

ПРОБЛЕМА ВИДОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА: ІСТОРИЧНИЙ ТА СУЧАСНИЙ ДОСВІД ОСМИСЛЕННЯ

В статье реконструируется исторический и современный опыт осмысления проблемы видовой специфики искусства как структурного элемента эстетической теории. Очерчивается специфика функционирования указанной проблемы как междисциплинарной, т. е. такой, что концептуализируется на пересечении нескольких гуманитарных наук, и воспроизводится процесс становления нового понятийно-категориального обеспечения её изучения. Показывается, как проблема видов искусства «вписана» в исследовательское пространство постмодернистской эстетики.

Ключевые слова: *виды искусства, эстетическая теория, «полифонические искусства», опыт, синтез.*

У статті реконструюється історичний та сучасний досвід осмислення проблеми видової специфіки мистецтва як структурного елемента естетичної теорії. Окреслено специфіку функціонування означеної проблеми як міждисциплінарної, тобто такої, що концептуалізується на перетині кількох гуманітарних наук, та відбито процес становлення нового поняттєво-категоріального забезпечення процесу її вивчення. Показано, як проблема видів мистецтва «вписана» в дослідницький простір постмодерністської естетики.

Ключові слова: *види мистецтва, естетична теорія, «поліфонічні мистецтва», досвід, синтез.*

In the article the historical and modern experience of comprehension of the problem of specific of art is reconstructed as a structural element of aesthetic theory. The specific of functioning of the indicated problem is outlined as interdisciplinary, which crossing a few humanitarian subjects, and becoming as a new concept-category. The problem of types of art is written in the research space of post-modern aesthetics.

The keywords: *types of art, aesthetic theory, "polyphonic arts", experience, synthesis.*

Серед проблем сучасної естетичної теорії проблема видів мистецтва посідала особливе місце, оскільки далеко не завжди включалася в контекст цієї теорії або залишалася на узбіччі основних напрямків її розвитку. Певний час означену проблему вважали скоріше мистецтвознавчою, аніж естетичною. Наразі, ті принципові зрушення, що їх зазнало мистецтво на межі ХІХ–ХХ століть та в перші десятиліття минулого століття, переконливо довели їх саме естетичний характер і сприяли становленню міждисциплінарного підходу, «вибудовуючи» паритет між мистецтвознавством та естетикою. Сьогодні до цих двох наук активно залучаються психологія, етика, педагогіка, оскільки проблема видів мистецтва не може залишитися в традиційних професійних межах, а змушена, осмислюючи такі творчі експерименти, як хепенінг, перформанс, флешмоб, інсталяція, графіті, боді-

арт, боді-пейнтинг, розширювати можливості естетико-мистецтвознавчого аналізу, виявляючи нові тенденції в таких структурних елементах художнього твору, як образ, форма, зміст, композиція.

Як відомо, історична традиція осмислення проблеми видів мистецтва пов'язана з іменами Платона, Арістотеля, Г. Сен-Вікторського, Леонардо да Вінчі, Г.-Е. Лессінга, І. Канта, Г.-В.-Ф. Гегеля, Ф. Шеллінга та ін., досвід підходу яких до з'ясування означеної проблеми можна скоріше визнати як мистецтвознавчий, що мав лише елементи естетичного аналізу. Найвиразніше, на нашу думку, у позиціях цих дослідників переважає бажання систематизувати види мистецтва та виокремити ті засадничі принципи або «пріоритети», спираючись на які доцільно було б певні з них зарахувати до тієї чи іншої групи. Ми поділяємо думку відомого українського естетика О. Оніщенко, котра зазначає: «Тенденція до визначення пріоритетів у структурі видів мистецтва фактично починає простежуватися з доби античності – протиставлення архітектури і музики: мистецтва «користі» і мистецтва «розваги». У часи середньовіччя превалує орієнтація на «групову» пріоритетність – перевагу «вільних» мистецтв над «механічними». Відродження і Просвітництво успадковують середньовічну традицію, концентруючи увагу відповідно на зображальних і «витончених» мистецтвах» [1, с. 33].

