

С. П. Курдюмов. – М. : Наука, 1994. – 238 с.

8. **Копнин П. В.** Диалектика как логика и теория познания: Опыт логико-гносеологического исследования / П. В. Копнин. – М. : Наука, 1973. – 324 с.

9. **Крымский С. Б.** Сергей Крымский: наш разговор длиною в жизнь (цикл интервью Т. А. Чайки) / С. Б. Крымский, Т. А. Чайка. – К. : Издательский дом Дмитрия Бурого, 2012. – 436 с.

10. **Леонтьев Д. А.** Возможны ли технологии развития человека? / Д. А. Леонтьев // Человек и его будущее: новые технологии и возможности человека / Отв. ред. Г. П. Белкина. – М. : Ленанд, 2012. – С. 318–324.

11. **Мелков Ю. А.** Противоречие морали и этоса в контексте развития общественной морали / Ю. А. Мелков // Соціальна етика: теоретичні та прикладні проблеми : Зб. статей. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – С. 77–87.

12. **Стёпин В. С.** Цивилизация и культура / В. С. Стёпин. – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2011. – 408 с.

13. **Шинкарук В. І.** Вибрані твори : У 3 т. / В. І. Шинкарук. – К. : Український центр духовної культури, 2005. – Т. 3, Ч. 2. – 428 с.

14. **Шинкарук В. І.** Гуманизм диалектико-материалистического мировоззрения / В. І. Шинкарук, А. І. Яценко. – К. : Политиздат Украины, 1984. – 256 с.

15. **Яценко А. И.** Целеполагание и идеалы / А. И. Яценко. – К. : Наукова думка, 1977. – 276 с.

16. **Rescher N.** Value Matters: Studies in Axiology / Nicholas Rescher. – Heusenstamm : Ontos Verlag, 2004. – 140 p.

УДК 75.01:519.76

Д. А. Левченков

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ СЕМИОЗИС И ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Досліджується проблема сутності естетичного семіозису в образотворчому мистецтві. Автор пов'язує її з категорією художності, яка власне і визначає приналежність плодів творчого процесу до галузі мистецтва. Умовно виокремлені три рівня естетичного семіозису. Перший пов'язаний з принципом мімесіса, другий - з формою художнього твору, його структурою, третій - з символічним рівнем твору мистецтва, символічністю художнього образу як критерію художньої та естетичної значущості.

Ключові слова: естетика, семіотика, естетичний знак, естетичний семіозис, денотація, художність, художній образ, символ.

Исследуется проблема сущности эстетического семиозиса в изобразительном искусстве. Автор связывает ее с категорией художественности, которая собственно и определяет принадлежность плодов творческого процесса к области искусства. Условно выделены три уровня эстетического семиозиса. Первый связан с принципом мимесиса, второй – с формой художественного произведения, его структурой, третий – с символическим уровнем произведения искусства, символичностью художественного образа как критерия художественной и эстетической значимости.

Ключевые слова: эстетика, семиотика, эстетический знак, эстетический семиозис, художественность, художественный образ, символ.

Study the problem of the essence of the aesthetic semiosis in art. The author connects it to the category of artistry, which actually determines whether the fruits of the creative process of art. Divided into three levels of aesthetic semiosis. The first is the principle of mimesis, the second - with the form of art, its structure, and the third - with a symbolic level of a work of art, it is symbolic of the artistic image as a criterion of artistic and aesthetic value.

Keywords: aesthetics, semiotics, aesthetic sign, semiosis aesthetic, artistic, artistic image, symbol.

© Д. О. Левченков, 2012

На протяжении всей истории своего развития искусство искало средства, с помощью которых оно пыталось донести до слушателя, зрителя, читателя важные духовные смыслы. Процесс образования новых смыслов – это процесс постоянного производства знаковых средств, то есть, процесс семиозиса. Понятие семиозиса отсылает нас к семиотике и семиотическому методу. Семиотический метод в анализе изобразительного искусства применяли А.Г. Цирес, Н.И. Жинкин, А.Г. Габричевский, Н.М. Тарабукин, Ю.М. Лотман, У. Эко, и др. Однако

эти исследования имели чисто семиотическую или культурологическую направленность. Исключением являются работы С.Х. Раппопорта, исследующего природу эстетического знака.

