

which, apparently taking care of the individual, in fact, seek to suppress it. The same mechanism of this suppression, as Nietzsche understood as irrational.

Keywords: F. Nietzsche, society, rational, irrational, Western philosophy, the theory of the crisis.

References

Voznesenskaja, E 2000, 'Irracional'nost' politicheskogo vybora: krasivyh izbirajut chashhe' ['Irrationality of political choice: beautiful are more often elect']. *Personal*, №4, pp. 57–61.

Donchenko, O & Romanenko, Ju 2001, 'Arhetipi social'nogo zhitlja i politika: Glibinni reguljatori psihologichnogo povsjakdennija' ['Archetypes of the social life and politics. Deep regulators of psychological present'], *Libid'* publ., Kyiv.

Koreckaja, MA 2007, 'Vlast': metafizicheskaja tema v nemetafizicheskom kontekste' ['The metaphysical theme in the non-metaphysical context'], *Vestnik Samarskoj gumanitarnej akademii. Vypusk «Filosofija. Filologija»*, № 1, pp. 10–17.

Ljutij, T 2005, 'Zv'jazok apollonichnogo ta dionisijs'kogo nachal jak rozgortannja carini vzajemnoi zumovlenosti «rozumnosti nerozumnogo»' ['Interrelation apollonian and Dionysian as began of expanding the area of mutual conditionality of «rationality unreason»'], *Filosofs'ko-antropologichni studii*, Kyiv, Stilos publ., pp. 182–190.

Markuze, G 2003a, 'Odnomernyj chelovek. Jeros i civilizacijam' ['One-Dimensional Man. Eros and Civilization'], in G. Markuze, *Odnomernyj chelovek: Issledovanie ideologii razvitogo industrial'nogo obshhestva*. Moscow, OOO «Izdatel'stvo ACT» publ, pp. 251–515.

Markuze, G 2003b, 'Jeros i civilizacija' ['Eros and Civilization'] in G. Markuze, *Jeros i civilizacija. Odnomernyj chelovek: Issledovanie ideologii razvitogo industrial'nogo obshhestva*, Moscow, OOO «Izdatel'stvo ACT», pp. 5–250.

Nicshе, F 1990a, 'Antihrist. Sochinenija' [Antichrist. Compositions'], *Mysl'* publ, Moscow, T. 2, pp. 631–692,

Nicshе, F 1990b, 'Veselaja nauka. Sochinenija' ['The Gay Science. Compositions'], *Mysl'* publ, Moscow, T. 1, pp. 491–719.

Nicshе, F 1990c, 'K genealogii morali. Sochinenija' ['Genealogy of Morals. Compositions'], *Mysl'* publ, Moscow, T. 2, pp. 407–524.

Nicshе, F 1990d, 'Sumerki idolov, ili kak filosofstvujut molotom. Sochinenija' ['Twilight of the Idols, or how to philosophize hammer. Compositions'], *Mysl'* publ, Moscow, T. 2, pp. 556–630.

Nicshе, F 1991, 'Volja k vlasti. Opyt pereocenki vseh cennostej' ['The will to power. Experience the revaluation of all values'], *Moskovskij rabochij*, Moscow.

Nicshе, F 1999, 'Veselaja nauka' ['The Gay Science'], Eksmo-press publ., 1999, Moscow.

Hajdegger, M 1993, 'Slova Nicshе «Bog mertv»' ['Nietzsche's «God is dead»], in M. Hajdegger *Raboty i razmyshlenija raznyh let*, Moscow, Gnozis publ., pp. 183–184.

Jaspers, K 1994, 'Nicshе i Hristianstvo' ['Nietzsche and Christianity'], *Medium* publ., Moscow.

Horkheimer, M & Adorno, ThW 1969, 'Dialektik der Aufklarung', *Suhrkamp Verlag*, Frankfurt a. M.

Надійшла до редколегії 04.03.2013 р.

