в останньому випадку, заміщується свідомістю, тоді як в першому випадку (за Гуссерлем), свідомість абстрагується від дійсності.

Подібною зміною установки свідомості, можна пояснити і феномен перетворення реальності речі на реальність образу. В даному відношенні, можна сказати, що віра, з одного боку, і досвід, з іншого, є двома інтенціями, одна з яких *спрямовується* свідомістю на реальність, а друга – *спрямовує* реальність до свідомості. Їх синтез і обумовлює виникнення образу: віра дає мотив, тоді як досвід його підтверджує [9, с. 333].

Досвід потребує об'єктивації, тобто усвідомлення, а отже виникає потреба носія, за посередництвом якого досвід передається і закріплюється, адже лише в такому випадку він може бути застосований свідомістю. За Дж. Ділі, в якості подібного носія, виступає знак як «патерн», «згідно з яким речі та об'єкти переплітаються, аби утворити тканину досвіду» [4, с. 109]. Саме знак об'єктивує досвід, тобто виражає його, роблячи «доступним через деяку чуттєву модальність», для розуміння [4, с. 110]. Такою «чуттєвою модальністю», в нашому випадку, є зображення, яке об'єктивує візуальний досвід, репрезентуючи його через «вид» зображеної речі. Зображення, при цьому стає носієм досвіду або «знаком-носієм», за термінологією Ділі [4, с. 107]. Проте, «знак-носіє», це лише «патерн», тобто схема відношення, яку ще потрібно наповнити змістом. Таким змістом стає ідея, про яку, в даному відношенні, можна говорити у двох значеннях: як ідею «чого» – зображеного, репрезентованого об'єкту, і як ідею «того як» – того яким чином даний об'єкт зображено. В даному відношенні О. Лосев говорить про «адекватність» образу і праобразу, яка є наслідком «двожкості» художньої форми, явленість якої завжди є відношенням того «що» явлено, і того «як» або «яким чином» явлено. При цьому, Лосев недвозначно дає зрозуміти, що «художня форма» це, насамперед, ідея: ідея адекватності засобів вираження і змісту який виражається [8, с. 79–99].

Ідея вираження, є тою ідеєю яка, за словами Дж. Сантаяни, спонукає до віри в зображений, але, зображений «саме таким чином», предмет. Чи не найкращою ілюстрацією до сказаного, є серія видів гори Сен-Віктуар, П. Сезанна. В даному випадку, ми маємо один і той же предмет – пейзаж гори і поля перед нею, які зображені з аналогічного або взагалі, ідентичного ракурсу. Різними є лише образи, в яких постає даний пейзаж. В чому полягає еволюція даних образів, якщо не в еволюції ідеї самого вираження? Якщо це так, тоді виникає питання: в чому переконує (за Сантаяною) така ідея? І знаком якої речі вона є? В будь-якому випадку, достовірність зображеного не є тут метою зображення. Ідея репрезентує не гору і її околиці, а сам спосіб зображення або **бачення**, вона акцентує не дійсну реальність пейзажу, а намагається переконати в реальності саме «таким чином» зображеного пейзажу. Дійсність гори Сен-Віктуар, при цьому, «вноситься за дужки». Художника цікавить не вигляд гори в дійсності, а її **бачення, реалізоване в певній ідеї** побудови зображення. Ціннісний акцент зображення, як форми вираження, взятої в аспекті художньої форми, зміщується, таким чином, з об'єктивної даності на її інтерпретацію.

Інтерпретація стає тим чинником, внаслідок дії якого, знакові відносини зображення і зображуваного, виводяться на новий якісний рівень – образний. Як зрозуміло із сказаного вище, це досягається введенням третьої ланки у відносинах між знаком та позначуваним об'єктом. Такою ланкою є інтерпретант – поняття, яке, за

словами Дж. Ділі, має ключове значення в американській концепції семіотики, за версією Ч. Пірса. Інтерпретант, за Дж. Ділі, це «означальний наслідок» або «зображення» – умовна картина того, що з'ясовується із відносин знаку і позначуваного. Дане твердження можна пояснити наступним чином. Знакові відносини можна розподілити на два типи: відношення знаку до позначуваного і відношення знаку до свідомості людини. Якщо перший тип можна охарактеризувати як позначення, то другий – як заміщення. В першому випадку, має місце причинно-наслідковий, безпосередній зв'язок (за принципом: вогонь–дим, грім–блискавка), в другому випадку, зв'язок опосередковується через судження розуму. Якщо зв'язок першого типу ґрунтується виключно на досвіді, то для другого типу зв'язку, необхідний мотив. В якості такого мотиву, і виступає інтерпретант, який, будучи судженням або поглядом, завжди допускається на віру, і має характер припущення – відповідного дійсності чи невідповідного.