Семиозис в искусстве включает в себя в качестве необходимого момента художественную или эстетическую коммуникацию. Поэтому есть смысл говорить об эстетическом семиозисе в искусстве. Что же представляет собой процесс эстетического семиозиса? На сегодняшний день – это совершенно не исследованный в эстетике вопрос, который, на наш взгляд, нуждается в пристальном внимании.

Исследование эстетического семиозиса в искусстве, в частности, в искусстве изобразительном, семиозиса как процесса, лежащего в основе формирования художественных образов, которые способны выражать прекрасное, возвышенное, трагическое и т. д., поднимает проблему его специфики, обусловленную тем, что изобразительное искусство является художественной, творческой деятельностью, и в то же время – мы рассматриваем его как визуальную коммуникацию. Все это, в свою очередь, порождает вопросы о том, что есть художественное мышление и художественное творчество, художественность как условие искусства и как эстетическая категория.

Понять специфику эстетического семиозиса в искусстве без учета такой категории эстетики, как художественность, на наш взгляд, невозможно. Художественность собственно и характеризует качества того или иного произведения, определяя его принадлежность к искусству. В современной отечественной эстетике рассмотрением проблемы художественности занимались Ю.Б. Боров, В.В. Бычков, М.С. Каган, О.А. Кривцун, Ю.М. Лотман и др.

Не все знаковые средства, используемые в изобразительном искусстве, можно характеризовать как эстетические знаки. Само понятие эстетического знака для некоторых исследователей может казаться спорным. Но откуда берется эстетический эффект? Как наше сознание различает художественное и не художественное? Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо выделить специфические черты именно эстетического семиозиса в искусстве. А для этого необходимо исследовать уровни или планы семиозиса в искусстве. Это и является целью данной статьи.

Антропологи, философы всегда задавались вопросом о природе художественного мышления и творчества, его истоках. Э. Финк полагает, что культ, миф, религия, искусство, поскольку они человеческого происхождения, уходят своими корнями в бытийный феномен игры [3]. А. Гелен считал, что биологическая организация человека содержит в себе определенную «невосполненность». Человек не способен жить по готовым стандартам природы. Это обязывает его искать иные способы существования [3].

Концепция символического, игрового приспособления к природному миру разработана в трудах Э. Кассирера, где он развивает мысль о том, что у человека между рецепторной и эффекторной системами развивается еще третья система, особое соединяющее их звено, которое может быть названо символической вселенной [3]. В силу этого человек живет не только в более богатом, но и качественно ином мире, в новом измерении реальности. Человек живет уже не просто в физической, но и в символической вселенной. Это символический мир мифологии, языка, искусства и науки.

Особо следует подчеркнуть, что «способность человека к символической деятельности рассматривается Э. Кассирером как основа художественного творчества. Создание произведения искусства – это чудо, и оно происходит тогда, когда материя, ощущаемая человеком, получает духовную жизнь» [14, с.93]. «Ни одно произведение искусства невозможно понять как сумму элементов», – утверждает автор; они подчинены определенному «закону формообразования». Поэтому искусство не есть «лишь воспроизведение готовой данной реальности», это «не подражание реальности, а ее открытие» [14, с.93].

Из концепций А. Гелена и Э. Кассирера мы видим, что приспособляясь к действительности, в поисках стратегии выживания, человек выработал свойства моделировать реальность, имитировать и проигрывать ее в себе, вырабатывать новые типы поведения, но эти процессы, в свою очередь, требовали и способствовали вырабатыванию способности к определению порядка. Способность моделировать, восполнять, достраивать отсутствующие компоненты реальности привела к появлению стремления к завершенности. Эту способность мы находим и в художественной деятельности, в искусстве.

Важным для понимания семиозиса в искусстве является знание того, что художественная модель является результатом оценочной деятельности. Художественный мир существует в человеке и для человека. Искусство становится воплощением оценочной деятельности человека, средством передачи и хранения человеческих ценностей.