УДК 130.1

Н. С. Звонок

Восточноукраинский национальный университет имени Владимира Даля (г. Луганск)

КОНФИГУРАЦИИ СИМВОЛИЗМА В УКРАИНСКОЙ ИКОНЕ

Раскрыты основные аспекты развития символизма в украинской иконе на протяжении ее существования, начиная с аскетического византийского стиля и завершая использованием катакомбной символики с учетом реалий истории в современной украинской иконописи. Наряду с характеристиками символизма рассмотрены особенности украинской иконы.

Ключевые слова: символизм, иконопись, украинская икона, история, православие, символ.

Сегодня, когда души людей все больше обращаются к христианству, православию, как исторически укорененному в Украине направлению, значительное внимание в обществе уделяется украинской православной иконе, не только как учебнику православной грамоты, но воплощению ее глубинной символики, скрывающей тайны Богопознания, великий эстетико-философский смысл. Данная работа является актуальной, поскольку раскрывает особенности истории символизма украинской иконы и его философскую глубину.

Украинская икона является самобытным образованием. Вливаясь в общий процесс развития изобразительного искусства, приобретает черты «своего», а не заимствованного искусства, обогащаясь средствами народного искусства своей страны, она выражает не только вселенский христианский идеал, но и идеал национальной святости.

Украинской иконе посвятили свое творчество многие исследователи: И. Свенцицкий, С. Яремич, В. Залозецкий, В. Свенцицкая, Д. Степовик, В. Попович, И. Федь и др., представляющие философию, богословие и искусствоведение в Украине и в диаспоре. Среди исследователей особое место занимает творчество Д. Степовика, который всесторонне проанализировал историю и особенности украинской иконы от зарождения до сегодняшнего дня.

Целью данного исследования является попытка

научного анализа развития символизма в украинской иконе на протяжении ее существования, рассмотренного наряду с художественными особенностями украинской иконописи.

Икона появилась на Руси в момент ее крещения или чуть раньше – во времена княгини Ольги. Князь Владимир привез из Херсонеса в Киев ряд икон и святых, но из них ни одна не сохранилась. В украинском языке закрепилось слово «образ», по аналогии с «Первообраз» – намек на святого, которому посвящена икона. По мере расширения строительства храмов возникают не только византийские или греческие, но и первые русские – из Руси – иконы. Школы иконописи создавались, в основном, при монастырях. Создателем киевской школы иконописи считают митрополита Иллариона, который выступал против засилья византийцев в иконописи на территории Киевской Руси. Иконописные мастерские находились при храмах Святой Софии и Печерского монастыря, основанного Антонием и Феодосием. До Феодосия Печерского (1062–1074) иконы привозились из Крыма, Балкан или Византии. Феодосий впервые украсил церкви Лавры написанными в Киеве иконами. Киевская лаврская иконописная школа повлияла в дальнейшем на становление иконописи во всем восточном и южном славянском мире – от Адриатики до Белого моря, а также на иконопись Румынии и Молдовы. Иконописцы со всей Киевской державы учились в столице и приглашали

киевских мастеров к себе (Stepovik 2001, p. 17, 26) [3, с. 17, 26]. С тех пор сохранилось очень мало работ, и еще меньше – имен авторов. Это легендарные Григорий и Алимпий (или Алипий), о котором повествует Печерский Патерик. Люди говорили, что Алипию помогают ангелы, поскольку он мог всего за несколько часов написать и позолотить икону.

Храм Святой Софии сохранил до наших дней ярчайшие фрески и мозаики. Роспись храма соответствовала византийской традиции, но в то же время имела ряд особенностей. Так в барабане центрального купола были изображены 12 апостолов, выражая идею проповеди христианства во всем мире. Необычно для XI века изображался цикл евангельских событий, а на западной стене размещался, к сожалению, не сохранившийся полностью портрет семьи князя Ярослава. В куполе и алтаре изображения были выполнены в технике мозаики. Хорошо сохранился в куполе образ Христа Пантократора (Вседержителя), и образ Богоматери Оранты (Молящейся) в алтаре. Стиль мозаик и фресок, характерный для храма, соответствует особенностям византийского искусства XI века и характерному для этого периода аскетическому стилю. Символизм иконы данного периода – это византийский символизм, с его развернутым толкованием, данным на Седьмом Вселенском Соборе, в «Ареопагитиках», в творчестве Иоанна Дамаскина и Теодора Студита. В размышлениях Теодора Студита появляется мысль, что иконописец – это инструмент в руках Бога, что он не выполняет произведение по своей воле, а всего лишь инструмент в руках Бога-творца. Мистическая теория Теодора Студита – один из источников украинской иконы, вдохновляющий авторов создавать произведения не в соответствии с догмой, а на новых творческих и эстетических основах.