Дж. Ділі наголошує, що знак не просто заміщує позначуваний об'єкт, а береться в якості самостійного об'єкту, принципово відмінного від позначуваного. Дана обставина обумовлює спосіб вираження, здійснюваного знаком. Для свідомості недоступний сам означуваний предмет, їй доступний лише знак, який його презентує: виступає замість нього, заміщуючи його. У випадку зображення, знак виявляє заміщуваний об'єкт, презентуючи його (тобто показуючи його вигляд). Презентація – це не що інше, як трансляція змісту у свідомість, шляхом його представлення у певному вигляді, формі. Очевидно, що в якості такого вигляду або форми, виступає сама презентація, оскільки лише в ній полягає і виражається зміст, а отже, розуміння змісту визначається лише його презентацією, а точніше, способом її здійснення. Здійснення, дія, тобто фактична ситуація, набуває при цьому вирішального значення, адже розуміння змісту, дається лише в тій чи іншій фактичній ситуації (напр.: зміст слова – у виголошенні або читанні, зміст речі – у користуванні, орудуванні нею). В розумінні змісту, свідомість може пересвідчитися лише виходячи із фактичної ситуації, а в даному випадку (випадку зображення), коли вона кваліфікує саму ідею зображення як фактичну ситуацію, тобто як **презентацію речі** (означуваного) **через певний вигляд**, «вид», за Р. Інгарденом.

Якщо це вірно, то можна сказати, що сама презентація «виду» зображеної речі, стає для свідомості ідеєю, через яку свідомість інтерпретує відношення між знаком і означуваним. «Вид», презентований знаком (зображенням), стає для свідомості тим об'єктом, внаслідок реакції на який, за Дж. Сантаяною, «віра непомітно нав'язується організму». Презентація «виду», а точніше, ідея даної презентації, є, при цьому, спонукою до віри в презентований (означуваний) знаком, але не присутній безпосередньо об'єкт. Свідомості просто не залишається нічого іншого, ніж приймати те, що презентується, на віру, покладаючись на попередньо набутий досвід та керуючись ідеєю самої презентації. Інтерпретант, відповідно до сказаного, є результатом здійснення ідеї: тим виглядом, у якому означуваний об'єкт постає перед свідомістю.

Дж. Ділі пояснює значення інтерпретанта, у відношеннях знаку і означуваного, прикладом із термометром. Термометр відноситься до температури як

знак до означуваного: він перебуває із температурою у відносинах «двоїстої», причинно–наслідкової залежності, але ці відносини презентовані певною ідеєю вимірювання температури, яка виступає «від їх імені». Саме через цю ідею свідомість інтерпретує знак (тобто покази термометра). Реалізацією такої ідеї, і стає інтерпретант як умовне зображення теплоти повітря. Умовне, тому, що відповідність даного зображення дійсності не є обов'язковою: термометр може бути зламаним, і давати неточну або невірну інформацію. Проте, це не заважає ситуації, що подана інтерпретантом, бути фактичною, тобто об'єктною. Якою би не була дійсність, перед свідомістю вона постає в тому вигляді, в якому її презентує інтерпретант [4, с. 72].

Із сказаного можна вивести важливий висновок, щодо інтерпретанта: його індивідуальність, по відношенню до дійсності. Інтерпретант – це фактична картина, яка не обумовлюється дійсністю (хоча може їй відповідати або не відповідати), а приймається на віру. Якщо згадати міркування О. Лосева, можна сказати, що інтерпретант – це міф, через який свідомість осмислює те чи інше явище дійсності, і який, відповідно, заміщує останню, тобто сам стає для свідомості тією дійсністю, з якою вона пов'язує, і в якій мислить, своє існування.

Отже, дві пари бінарних відносин, про які йшлося вище («знак–означуване» і «знак–свідомість»), перетворюються, із введенням інтерпретанту, у тернарне відношення: знак–інтерпретант–означуване. Знак, як можна побачити, виконує у цих відносинах, функцію посередника між двома сферами – свідомістю людини і дійсністю. Інтерпретант, при цьому, дає можливість: свідомості осмислити дійсність через фактичну ситуацію (в яку вводить), а дійсності, – відобразитися у свідомості, через презентацію (в здійсненні якої, і полягає фактична ситуація). Відповідно до сказаного, способом, яким корелюють два названі чинники, є сама фактична ситуація інтерпретації, що реалізується як презентація.

Таким чином, на основі здійснених вище міркувань, можна сказати, що способом кореляції досвіду і віри, є створення фактичної ситуації, в якій свідомість, через презентацію, реалізує бачення як ідею, (а отже, як віру, оскільки віра – це ідея в здійсненні, за Сантаяною), а посередництвом знаку, реалізується досвід бачення, тобто візуальний досвід. Це співпадає із вирішенням антиномії двох типів відношення знаку: знак–означуване і знак–свідомість, результатом синтезу яких стає інтерпретант. Останній, при цьому, поєднує в собі дві якості: виступає як свідомість (в якій відображується означуване), і одночасно як дійсність, (тобто умовна, але реальна для свідомості, «картина», в якій перед нею ця дійсність постає). Можна сказати, що свідомість, таким чином, перетворює дійсність, тобто видозмінює її, пристосовуючи до своїх потреб. Але і дійсність, йде назустріч свідомості, переконуючи її у реальності побаченого, апелюючи до попередньо набутого досвіду, і закликаючи покласти на нього.