О. Оніщенко обґрунтовує зв'язок позиції І. Канта з теоретичними розвідками представників Болонської академії мистецтв, заснованої в 1585 році (саме тоді в ужиток і вводиться поняття «витончені мистецтва» – *K.I.*). Серед «витончених» мистецтв І. Кант «закріплює перше місце за поезією, що «розширює душу, надаючи свободу уяві». Друге – за зображальними мистецтвами, серед яких перевагу отримує живопис» [1, с. 33].

Слід зазначити, що в процесі реконструкції докантівської традиції осмислення проблеми видів мистецтва О. Оніщенко намагається підкреслити ті періоди, коли науковці впритул підходили до виокремлення естетичного аспекту в контексті мистецтвознавчого аналізу. Це, на думку О. Оніщенко, яскраво виявляється в концепції Дж. Віко, котрий «виступає спадкоємцем болонців, активно розробляючи питання «антиутилітарності» «витончених мистецтв». У позиції науковця превалує культурологічний аспект, що надає Дж. Віко можливість показати залежність руху видів мистецтва від динаміки розвитку цивілізації, адже, на його думку, «витончені мистецтва» можуть виникнути тільки в «просвітницькі часи», коли інтелектуальний рівень людини матиме необхідність у задоволенні естетичних потреб» [1, с. 29]. Саме від розміркувань Дж. Віко феномен естетичної насолоди – як наслідок досить високого рівня людської чуттєвості – стає одним з чинників визначення естетико-художніх можливостей того чи іншого виду мистецтва.

Підкреслимо, що ще з часів Леонардо да Вінчі вважалося доцільним надавати видам мистецтва конкретні місця, ураховуючи їхній потенціал і вплив на аудиторію. Сьогодні теоретики цього не роблять, оскільки виявлення внутрішньої сутності того чи іншого виду мистецтва показує специфічні можливості кожного з

них. Ці специфічні можливості настільки самобутні й самоцінні, що мови не може бути про якісь переваги одного виду перед іншим.

Окрім систематизації, у традиціях аналізу проблеми видів мистецтва досить активно був задіяний порівняльний підхід. Найяскравішою його репрезентацією можна вважати дослідницький прийом, застосований видатним німецьким просвітителем Г.-Е. Лессінгом, а саме: порівняльний аналіз живопису й поезії. Слід зазначити, що застосування порівняльного аналізу двох видів мистецтва, а також розроблення низки важливих питань, пов'язаних з природою театрального мистецтва на сторінках монографії «Гамбурзька драматургія» (1767–1769), дозволили Лессінгу значно розширити поняттєво-категоріальний апарат, спираючись на який естетико-мистецтвознавчий аналіз видів мистецтва передусім позбавлявся описовості й «піднімався» на рівень об'єктивного наукового дослідження. На нашу думку, означений аспект Лессінгової позиції переконливо поданий українським естетиком Ю. Стьопіною, котра вирізняє в концепції німецького просвітника такі поняття, як «тілесність», «динамічність», «яскравість», «правдивість» «правдоподібність», «порядок» та ін [2, с. 36–37].

Маючи певні історичні традиції свого осмислення, проблема видів мистецтва, як ми вже зазначали, набула нових ознак на межі ХІХ–ХХ століть і в перші десятиліття минулого століття. Доцільність наголосити саме на цьому історичному періоді визначається, по-перше, появою кінематографу – принципово нового виду мистецтва, а, по-друге, концептуалізацією проблеми синтезу мистецтв, яка була визначена як творчими експериментами, так і теоретичними розвідками Р. Вагнера, В. Кандинського, Л. Курбаса, М. Семенка, О. Скрябіна, М. Чюрльоніса, С. Ейзенштейна та ін.