Если для росписи Святой Софии и Десятинной церкви приглашались наиболее именитые мастера православного мира, то церковь Успения Богородицы (1073–1089) в Киево-Печерском монастыре расписана была только киевскими мастерами, хотя существует мнение, что строительство и роспись выполняли константинопольские мастера. Именно Алипию приписывают авторство большинства росписей церкви Успения Богородицы. Он ориентировался более на западно-европейскую традицию, нежели византийскую. Древняя роспись и само здание храма погибли, однако сохранилось описание XVII века, а также известно то, что храм служил образцом для строительства соборов в других городах Руси. С его именем связывают иконы Печерской Богородицы и так называемой Великой Панагии. В иконе Богоматерь Великая Панагия, считавшейся знаменем великокняжеского дома и защитницей Киева, сохранены основы монументального искусства: обобщенность силуэта, яркая насыщенность цвета, с его насыщенной византийской символикой (Abramovich 2005, p. 186), [2, с. 186].

Русь активно приглашала для сотрудничества византийских мастеров. Поэтому в домонгольском искусстве трудно разделить работы заезжих и местных авторов. Самобытные черты русской иконописи еще не имели возможности проявиться в полную силу. В основном, иконы и миниатюры выполнялись в византийском стиле. Приглашенные византийские художники в XII веке расписывали храмы и соборы в Киеве, Великом Новгороде, Пскове, Старой Ладоге, во Владимиро-Суздальском княжестве и т. д. В Киеве, Чернигове, Переяславле, а также во всей юго-западной

Руси практически не сохранилось никаких икон домонгольского периода, хотя как раз в этих городах располагались центры иконописи и храмового зодчества.

Однако, по мнению ученых, уже в домонгольский период были заложены основные национальные особенности иконописи, в отличие от других национальных школ. Основными отличиями украинской иконы от других православных школ иконописи большинство ученых называют такие:

- определенная мягкость колорита;
- применение червонного золота с более теплым цветом, чем в российской иконописи, с более бледными цветами позолоты;
- применение растительных орнаментов (одежда, края рамки иконы и т. д.);
- применение техники «плава» – постепенное накладывание прозрачных слоев красок один на другой, светотенью мастера пользовались ограниченно, например, при выделении детали, не так строги линии иконы;
- мягкое, трепетное написание самых любимых образов, мягкая интерпретация лиц (особенно Богородицы) (Aseev, Abramovich & Stepovik 2004) [1; 2; 4].

Формирование собственного стиля в творчестве киевских мастеров не означало отступлений от решений Седьмого Вселенского Собора, икона стала самодостаточной и неизменной по своей духовной сущности, отражая духовный мир украинского православия.

После разгрома Киева войсками Батгя в 1240 году центр украинской иконописи переместился в западные районы (Галичина и Волынь). Сложная история юго-западной Руси – Украины определила и не менее сложную историю ее иконописи – периоды Ренессанса XIV–XVI веков и последующий период барокко, а также подъем, связанный с массовым строительством православных храмов и монастырей, и появление икон в каждом православном доме в XVII–XVIII веках. Массовый спрос на иконы стал причиной того, что иконы стали писаться самоучками, они расписывали храмы, внося свое видение святых образов и свое понимание канонов. В украинских иконописных школах XIX века были распространены романтизм и классицизм, в XX веке преимущественно среди украинской диаспоры на Западе наблюдается синкретический стиль, а также модернизм.