Одна из важнейших способностей, которая позволяет человеку взаимодействовать с реальностью, есть способность сохранять впечатления, запоминать, хранить в себе и вызывать зрительные образы, слуховые и тактильные воспоминания. С этого момента они становятся

знаками ссылками на впечатления, полученные в действительности, спутать с которыми их невозможно. Исключением могут быть только факты галлюцинаций. Так, взаимодействуя с реальностью, ребенок при нормальном развитии и условиях, получив от родителей дар говорить и общаться, будет разговаривать с окружающим миром, проводя всю свою жизнь в мире символов, интерпретируя окружающую реальность в согласии с культурными традициями общества. Ч. Пирс придавал универсальное значение знаку, распространяя свойства знаковости на все человеческое мышление. И не только мышление, но и эмоции. «И так как художественное творчество неотделимо от мысли и эмоций, оно, в свою очередь, представляет собой знаковое явление», писал он [11, с.7].

Таким образом, любая информация, в том числе и эстетическая, упорядочивается и кодируется как в сознании индивида, так и в жизни общества. Поэтому правомерно говорить об эстетическом семиозисе. Эстетический семиозис – это процесс, который организует возможность бытия эстетической формы.

Попробовать разобраться в природе эстетического семиозиса нам может помочь сравнение художественной и не художественной фотографии. Следует сказать, что не художественное изображение, например, собаки не имеет собственной ценности, а является лишь ссылкой на горячо любимую хозяином собаку, которая является ценностью для хозяина. Фотографическое изображение – лишь знак, и в этом ущербность его бытия. В художественном изображении, напротив, конкретная собака не представляет ценности, разве что для хозяина. Самоценным становится эстетический объект благодаря своей художественной форме. Здесь уже речь идет об эстетическом восприятии и эстетическом семиозисе.

Существуют разные уровни эстетического восприятия. Если взять произведение живописи, которое относят к китчу, то что будет характерно для такого типа произведений? Это будет собрание изображений существующих в мире красивых вещей. Эстетическое наслаждение вызывает изображение красивого. Это один из более примитивных типов эстетического восприятия. Его природа знакова. Но здесь минимум того, что можно назвать знаками художественности. Это простые иконические знаки. Их восприятие типично для обывателя (массовой культуры). Впрочем, изображение красивого является предметом искусства, но в данном случае как раз художественность отличает подлинное искусство от неподлинного.

Есть эстетика искусности. Человек испытывает удовольствие от мастерства, искусности, сделанности вещи. Это в большей мере касается формы, а не содержательности. Такое наслаждение может получить каменщик от искусной кладки, ремесленник от хорошо сделанной вещи, рисовальщик от хорошо нарисованной гипсовой головы. В этом случае ценность уже смещена на сделанный предмет или полученное изображение. Тем не менее, здесь может отсутствовать индивидуальность творца. Это еще не эстетика художественности.

Таким образом, когда мы рассматриваем семиозис в изобразительном искусстве, мы считаем правильным и важным исследование того, что можно назвать семиозисом художественности. Необходимо различать семиотику визуального и семиотику изобразительного искусства. Когда семиотика визуального дополняется семиотикой художественного, тогда мы можем говорить об изобразительном искусстве. Поэтому мы переходим к третьему, эстетико-художественному типу эстетического восприятия. Кто-то может сказать, что это лишь различие вкусов. Но как говорится, о вкусах не спорят, в том случае, если вкус есть. «Зналок вкусов» эпохи французского Просвещения Д. Дидро писал, что вкус – это «дар распознавать прекрасное», сравнимый с дегустацией изысканной пищи. «Гурман моментально распознает все оттенки; знаток, лишь бросив взгляд, сразу видит соединение грубости с изяществом, смешение стилей, недостаток формы, он почувствует отвращение к банальности и пошлости, поверхностности эклектики и однообразию стилизации... Подобно тому, как плохой вкус, – пишет Дидро, – в физическом смысле услаждается лишь слишком пикантными и слишком изысканными приправами, плохой в искусстве удовлетворяется лишь украшениями» [10, с.125]. Таким образом, для того, что называется художественностью существуют гораздо более серьезные основания, чем просто понятие различий вкуса.