Фактично першим теоретиком, котрий спробував включити кінематограф у традиційну – сформовану на межі ХІХ–ХХ століть – систему видів мистецтв, був італо-французький письменник, есеїст, кіно- й музикознавець, критик Річчото Канудо (1877–1923), котрий у 1911 році оприлюднив статтю «Маніфест семи мистецтв» [3]. Саме Р. Канудо спробував розглянути кінематограф як «пластичний міст» між архітектурою, скульптурою, живописом – видами мистецтва, названими ним «пластичними», – та музикою, танцем, поезією. Останні три види мистецтва теоретик характеризує як «ритмічні». Відтак, кінематограф є поєднанням пластичного й ритмічного та має право вважатися «тотальним» мистецтвом. Визначаючи кінематограф як «дитину машини й почуття», Р. Канудо зазначає: «Ми маємо потребу в кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли всі інші види мистецтва» [3, с. 22].

Поява кінематографу, а також його надзвичайно стрімкий розвиток й активне входження в контекст існуючих видів мистецтва були тими чинниками, що динамізували процес теоретичного осмислення проблеми синтезу мистецтв. Означена проблема почала послідовно входити в теоретичний простір європейської, російської та української естетики, відштовхуючись від теоретико-практичних шукань Ріхарда Вагнера (1813–1883). Видатний німецький

композитор надзвичайно високо оцінював естетико-художній потенціал синтезу мистецтв, розширюючи його до злиття мистецтва й життя. Таке злиття здатне утворити нову, єдину, гармонійну цілісність – Gesamtkunstwerk. Шукання Р. Вагнера, які подекуди носили метафоричний характер, певним чином вплинули на відповідний підтекст розмислів і російських дослідників, зокрема Олександра Скрябіна (1872–1915), котрий «світломузику» – синтез звуку, світла й кольору – розглядав як специфічний феномен, який є близьким до космологічних філософських шукань. Найвиразнішим художнім носієм «світломузики», на думку О. Скрябіна, є містерія – органічне поєднання «Матерії та Духу» – матеріального й духовного. У такому трактуванні синтез виступав не засобом поглиблення естетико-художніх можливостей низки видів мистецтва, котрі, взаємодіючи між собою, виявляють прихований потенціал власних виражальних засобів, а набував дещо містичних рис.

У розумінні синтезу до шукань Скрябіна була близькою позиція видатного литовського живописця й композитора Мікалоюса Чюрльоніса (1875–1911), котрий у таких самобутніх творах, як «Соната сонця», «Соната весни», «Море», синтезуючи колір і звук, досягав значної сили виразності, яка викликала надзвичайно складну й сильну реакцію аудиторії. М. Чюрльоніс намагався трансформувати синтез у символ, уважаючи символічні картини найбільш відповідними вимогам мистецтва на межі ХІХ–ХХ століть.

На нашу думку, особливої уваги заслуговує позиція В. Кандинського (1866–1944), котрий доклав серйозних зусиль задля обґрунтування значення взаємодії кольору й звуку, опікувався передусім виявленням потенціалу синтезу в процесі створення абстрактного живопису. Окрім цього, його цікавила можливість утілення засадничих принципів абстрактного мистецтва в поезію та музику. За часів В. Кандинського поняття «кольорова поезія» та «кольорова музика» були широко вживаними: складалося враження, що завдяки синтезу відбуватиметься процес створення нових мистецтв. Й у своїй основній теоретичній праці «Про духовне в мистецтві» (1911 р.), і в численних статтях він сміливо зіставляє червоний колір – «теплий», «живий», «рухливий» – зі «звучанням фанфар з призвуком труби». На думку В. Кандинського, коричневий колір «ілюструє» удари барабана, а фіолетовий асоціюється зі звуком англійського ріжка чи фогота.