В православии всякое отклонение от канонов считалось грехом. В соответствии с мистической теорией Теодора Студита, существовал и запрет на подпись иконы именем мастера. Техника написания иконы опиралась на уже разработанные традиции. Первоначально иконой считалось произведение, выполненное на кипарисовой доске (или нескольких скрепленных досках) минеральными красками, разведенными на яичном желтке с добавлением небольшого количества освященной воды (в которой много ионов серебра) и винного уксуса. Это символизировало христианские доктрины: желток – символ зародыша жизни, вода – источник вечности, минеральные краски – символическое отражение света на земле. Все материалы обеспечивали долговечность иконы. Древние мастера знали, что яичный желток предотвращает появление трещин, уксус консервирует органические составляющие желтка, а посеребренная ионизированная вода является надежным антисептиком. Так рекомендовал писать иконы Седьмой Вселенский Собор, утвердивший иконопочитание и символику иконы (Stepovik 2004) [4].

Европейський Ренесанс оказує особе впливання на іконопись і живопись України в XV–XVI віках. Наприклад, сюжети Родження Христа і Успення Богородици в Кирилловській церкві Києва XIV віка: канонічні образи поступово прибувають рух і обогачаються психологізмом. Или картина невідомого художника XV віка Богоматері-Одигітрії (Путеводниці) із села Красова. Это одно из лучших произведений Львовской школы живописи, которых в целом сохранилось немного. Это произведение высокого гуманизма и изысканности. Эллинистические традиции приобретают новое, сугубо человеческое значение. Образ уной матери с немного тревожным взглядом исполнен чистоты и не лишен индивидуальных черт. Изысканный рисунок линий одежды и силуэта подчинен законам классической гармонии. То же касается соотношения элементов композиции и ритмики цвета. Духовная наполненность произведения, чувство глубокого достоинства, воплощенное в нем, в значительной степени достигнуто благодаря артистическому цветовому решению. Художник строит колористическую гамму на вариациях теплых цветов – киновари и охры, символизирующих мученическую судьбу. Жизненной убедительности образа способствует и заметно объемная трактовка лиц матери и ребенка, достигнутая введением светотени (Belichko 1985, pic. 4) [5, ил. 3]. Эта икона уже «дышит» Ренессансом, предвосхищая обновление иконописи, характерное для Ренессанса и школ иконописи как Западной Украины, так и в первую очередь Киева. Византийская мистичность и символизм сохраняются, но они одеты в новую одежду, обогачены физической красотой и гармонией. Колорит меняется, отходит в нюансах от символики цветовой гаммы Псевдо-Дионисия Ареопагита, чтобы достичь желаемого психологического воздействия на зрителя, придать оптимистическое звучание всему строю иконы.

Следующий период – XVII–XVIII віка – это время эпохи барокко. Икона не может быть иллюстрацией к политической борьбе, но она может стать символом национально-освободительной борьбы народа. Яркими представителями этого периода были Иван Руткович из Жовквы, Яцко из Вишни, Иван Маляр, Стефан Вишенский, Василь Реклинский. Многие иконы были созданы Ильей Бродлакевичем в окрестностях Ужгорода. Ему принадлежит авторство иконы «Архистратиг Михаил» из села Шелестова (около 1680 года), воплотивший воинскую мощь и героический дух народа. При всей традиционности композиции, этот образ лишен строго канонических черт, в нем четко проступает жизненная вероятность. Только плащ из киновари по манере исполнения напоминает иконы предыдущего времени, а в остальном – чувствуется тяготение к светотеневой живописи. Яркие, тонально насыщенные цвета создают изысканные ритмы цветовых пятен, придают произведению изысканное, праздничное звучание. Мягкий рисунок силуэта крыльев, жизнерадостные цвета, привлекательное юношеское лицо наполняют произведение поэтичностью, музыкальным звучанием, которые совсем не подходят к воинским атрибутам героя. Приземистая фигура, мягкость жестов рук еще больше лишают его воинственности, придавая образу черты крестьянского идеала, знакомого из произведений народной живописи (Belichko 1985, pic. 6) [5, ил. 6]. Для этого периода характерен расцвет портретной живописи и, как следствие, – размещение на иконах портретов известных людей, как, например, «Покрова с портретом гетьмана Богдана Хмельницкого» неизвестного

художника конца XVII – начала XVIII віка, или «Распятие с портретом лубенского полковника Леонтия Свички» Йосипа Ивановича конца XVII віка. Украинская икона – это не разграничение святых и несвятых, а их сближение, чтобы спасти грешников.