Художественность – категория философско-эстетического и искусствоведческого знания. Она представляет собой сложный и многоаспектный феномен и выступает как сущностная характеристика специфики явлений искусства [4, с.207]. Художественность – это эстетическое качество произведения искусства [2, с.98], или «сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для художественности существен признак завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла, того «артистизма», который является залогом воздействия произведения на читателя, зрителя, слушателя. С художественностью соответственно связаны представления об органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободе, оригинальности, вкусе, чувстве меры и

пр. Другими словами, понятие «художественность» подразумевает становление произведения в согласии с нормами и требованиями искусства как такового ...» [8, с.489-490]. Мы же в свою очередь добавим, что художественность – это некий общий принцип, лежащий в основе природы художественного мышления. Возьмем к примеру фрагмент керамики с ярко выраженным ногтевым рисунком. Следует согласиться, что в прошедшие времена имелся довольно скудный инструментарий, скудные художественные средства. Мы достоверно не знаем, о чем думал гончар того времени, но для нас важно наблюдение того, что это была примитивная попытка упорядочивания, создания некой структуры, которая сама по себе не имеет отношения к функциональности горшка. Можно проследить наличие таких внутренних упорядоченных структур в более поздних произведениях искусства, в ярких примерах реалистического искусства. Именно эти внутренние структуры создают условия для того, чтобы предмет искусства стал тем, что делает его не просто копией, а художественным произведением, произведением искусства.

Ю.М. Лотман, говоря о природе художественности, хорошо иллюстрирует вышеизложенное следующим примером. Если на нехудожественной фотографии обнаженная женщина изображает только обнаженную женщину и никакого смысла в обнажении нет, то «на художественной фотографии (или картине) обнаженная женщина может изображать: красоту, демоническую тайну, изящество, одиночество, преступление, разврат... Может изображать разные эпохи, порождать разные культурные смыслы, поскольку она является знаком...» [6, с.435]. Мы согласны в этом с Ю.М. Лотманом. Но хочется понять механизм явления. Как не художественное становится художественным? Как формируются знаковые средства, как они используются? Начнем с выявления некоторых характерных черт визуального семиозиса в целом.

Всякое изображение, как правило, воспринимается в целостности. В большинстве случаев сложно разложить его на отдельные знаки, подобно словам речи или нотам в музыке. Особенностью визуального сообщения так же является преобладание иконических и индексальных знаков. Определение художественного образа как иконического знака мало что дает нам в понимании того, как осуществляется художественная коммуникация. Мы соглашаемся с Л.Ф. Чертовым, что искусство – это использование различных кодов, семиотик: мимика, жесты, натуральные знаки и т. д. Он говорит, что художественное изображение возникает в результате специфической организации [12, с.95]. Художественное изображение выразительно отличается от любых природных явлений, это делает очевидным присутствие своеобразного принципа, лежащего в основе художественной деятельности. Для анализа эстетического семиозиса в изобразительном искусстве (под эстетическим семиозисом мы понимаем эстетику художественности) мы условно разделим его на три уровня.

Первый уровень опирается на принцип мимесиса, подражания природе. Руководствуясь этим принципом, художник использует натуральные или естественные коды. Здесь имеет смысл говорить об иконических знаках. Сообщение-образ произведения искусства мы интерпретируем так же, как явления природы. Закат в природе и в пейзаже мы узнаем по одним и тем же признакам. Точно так же мы распознаем радость или печаль на лице человека и на портрете. Художник использует тот самый изначальный источник информации, каковым является сама природа, и конвенции интерпретаций мира.

Второй уровень семиозиса – это уровень формы, внутренней структуры произведения искусства. К этому уровню относится то, как организован материал, как упорядочены различные элементы структуры. Структура по сравнению с объектами природы выстраивается иерархически, а законодателем иерархии является художник. Что-то художник выделяет, что-то опускает. Происходит отбор элементов и трансформация действительности. Художник не просто копирует природу, а ищет способы, как донести ее красоту до зрителя, как передать свои переживания, свой опыт взаимодействия, свои мысли и чувства. Природа и все окружающее человека, представляется человеку целесообразным. Этот же принцип целесообразности, этот же механизм работает и в произведении художника. Обнаружение целесообразности – это фундаментальное качество психики человека, ищущей конструкцию, упорядочивающей и связывающей явления между собой. Тут надо заметить, что художественными мы можем назвать широкий спектр творческих работ, которые получают разную оценку, одни мы оценим как высоко художественные и, как следствие, – результат хорошего вкуса, другие как безвкусные. Что является критерием в определении? Что делает художественными, выразительными, поражающими воображение пещерные рисунки животных, выполненные 6000 лет назад? Художественное мышление – это стремление к упорядочению, конструированию, но без руководства какой-либо практической целью, полезностью. Это познание через сотворение. Здесь часто правит не логика, а иррациональное. Тем не менее, проанализировать художественное

мышление представляется возможным.