На нашу думку, найпослідовніше синтез кольору й звуку митець використав у процесі створення сценічної композиції «Жовтий звук» (1909 р.). Важливо, що постановка «Жовтого звуку» передбачалася на сцені театру, тобто В. Кандинський намагався повною мірою використати потенціал синтезу, який може бути реалізований саме на сцені театру. Створюючи лібрето цієї постановки, митець детально описує декорації кожної «картини» – акту, – фіксуючи навіть «округлу форму пагорба». Особливу увагу він приділяє кольоровому вирішенню «картин», адже протягом дії першого чи третього «акту» постійно змінюється колір променів, що супроводжують дію. Особливий наголос робиться на порядку зміни кольорів у процесі поступового «переходу» від червоного до жовтого. У сценічній

композиції В. Кандинського задіяні «велетні», «маленькі люди» та «біла людина»: усі їхні дії підкоряються чіткій зміні принципу «ритм – аритмічність», що дозволяє як створювати «синтез – гармонію», так і руйнувати гармонію частин, що формують синтез, привносячи в дію певну динамічність та експресивність.

Відомо, що В. Кандинський у процесі реалізації «Жовтого звуку» працював з композитором Фоною фон Гартманом, даючи йому досить чіткі завдання щодо музичного оформлення власного задуму. Таким чином, музика стала ще одним компонентом експерименту з синтезом мистецтв. Пізніше власні музичні варіації на тему «жовтого звуку» створили Гюнтер Шуллер, Антон Веберн та Альфред Шнітке. Те, що в сучасному мистецтві існує надзвичайний інтерес до експериментів з синтезом, підтверджує наступний факт: між 1972 і 2011 роками постановка сценічної композиції «Жовтий звук» відбувалася дев'ять разів у провідних театрах Нью-Йорка, Парижа, Лондона, Москви та Лугано.

Зазначимо, що протягом минулого століття як проблема видів мистецтва, так і проблема синтезу мистецтв усе активніше почали аналізуватися науковцями, які руйнували межі мистецтвознавчого підходу, сміливо доповнюючи його естетичним та психологічним. На нашу думку, слід передусім наголосити на наукових розвідках російських учених, зокрема Н. Аркіної, Ю. Борєва, І. Ванечкіної, Б. Галєєва, Л. Докторової, Д. Леонтєєва, А. Мігунова, І. Хангельдієвої та ін. Творчо-пошуковий характер щодо аналізу проблеми видів мистецтва, можливого синтезу різних мистецтв і низки питань, дотичних до означеного теоретичного кола, мають дослідження українських естетиків та культурологів. Виокремимо роботи О. Кодьєвої, Ю. Легенького, О. Оніщенко, Т. Орлової, В. Савченко, О. Сарнавської, К. Станіславської, С. Холодинської.

Межі статті не дозволяють нам провести розгорнутий аналіз тих ідей щодо проблеми видової специфіки мистецтва, які протягом останніх двох десятиліть були предметом широкого обговорення в середовищі українських гуманітаріїв. Виокремимо певні з них, наголошуючи на тих, котрі, як ми вважаємо, вимагають подальшого опрацювання й уведення в широкий науковий ужиток.

Серед робіт українських дослідників необхідно звернути особливу увагу на монографію Т. Орлової «Естетика синтезу. Категорії, універсалії, парадигми в контексті художньої творчості» [4]. Це чи не перша наукова розвідка, на сторінках якої зроблено спробу виявити естетичні засади синтезу. При цьому автор послідовно використовує надбання французької постмодерністської естетики, спирається на новітній досвід осмислення потенціалу естетики, нових мистецьких форм, нового художнього мислення, нової мови мистецтва, нової образності – на рівні теоретичної моделі, – який формується в роботах М. Фуко, Р. Барта та Ж.-Ф. Ліотара.