Икона XVII віка «Исус Христос в виноградной давилне» села Мостыжин на Киевщине, а также иконы «Распятие Христа с виноградной лозой» – Киев, XVIII вік, «Христос Виноградарь» – Вольнь, XVIII вік, «Христос Пеликан» – Киев, XVIII вік отправляют нас к символике ранних веков существования христианства, где гроздь винограда – это символ древа жизни, а гроздь винограда в давилне – символ евхаристии и основной мотив цветового решения иконы. Благодаря своей загадочности, символическому языку и глубине толкования эти иконы имели больше возможностей влиять на своих современников.

Из представителей иконописи в стиле романтизма XIX віка следует в первую очередь назвать Ивана Сошенка. Он работал над иконами Христа и Богородицы для церкви Млиева, Магусова и Лебедина. В этих иконах наблюдается характерное для романтизма соединение оттенков цветов нежной гаммы, например, розового, голубого, фиолетового, что отходит от традиционной символики цветов. Характерна также мягкая игра светотени, тщательное вырисовывание мелких деталей. На творчество Ивана Сошенка опиралась мастерская Киево-Печерской лавры на новом этапе ее развития. Лаврские мастера создали новые варианты национальных святых: Владимира, Ольги, Теодосия, Бориса и Глеба.

К сожалению, в советские времена церковное искусство переживало упадок. Погибло огромное наследие прежних времен. Распространялась откровенная халтура, вершиной достижений стиля считалась эклектика – соединение разностилевых начал. Получили распространение дешевые, изготовленные фотоспособом иконы. Не было средств на реставрацию высокохудожественных произведений. И только в период независимости Украины, когда церковь получила действительную свободу, мы наблюдаем и свободу для церковного искусства, хотя оно, конечно, по-прежнему следует старым православным канонам. В Украинской Академии искусств начала действовать мастерская иконописи под руководством профессора Миколы Стороженка, но мастерам нужно приложить много усилий, чтобы из этой искорки разгорелось пламя.

В XX віке искусство иконописи развивалось за пределами Украины. Иконопись связана, прежде всего, с деятельностью Петра Липинского, воспитанника Почаевской лавры, который после Второй мировой войны перебрался в Канаду. С Канадой связано творчество Павла Заболотного и Степана Меуша. В их творчестве наблюдается возврат к старым стилям иконописи Украины и их переосмысление. Исследователь иконописи Дмитро Степовик, анализируя украинскую икону диаспоры, утверждает, что к истинно византийскому стилю, как и к стилю Киевской Руси, тяготеет не так и много мастеров украинской иконы. Большинство ищет различные варианты стилевого синтеза, где византизм является основой, но при этом учитываются и другие стилевые наслоения. Чаще упоминаемый синтез строился на соединении таких черт: византизм – ренессанс, византизм – барокко, византизм – классицизм. Менее распространенное явление – объединение ренессанса и барокко, ренессанса и романтизма. Отдельную группу составляют иконописцы модернистской и экспериментальной направленности,

которые по-своему учитывают давние стили иконописи. Но своеобразной чертой для всех поисков и направлений в современной украинской иконе диаспоры является стремление к личностному пониманию и трактовке иконы, собственное отношение к мировому и национальному иконописному наследию (Stepovik 2004, p. 105) [4, с. 105].