Таким образом, в основе художественного мышления и деятельности лежит стремление к порядку. В произведениях искусства этот порядок развивается и образует высокоуровневые гармонии, где, с одной стороны, наличествует высокая сложность структуры, и в этом проявляется сложность самой жизни и природы, правдивое ее отражение, с другой стороны, имеет место проявление фундаментального принципа единства всех компонентов. Собственно гармония и проявляется как единство многообразия. Глазу приятно наблюдать в искусстве то, что не дано увидеть в мире: завершенность, единство многообразия в своей завершенности. Эта завершенность, упорядоченность не терпит хаоса. Это две созидющие силы, рождающие новые художественные человеческие миры. Но как мать не может управлять детородными процессом, так и здесь отчасти правит иррациональное и бессознательное начало, бессознательное индивидуальное и коллективное. Малейшее нарушение принципа единства воспринимается как фальшь, разрушение структуры. Каждая эпоха по-своему чувствует мир и по-своему отражает его в искусстве. Но принцип единства оставался неизменным, ибо, как пишет Я.Тугендхольд «без него художественное произведение было бы подобно рассыпающейся хламине» [13, с.67].

Линия контура доисторического животного так же сложна, как и очертания самого животного, где-то автор сделал утолщения, акценты. Они на уровне психики привлекают внимание. Эти места не случайны для автора, и вся эта сложность находится в единстве с остальными линиями и пятнами. Они все отражаются друг в друге, повторяются ритмами, перетекают одно в другое, и они завершены на уровне композиции. Художник искусно использует предубеждения и природу восприятия психики. Раздражающие способности цвета и тона, с одной стороны, а с другой, – конвенции, принятые, устоявшиеся правила изображения. Таким образом, важным для нас уже является не изображаемый натурщик, который был задействован художником в написании картины, а само изображение, которое становится художественным образом, и благодаря художественной форме обретает новое для нас значение. Символичность обретает свое собственное бытие, где она уже не просто ссылка, но говорящая сама о себе живая вещь. Интересно, что в прошлом изображения как раз и отождествляли с живыми существами. Яркий пример тому – отношение к идолам, амулетам и разного рода магическим изображениям.

На наш взгляд, в дальнейших рассуждениях будет уместным вновь обратиться к трудам Ю.М. Лотмана, который много внимания уделял именно структуре художественного произведения, показывая, например, как воспроизведение пространственной по своей природе структуры пластики человеческого тела, становится в скульптуре нового времени выражением непространственной структуры душевных переживаний. Это несомненно требует мастерства художника, который владея искусством, воспроизводит структуру, считающуюся аналогичной структуре объекта. На самом же деле, она иная, созданная автором и не совпадающая полностью с искомой [5, с.50]. Зрителем неполная аналогия объекта и изображения может приниматься за полную. Так «изображение заведомо неживое, не способное к движению, воспринимается как аналог и модель объекта живого и движущегося».

Важно подчеркнуть, что художественное изображение несет информацию, которую мы иногда не можем непосредственно увидеть, так как отдельные элементы изображения связаны между собой на уровне идей. Для художника, порывающего с наивным реализмом эмпирического мышления, предметом изображения являются не отдельные вещи, а система отношений изображаемых явлений между собой и автора к их совокупности. «Изображение становится зримой моделью отношения – сущности, принципиально незримой» [5, с.53].