Список використаних джерел

1. Бычков В. В. Эстетика: учебник / В. В. Бычков. – М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
2. Величковский Б. М. Образ // Общая психология: словарь / Б. М. Величковский. – М.: ПЕР СЭ, 2005. – С.201.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Э. Гуссерль. – М.: Академический Проект, 2009. – 489 с.

4. Ділі Джон. Основи семіотики / Джон Ділі. Перекл. з англ. та наук. ред. А. Карась. – Львів: «Арсенал», 2000. – 232 с.
5. Ингарден Р. О структуре картины // Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 452 с.
6. Легенький Ю. Г. Культурология изображения / Ю. Г. Легенький. – К.: ГАЛПУ, 1995. – 412 с.
7. Лосев А. Ф. Миф – Число – Сущность / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
8. Лосев А. Ф. Дialeктика художественной формы // Форма – Стиль – Выражение / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1995. – С.5–296.
9. Мерло–Понти Морис. Феноменология восприятия / Морис Мерло–Понти. – Санкт–Петербург: «Ювента», «Наука», 1999. – 606 с.
10. Сантаяна Джордж. Скептицизм и животная вера / Джордж Сантаяна. – Санкт–Петербург: «Владимир Даль», 2001. – 388 с.
11. Спиркин А. Г. Образ // Философский энциклопедический словарь / А. Г. Спиркин. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – С.446.

References

1. Bychkov V. V. Estetika: uchebnik / V. V. Bychkow. – M.: KNORUS, 2012. – 528 s.
2. Velichkovskij B. M. Obraz // Obschaja psihologija: slovar' / B. M. Velichkovskij. – M.: PER SE, 2005. – S.201.
3. Gusserl E. Idei k chistoy fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii. Kniga pervaja / E. Gusserl. – M.: Akademicheskij Proekt, 2009. – 489 s.
4. Dili Dgon. Osnovy semiotyky / Dgon Dili. – L'viv: «Arsenal», 2000. – 232 s.
5. Ingarden R. O structure kartiny // Issledovanija po estetike / R. Ingarden. – M.: Izd-vo inostrannoj literatury, 1962. – 452 s.
6. Legen'kij Ju. G. Kulturologija izobrazenija / Ju. G. Legenkij. – K.: GALPU, 1995. – 412 s.
7. Losev A. F. Mif – Chislo – Suschnost' / A. F. Losev. – M.: Mysl', 1994. – 919 s.
8. Losev A. F. Dialectica hudogestvennoj formy // Forma – Stil' – Vyragenije / A. F. Losev. – M.: Mysl', 1995. – S.5–269.
9. Merlo–Ponti Moris. Fenomenologija vosprijatija / Moris Merlo–Ponti. – Sankt–Peterburg: «Yuventa», «Nauka», 1999. – 606 s.
10. Santajana Dgordg. Skepticizm iivotnaja vera / Dgordg Santajana. – Sankt–Peterburg: «Vladimir Dal'», 2001. – 388 s.
11. Spirkin A. G. Obraz // Filososfskij enciklopedicheskij slovar' / A. G. Spirkin. – M.: Sov. enciclopedia, 1983. – S.446.

Skovronskij B. V., lecturer of the Design and Advertising Department, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine, Kyiv), Yakshi@bigmir.net

The phenomenology of the artistic image

Attempts to rethink the traditional meanings of the terms «image» and «picture» in painting, from the point of view of the transformation of content, which occurs as converting the real validity of the subject to the validity of the image. The purpose of this article is to find out the method, conditions and factors specified transformation. To achieve the goal, use the methodological tools of phenomenology and semiotics. The picture is consider as a phenomenon of validity, in which physically exist the funds of picturing, and the image is considered as a phenomenon of consciousness, for which the picture is the existential basis, and which arises due to the synthesis of such forms of consciousness as faith and experience. The synthesis is defined as «actual situation», occurring in the system of relations «sign–signified–interpretant», where depicted, appears before the mind in a view, which created by means of image.

Keywords: image, picture, consciousness, validity, eidos, sign.

Skovronskij B. V., старший преподаватель кафедры дизайна и рекламы, Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова (Украина, Киев), Yakshi@bigmir.net

Феноменология художественного образа

Осуществляется попытка переосмысления традиционного значения понятий «образ» и «изображение» в живописи, с точки зрения трансформации смысла, при преобразовании реальной действительности предмета в образную действительность изображения. Целью статьи является выяснить способ, условия и факторы указанной трансформации. Используется методический инструментариум феноменологии и семиотики. Изображение, рассматривается как феномен действительности, в которой физически существуют средства изображения, а образ рассматривается как феномен сознания, для которого изображение выступает в качестве бытийной основы, и который возникает благодаря синтезу таких форм сознания как вера и опыт. Синтез опыта и веры определяется как фактическая ситуация, возникающая в системе отношений «знак–означаемое–интерпретант», где изображаемое презентуется перед сознанием в виде, созданном средствами изображения.

Ключевые слова: образ, изображение, сознание, действительность, эйдос, знак.

* * *