Новый поход к символике иконописи наблюдается в творчестве украинского мастера из Канады Николая Бедняка. Трагический оттенок имеет его «Чернобыльская Богородица». Мать Божья осторожно ступает по опаленной радиацией земле Украины между почерневшими колосками жита и изменившимися от радиации свой цвет волосками. В ее правой руке – черная амфора – символ упокоенной атомной стихии. В жесте Богородицы – надежда на то, что ее Сын очистит изувеченную украинскую землю, как очищается грешный человек, который покался. В иконе наблюдаются новые символы, не свойственные древней иконе. Это символика нового времени, отражающая реалии украинской истории, близкая символике раннехристианского катакомбного искусства. Своеобразие символики нового времени наблюдается в творчестве канадского мастера иконописи Веры Сенчук. Она вносит в свои иконы новые символы, не свойственные древней иконе. Так, в высокохудожественном образе Канадской Богородицы, написанной по образцу Элеусы (Нежноти), Вера Сенчук добавила три символа: в правой руке Богородица держит кленовый лист, формой похожий на государственный герб Канады, второй символ – это семь колосков пшеницы рядом с фигурой Марии – это семь тайн и семь даров Святого Духа, сами колоски символизируют и евхаристию, и материальное благосостояние. Третий символ – два храма в медальоне – собор Святой Софии в Киеве и собор Святой Троицы в Виннипеге, выражающий идею единства Украинской Православной Церкви в Украине и Канаде.

Отечественное и международное признание получило творчество украинского мастера Валентины Бирюкович. У нее своя собственная манера иконописи, укладывающаяся в направление стиливого синтеза, характерного для художников диаспоры. Три составляющие называет Дмитро Степовик (Stepovik 2004, p. 121) [4, с. 121]: ориентированная на иконы украинского Средневековья иконография (характерная темноватая карнация ликов, применение пробелов, линейная градация), объемная трактовка человеческих фигур и предметов окружения, что было свойственно украинским предренессансным и ренессансным иконам XV–XVI веков, использование символических образов типа «Христос-Виноградарь», выдавливающий сок из гроздьев винограда в евхаристическую чашу, использование иконо-портретов – образы предстоятелей Украинских церквей и представителей украинского общества на иконе «Тобою радуется», что было характерно для некоторых барокковых сюжетов.

Выводы. Использование катакомбной символики ранней христианской церкви в современных иконописных сюжетах свидетельствует о том, что украинская иконопись находится на качественно новом этапе понимания христианской символики – использование и переработка всего исторического наследия христианской церкви в соответствии с реалиями украинской истории и особенностями украинской ментальности.

Исследователи украинской иконы отмечают, что менталитет украинских иконописцев отличался значительными особенностями – речь идет не только

о том, что в иконе отражено плодородие украинской земли, буйство природы, поэтому у святых одежды украшены орнаментами, расписан фон, что художник особое внимание уделяет деталям. Украинская икона разговаривает с человеком языком чувств и символов – в этом ее главная особенность. Но если о русской иконе написаны десятки монографий и существуют огромные коллекции в музеях – украинская икона представлена и изучена меньше, хотя это явление не менее великое.

Бibliографические ссылки

1. Асеев Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі / Ю. С. Асеев. – К. : Мистецтво, 1980. – 214 с.
2. Абрамович С. Д. Церковне мистецтво / С. Д. Абрамович. – К. : Кондор, 2005. – 205 с.
3. Степовик Д. В. Історія Києво-Печерської лаври / Д. В. Степовик. – К. : 2001. – 146 с.
4. Степовик Д. В. Історія української ікони Х–XX століть / Д. В. Степовик. – К. : Либідь, 2004. – 440 с.
5. Український живопис. Сто вибраних творів / автор-упоряд. Ю. В. Беличко. – К. : Мистецтво, 1985. – 100 лл.

Звонок Н. С. Конфігурації символізму в українській іконі.

Розглянуто основні аспекти розвитку символізму в українській іконі протягом її існування, починаючи з аскетичного візантійського стилю та завершуючи використанням катакомбної символіки з урахуванням реалій історії в сучасному українському іконопису. Поряд з характеристиками символізму розглянуто особливості української ікони.