Уровень формы – это уже уровень собственно эстетического семиозиса. На нем решаются цветовые, тональные, пластические, ритмические, композиционные задачи для создания художественного образа. Здесь знаковый уровень может приобрести линия, мазок, сочетания цветов, соотношение объемов, фактура и т. д. Это те знаки, которые С.Х. Раппопорт называет суггестивными [7, с.140], которые воздействуют на эмоциональный уровень восприятия. На этом уровне изобразительное искусство может сближаться с литературой (сюжетные композиции) или с музыкой (импрессионизм). Платон считал что живопись и скульптура в большей степени подражают природе, а музыка в большей степени способна выразить душу. Можно отметить, что внешнее сходство с природой ослепляет зрителя. В музыке же отсутствие непосредственного сходства с природой являет чистую структуру, эстетическую форму. На самом деле, такая форма присутствует и в живописи, и в скульптуре, только она в меньшей степени очевидна, поскольку выстраивается из узнаваемых вещей, и нужно владеть особыми навыками для ее восприятия. Получается, что весь эстетический эффект таится в красоте композиции произведения. Но как тогда мы переживаем прекрасное, эпическое, трагическое или комическое в искусстве, ведь истинный художник творит не просто красивые вещи, обретающие свое собственное бытие. Он может вознести душу созерцателя в возвышенные сферы или заставить плакать, пережить

откровение. Эта проблема требует кропотливых исследований.

М.М. Бахтин, критикуя «материальную эстетику» (понимающую произведение как организованный материал) за ее формализм, различает композицию как телеологически понимаемую структуру и архитектурные формы, (которые часто смешивают с композицией), непосредственно характеризующие эстетический объект. Архитектурная форма определяет композицию. Именно с архитектурной формой связывает М.М. Бахтин эстетический эффект произведения. Первую задачу эстетического анализа философ видит в том, чтобы понять эстетический объект в его чисто художественном своеобразии и его структуру, которую он и называет архитектурой эстетического объекта [1, с.17]. Художественно-значимая форма относится не только к материалу, но и помимо материала на что-то ценностно направлена. Необходимо «допустить момент содержания, который позволил бы осмыслить форму более существенным образом, чем сугубо гедонистически» [1, с.15]. «...эстетический объект складывается из художественно-оформленного содержания (или содержательной художественной формы)» [1, с.49]. Нельзя в изобразительных искусствах увидеть образ человека только глазами, лишь как этико-эстетическую ценность. Эстетический объект – это сложное образование, не совпадающее ни с материалом, ни с материальной комбинацией [1, с.53].

Интересна в этой связи мысль психолога и искусствоведа Н. Н. Волкова о внутренней форме живописного образа. Основу композиции любой картины, считал он, составляет не внешняя гармония и не внешняя выстроенность, а «логос», или «скрытое слово» – некий морфологический принцип, определяющий изнутри ее композицию и изобразительное единство. Совокупность таких «скрытых слов» образует «скрытую геометрию» картины, в конечном счете, создающую живой и подвижный смысл ее [9, с.36].

Мотив « прорастания внешней формы сквозь внутреннюю» встречается у некоторых художников и теоретиков Авангарда. Так, В.В. Кандинский, обсуждая вопросы формы в современном искусстве считает важнейшим то «выросла ли она из внутренней необходимости» [9, с.34]. Форма, пишет Василий Кандинский, никогда не есть «униформа». «Внутренняя необходимость» же означает внутреннюю мотивированность формы, ее «врожденность». Дух отдельного художника находит свое отражение в форме. Форма несет отпечаток внутренней личности [9, с.35].

Таким образом мы подошли к третьему плану семиозиса – символическому. Он связан с сущностной чертой человеческого сознания – во всем искать смысл. Смысл постигается разумом, а не чувствами. Но осознание смысла, значимого для человека, способно порождать чувства. Проявленность художественного образа в символе свидетельствует об особенно высокой художественно-эстетической значимости произведения искусства (В. Бычков) Поэтому символичность художественного образа – это критерий и художественной значимости, и высшей образности.

Выделяя три плана или уровня семиозиса в изобразительном искусстве, следует указать на условность такого деления. Мы не можем утверждать что иконический и индексальный знаки являются осведомляющими, а не эстетическими, и на этом основании к области эстетического семиозиса отнести только форму и средства ее изобразительности. Содержание, передаваемое посредством иконических и индексальных знаков, нельзя отрывать от формы его передачи. В художественном образе они сливаются в гармоническом единстве.