Т. Орлова загальні закономірності синтезу намагається конкретизувати «на матеріалі етноестетики пластичних мистецтв та архітектури». Проблема видової специфіки мистецтв органічно «вписана» автором у більш широкий контекст аналізу можливості втілення синтезу в теоретичні дослідження. Фактично

Т. Орлова пропонує власне розуміння того, що більшість сучасних авторів інтерпретують як міжнауковий підхід. Вона, зокрема, пише: «Синтезуюче дослідження дозволяє прослідкувати інтегративні кореляції між базовими феноменами художньої культури: мистецькими мовами та художнім мисленням, свідомістю й неусвідомленим у творчому процесі, зв'язати підсвідоме і трансцендентне, виявити співвідношення етноархетипів та національних універсалій в історичній змінності мистецтв, розкрити взаємодію національних факторів із контекстом світової культури тощо» [4, с. 5].

Естетичний потенціал синтезу яскраво виявляється і в процесі аналізу феномену синестезії. Як відомо, поняття «синестезія» походить від грецького *synaesthesia* – «спів-відчуття», що означає взаємодію в процесі сприймання відчуттів, породжених різними органами чуття. Унаслідок означеного виникає «між-чуттєва» асоціація, яка, власне, і є синестезією. Мають рацію ті українські естетики – С. Холодинська, О. Сарнавська, – котрі намагаються розглядати певну цілісність, а саме: «синтез – синестезія». Окрім цієї, на наш погляд, досить продуктивної ідеї, С. Холодинська пов'язує цю цілісність з природою так званих «поліфонічних мистецтв».

Підкреслимо, що поняття «поліфонічні мистецтва» почало вводитися в теоретичний ужиток російськими естетиками – Л. Докторова, І. Хангельдієва – у 80–90-ті роки минулого століття. Підсумувавши досягнення й прорахунки щодо дослідження видової специфіки мистецтв, означені науковці звернули особливу увагу передусім на термінологічні прорахунки, оскільки низка мистецтв – театр, кінематограф – у традиціях радянської естетики визначались як «синтетичні». Термін «синтетичні», по-перше, звужував означення природи театру чи кінематографу, по-друге, «розчиняв» «синтез» як сутнісну ознаку цих видів мистецтва, а по-третє, залишав поза увагою інші художньо-виражальні чинники цих мистецтв. Окрім означеного, слід враховувати й наступне: надзвичайно активний розвиток телебачення, яке наприкінці минулого століття вже набувало рис, що дозволяли йому визнаватися самостійним видом мистецтва. Оскільки телебачення за своїми естетико-художніми виражальними засобами не було тотожним ані театру, ані кінематографу, його існування в межах терміна «синтетичне» виявлялося не зовсім коректним. Отже, запропонований російськими естетиками термін «поліфонічні мистецтва» видавався більш перспективним і таким, що «схоплює» динаміку розвитку видової специфіки мистецтва.

С. Холодинська, підтримуючи введення в широкий теоретичний ужиток поняття «поліфонічні мистецтва», зазначає: «...Головною рисою спільності таких видів мистецтв, як театр, кіно і телебачення, є художньо-видовий синтез, який поєднує простір і час, образотворчість і виразність, предметну конкретність і символічну узагальненість» [5, с. 7]. Деталізуючи свій погляд, вона підкреслює, що «художньо-видовий синтез дає нову естетичну якість, нове, більш широке й багатогранне бачення», адже з'являються нові «синтетичні» жанри – симфонії-

балети, мюзикли, – розширюються художні сфери, що створюються завдяки «інтегративності художнього мислення». До розширених художніх сфер С. Холодинська зараховує «світломузику, колірно-музичні фільми, художнє конструювання, комп'ютерну графіку». Досліджуючи «поліфонічні мистецтва», науковець відзначає, так би мовити, молодий вік кіно й телебачення, котрі – порівняно з театром – ще не встигли остаточно сформувати власні естетико-художні можливості. Наразі, уже сьогодні можна говорити про наступні чинники їхньої специфіки, а саме: «колективність, створення зорових рухливих образів, монтаж, колір, звук, вірогідність обстановки, синтез мистецтв».