Ключові слова: символізм, іконопис, українська ікона, історія, православ'я, символ.

Zvonok N. S. Configuration of symbolism in ukrainian icon Reveals the basic aspects of the symbolism of the Ukrainian icon throughout it's existence, from the ascetic Byzantine style to the catacomb symbols which reflect the realities of history in modern Ukrainian iconography.

Ukrainian icon is a unique formation. Joining in the general process of development of fine art, it acquires the features of «own», not borrowed art, enriched by means of folk art of the country, it expresses not only the universal Christian ideal, but the ideal of a national shrine. Among the scientific works oeuvre of D. Stepovik occupies a special place. He comprehensively analyzed the history and characteristics of Ukrainian icons from inception to the present day of Ukraine and the Diaspora.

The purpose of this study is to attempt scientific analysis of the symbolism in the Ukrainian icon throughout its existence, which considered along with the features of artistic Ukrainian iconography. Using the symbolism of the early Christian catacomb symbolics in modern iconographic stories indicates that the Ukrainian icon painting is a qualitatively new stage of understanding of Christian symbolism – the using and processing of the historical heritage of the Christian church in accordance with the realities of Ukrainian history and features of the Ukrainian mentality.

Researchers of Ukrainian icons notes, that mentality of Ukrainian painters differed by significant features – it's not just about what is reflected in the icon of the fertility of the Ukrainian land, Tumult, so it's holy garments, which decorated with ornaments, painted background, the artist pays special attention to detail. Ukrainian icon tells with the person by language of feelings and characters – this is the main features. But if Russian iconography has dozens of books and huge collections in museums, Ukrainian icon is presented and studied less, although this phenomenon is no less important.

Keywords: symbolism, iconography, Ukrainian icon, history, orthodoxy, symbol.

References

- Aseev, JuS 1980, 'Dzherela. Mistectvo Kiivs'koi Rusi' ['Sources. The art of Kievan Rus'], Mistectvo publ, Kyiv.
 Abramovich, SD 2005, 'Cerkovne mistectvo' ['Church art'], Kondor publ, Kyiv.
 Belichko, JuV 1985, 'Ukrains'kij zhivopis. Sto vibrantih tvoriv' ['Ukrainian painting. One hundred selected works'], Mistectvo publ, Kyiv.

Stepovik, DV 2001, 'Istorija Kievo-Pechers'koi lavri' ['History of the Kiev-Pechersk Lavra'], Kyiv.

Stepovik, DV 2004, 'Istorija ukrains'koi ikoni X–XX stolit' ['History of Ukrainian icons X–XX centuries'], Libid' publ, Kyiv.

Надійшла до редколегії 01.03.2013 р.

УДК 37.01

А. В. Кондратьєва

Дніпропетровський обласний інститут післядипломної освіти

ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ ОСВІТНЬОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Проаналізовано шляхи реформування національної системи освіти на сучасному етапі розвитку; визначено філософські аспекти інноваційного розвитку освітнього менеджменту. Роль освіти на сучасному етапі розвитку України зростає у процесі рішення завдань демократичної та правової країни, ринкових відносин в економіці, подолання відставання країни від світових тенденцій економічного на суспільного розвитку. У всьому цивілізованому світі освіту розглядають як основний фактор стабільності та розвитку суспільства.

Ключові слова: філософія, інновація, інноваційні технології, освітній менеджмент, університет, університетська освіта, модернізація, система освіти, навчання.

Постановка проблеми. Сфера освіти найбільшою мірою визначає рівень розвитку людини, стає загальнонаціональним пріоритетом у все більшій кількості країн світу. Світові тенденції інноваційного розвитку суспільних процесів спонукають Україну до вибору випереджувальної моделі подальшого розвитку та мобілізації суспільних ресурсів, які суттєво впливають на національну систему освіти. Інноваційні технології в освіті стають ефективним механізмом розвитку держави та дієвим чинником реформування освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Здебільшого праці українських вчених були присвячені управлінню інноваційною діяльністю в закладах освіти (Л. І. Даниленко) та інноваційними процесами в освіті (Л. М. Ващенко), розвитку педагогічної освіти в Україні (В. І. Луговий, В. М. Мадзигон, В. В. Олійник, О. Я. Савченко).