Бібліографічні посилання:

1. **Бахтин М.М.** Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
2. **Бычков В.В.** Постнеклассическая эстетика: К вопросу о формировании современного эстетического знания / В.В. Бычков // Философский журнал. – 2008. – №1. – С. 90-108.
3. **Гуревич П.С.** Философия культуры / П.С. Гуревич / Библиотека «Полка букиниста», режим доступа: http://society.polbu.ru/gurevich_culturephilo/ch11_iv.html
4. **Давыденко М.В.** Проблема художественности в контексте эстетических принципов постмодернизма / М.В. Давыденко // Известия Алтайского государственного университета. – 2010. – № 2-1(66), с.207-209.
5. **Лотман Ю.М.** Лекции по структурной поэтике / Ю.М. Лотман / Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 11-245.
6. **Лотман Ю.М.** О природе искусства / Ю.М. Лотман / Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994 – С. 432-438.
7. **Раппопорт С.Х.** От художника к зрителю / С.Х. Раппопорт – М.: Советский художник, 1978. – 237с.
8. **Роднянская И.Б.** Художественность / И.Б. Роднянская / Литературный энциклопедический

9. **Фещенко В.В.** О внешних и внутренних горизонтах семиотики // Критика и семиотика. – 2005. – Вып. 8. – Научное издание. Новосибирск: НГУ, 2005. – С. 6-43.
10. Философия в «Энциклопедии» Дидро и Даламбера. М.: Наука, 1994. – С. 125.
11. **Храпченко М.Б.** Природа эстетического знака / М.Б. Храпченко. Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 7-41.
12. **Чертов Л.Ф.** Как возможна семиотика искусства? (о перспективах союза эстетики и семиотики) / Л.Ф. Чертов // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 91-95.
13. **Шевчук В.Г.** Ритмико-пластическая природа художественного образа / В.Г. Шевчук // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 163. – С. 67-71.
14. **Элькан О.Б.** Символический характер художественного творчества и проблема духовности (Э.Кассирер, В.Кандинский) / О.Б. Элькан // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 154. – С. 92-95.

УДК 141.7:37 (477)

О. В. Куріто

КЛЮЧОВІ ЦІННОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

Освіта – один з найцікавіших соціальних феноменів. Історія свідчить, що системи освіти та виховання виникають лише на тому підґрунті, на якому суспільство має достатньо стійкий культурний фундамент, що володіє своєю внутрішньою структурою, а члени суспільства здатні делегувати один одному обов'язки і права про відродження та застосування знань.

Ключові слова: філософія освіти, цінності, соціальний феномен, аксіологічне знання.

Образование – один из интереснейших социальных феноменов. История свидетельствует о том, что системы образования и воспитания возникают только на той почве, где общество имеет достаточно устойчивый культурный фундамент, который обладает своей внутренней структурой, а члены этого общества способны делегировать друг другу обязанности и права о возрождении и применении знаний.

Ключевые слова: философия образования, ценности, социальный феномен, аксиологическое знание.

Education – one of the most interesting social phenomena. History testifies that the systems of education and education arise up only on that soil, where steady enough cultural foundation which possesses the underlying structure has society, and the members of this society are able to delegate each other of duty and right about a revival and application of knowledges.

Key words: philosophy of education, values, social phenomenon, aksiological knowledge.

© О. В. Куріто, 2012

Актуальність даної теми дослідження обумовлена характером сучасного соціального розвитку. Взаємозв'язок соціокультурної динаміки і динаміки освітніх процесів, з одного боку безумовні, але з іншого самоосвіта, у всіх її проявах містить цілий комплекс суперечностей.

Категорія «цінності» є ключовою в теорії аксіологічного знання і аналізується з трьох позицій: «практичного та емоційного ставлення людини до матеріально-предметних властивостей явищ; визначення моральних категорій, у тому числі, психологічних характеристик людини; визначення соціальних явищ, які характеризують стосунки між людьми» [4, 5].

Наукові погляди щодо цінностей в історії філософії формувалися під впливом ідей античних філософів про добро і зло, прекрасне й потворне, щастя й горе (Геракліт, Демокрит, Сократ, Платон, Аристотель та інші.). Це дало змогу вченим свого часу зробити висновок про пріоритети духовних цінностей та визначити призначення освіти й знання в самооцінній природі людини.

Середньовічна епоха збагатила ідею моральних цінностей людини християнським контекстом. Наповнені релігійними доброчинностями, ідеалами божественного, цінності людини середніх віків були зосереджені саме на власному «Я», що привнесло у філософію персоналізм та психологічний аспект. Епоха Ренесансу привнесла гуманістичні цінності в буття людини, які