На нашу думку, можна подискутувати з С. Холодинською щодо того, чи не слід із синтезу починати перелік означених специфічних чинників? Наразі, саме синтез формує пошук ознак, що підтверджують і власне синтез, і поліфонічність мистецтва. Розглядаючи на одному рівні, наприклад, монтаж, звук і синтез, утрачаємо самоцінність синтезу як наріжної ознаки поліфонізму. Водночас позиція С. Холодинської беззаперечна, коли вона намагається виявити якомога більше ознак, котрі починають, так би мовити, виявлятися в процесі створення того чи іншого художнього твору саме завдяки синтезу мистецтв. Вона має рацію, коли зазначає: «У мистецтві природно й вільно відбувається відмова від минулих завоювань і знахідок, удосконалюються прийоми, технології, способи «витягування» звуку, кольору, розширюється художня сфера» [5, с. 7].

Серед українських естетиків, котрі найбільш послідовно опрацьовують феномен синестезії й досить продуктивно розкривають природу «синтезу – синестезії» з наголосом саме на потенціалі синестезії, слід назвати О. Сарнавську [6].

Виокремлюючи естетичний аспект синестезії в процесі своїх наукових розвідок, О. Сарнавська використовує достатньо широкий соціально-культурний простір, що виступає підґрунтям синестезійних процесів: це і синестезійні витoki естетичної чуттєвості, і синестезійні аспекти мови, і «роль синестезії у творенні синестезійної метафори, яка значно сприяє збагаченню естетичного змісту художнього твору», і синестезія як ознака поезії Срібного віку та ін. На думку О. Сарнавської, «синестезійна метафора передбачає поєднання різних якостей відчуття: зорового, слухового, нюхового, тактильного, смакового у створенні цілісного образу, що допомагає глибше висловити свої думки, переживання, почуття («глибока тиша», «легка музика», «гострий погляд», німий крик)» [6, с. 12]. Таке широке тлумачення й використання синестезії дозволяє науковцю переконливо довести її значущість у художній творчості, властиву їй стимулювальну функцію щодо збагачення естетико-художніх засобів як у різних видах мистецтва, так і в процесі створення зразків «поліфонічного мистецтва».

Виокремлюючи естетичний аспект синестезії, О. Сарнавська показує, що «естетика розглядає синестезію як концентровану та симультанну активізацію чуттєвого, збільшення сенсорності. Синестезійність виступає як складна форма взаємовідносин елементів цілого...» [6, с. 9–10]. Власну теоретичну позицію

О. Сарнавська досить аргументовано трансформує в розгляд літературної творчості. При цьому література виступає і в якості цілісного виду мистецтва, і в якості єдності різних літературних жанрів. Найбільш виразно феномен синестезії – з наголосом на «синестезійній метафорі» – «працює» в процесі аналізу поезії як жанру літератури. Синестезія, сфокусована «синестезійною метафорою», дозволяє досягти особливого звучання поетичних рядків. Як показує О. Сарнавська, означений феномен широко використовувався такими видатними поетами, як О. Пушкін, Леся Українка, О. Блок, К. Бальмонт, Л. Костенко, Д. Павличко, М. Вінграновський та ін. Саме «синестезійна метафора» досить яскраво простежується у творчо-пошукових експериментах таких європейських поетів, як П. Валері, Ш. Бодлер, А. Рембо, Г. Аполлінер. Стосовно творчості останнього (Г. Аполлінера – *K.I.*), то, аналізуючи його місце й роль у становленні французької моделі сюрреалізму, відомий український естетик Л. Левчук звернула увагу на збірку його поезій «Каліграми» (1918 р.). Вона, зокрема, зазначає: «Загальні тенденції модернізму (кубізму, футуризму) відбуваються навіть у формі каліграм: поетичні «квадрати», «сходинки», «людина-вірш», «кола» та цілком конкретні символи – птах, струмені фонтану. Вірш-каліграма «З'явився дієз» втілює пошуки поетом синтезу між поезією та музикою» [7, с. 212]. Трансформуючи погляд Л. Левчук у проблеми, підняті на сторінках цієї статті, слід визнати, що Г. Аполлінер «рухався» від ідеї синтезу саме в напрямку до досягання «синестезійної метафори», яка досягалася доповненням синтезу поезії та музики естетико-художнім значенням форми подання вірша: віршований текст набирається так, щоб відтворити статуру людини чи крила птаха. У синтез таких «подразників», як слово і колір, «уплетені» жорсткі геометризовані форми, на які активно реагує зір. Як відомо, Г. Аполлінер активно сприйняв експерименти із синтезом різних видів мистецтв й інтуїтивно тяжів до того, що сьогодні науковці обґрунтували як «синестезійну метафору» – поняття, якого не існувало в естетико-мистецтвознавчому просторі початку ХХ століття. На жаль, і сьогодні це надзвичайно продуктивне поняття ще не посіло гідного місця ані в естетиці, ані в мистецтвознавстві.