Мета дослідження – вивчити філософські аспекти інноваційного розвитку освітнього менеджменту.

Вклад основного матеріалу. Сучасний стан розвитку національної системи освіти в Україні характеризується докорінними змінами, які відбуваються в усіх сферах життя нашого суспільства. Характерною ознакою цього періоду є творчий пошук інноваційних технологій у педагогічній та психологічній науці з метою вироблення політики стратегічного управління розвитком системи національної освіти України, яка є складним ієрархічним утворенням, базовим для соціально-економічного розвитку суспільства і включає до себе дошкільну, позашкільну, загальноосвітню, професійно-технічну, вищу і післядипломну складові (The Law of Ukraine «On priorities for innovation development of Ukraine» 2003) [1].

Даний етап розвитку суспільства і національної системи освіти визначається освітніми інноваціями (нововведеннями), спрямованими на збереження досягнень минулого й водночас на модернізацію системи освіти, відповідно до вимог часу, новітніх надбань науки, культури і соціальної практики.

Сьогодні, безсумнівно, найважливіша роль у процесі формування світогляду людини належить університетам, створення яких ще в часи середньовіччя було пов'язано із прагненням людей до високого (елітарного) знання, коли міркування прагматизму виконували другорядну роль. Варто зауважити, що університет, як носій фундаментального знання, додає спрямованості процесу розвитку культури. Університети останніх десятиліть

минулого століття – складний елемент не тільки системи освіти, але і всього суспільства в цілому. Визначаючи сутність університетів, великий філософ та педагог І. Кант у «Суперечці факультетів» казав, що університет повинен будуватися на «ідеї розуму», тобто на ідеї «всього існуючого в справжньому полі вченості» (Kant 1996) [4]. При цьому, до слова, Кант припускає застосування в університеті принципу розподілу праці – він ставить філософський факультет на вищий щабель серед інших і поза рамками будь-якої професійної підготовки. Така позиція І. Канта була далекоглядною, адже філософія справді відіграє роль загальної методології для всіх інших наук та наукових дисциплін.

Звичайно, з часів Канта і впродовж історичного розвитку ідея університету як унікальної організації за формою і змістом діяльності піддалася суттєвим трансформаціям, і останнім часом – найсуттєвішим. Реагуючи на економічні і політичні запити суспільного життя, університет, як передовий форпост освіти, сприяв розвитку цивілізації відтворенням культури, приростом знань і підготовкою професійної та інтелектуальної еліти. Разом із тим сьогодні успішність розвитку суспільства може забезпечити саме інноваційна складова, яку спроможні забезпечити в першу чергу тільки потужні університети, причому сама ідея їхнього функціонування трансформується шляхом «зняття» (одночасного заперечення зі збереженням найбільш прогресивних моментів) колишніх принципів та засвоєння нових.

Як відомо, 1949 р. К. Ясперс опублікував роботу «Ідея університету», в якій він дотримується німецької традиції університетської освіти в тому вигляді, як її визначив ще В. Гумбольдт. «Університет, – писав К. Ясперс, – це співтовариство учених і студентів, зайнятих спільним пошуком істини» (Mel'nicenko & Kasatkina 2009) [6].

Ідеї дослідницького університету В. Гумбольдта і інтелектуального університету Дж. Ньюмена стали першими спробами осмислення університету, визначення його місця в сучасному світі. Значний внесок у розвиток ідеї університету в різні часи також зробили Б. Спіноза, Х. Ортега-і-Гассет, К. Ясперс. Саме «класична ідея університету» В. Гумбольдта, а саме: синтез дослідження, навчання і виховання – виступила критерієм, за яким розглядалася вся подальша еволюція європейських і американських університетів (Mel'nicenko & Kasatkina 2009) [6].