Підсумовуючи матеріал статті, слід зазначити, що проблема видової специфіки мистецтва, маючи тривалу історію свого існування в якості предмета теоретичного аналізу, і сьогодні досить яскраво виявляє науковий потенціал, котрий живиться активною практикою сучасного мистецтва, його творчо-пошуковими формами. Зазначимо, що в сучасних умовах практика мистецтва органічно поєднана з естетико-мистецтвознавчою теорією. Своєрідність розвитку мистецтва зумовлює й динамічність залучення естетико-мистецтвознавчої думки до осмислення творчо-пошукових процесів. Одним з важливих завдань теорії є вироблення нового й систематизація існуючого поняттєво-категоріального апарату дослідження проблеми видової специфіки мистецтва. Сучасні науковці повинні, на наш погляд, бути активніше долучені й до аналізу, і до оцінювання естетико-художніх засобів, що використовуються в практиці «поліфонічних мистецтв».

Ірдиненко К.О. **ПРОБЛЕМА ВИДОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА:
ІСТОРИЧНИЙ ТА СУЧАСНИЙ ДОСВІД ОСМИСЛЕННЯ**

Література:

1. *Онiщенко О. І.* Художня творчiсть у контекстi гуманiтарного знання. – монографiя / О. І. Онiщенко. – К. : Вища школа, 2001. – 240 с.
2. *Стьопiна Ю. Є.* Естетична спадщина Г.-Е. Лессiнга: досвiд теоретичного опрацювання / Ю. Є. Стьопiна // Актуальнi фiлософськi та культурологiчнi проблеми сучасностi. – 2007. – № 19. – С. 48.
3. *Канудо Р.* Манифест семи мистецтв // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. / Р. Канудо. – М. : Искусство, 1988. – С. 20.
4. *Орлова Т. І.* Естетика синтезу: категорiї, унiверсалiї, парадигми / Т. І. Орлова. – К. : Абрис, 2002. – С. 25.
5. *Холодинська С. М.* Проблема синтезу в контекстi видової специфiки мистецтв (на матерiалi мiжвидової iнтерпретацiї «Лiсової пiснi» Лесi Українки): автореферат дисертацiї на здобуття наукового ступеня кандидата фiлософських наук: спец.09.00.08 / С. М. Холодинська. – К., 2008. – С. 15.
6. *Сарнавська О. В.* Синестезiйнi витокi естетичної чуттєвостi: автореферат дисертацiї на здобуття наукового ступеня кандидата фiлософських наук. : спец.09.00.08 / О. В. Сарнавська. – К., 2011. – 16 с.
7. *Левчук Л. Т.* Психоаналiз: iсторiя, теорiя, мистецька практика : навч. посiб. / Л. Т. Левчук. – К. : Либiдь, 2002. – 255 с.