

епічній, фольклорній традиції, відсутній і тісний зв'язок з літературними взірцями жанру. Слід зазначити, що той же Форд ставить під сумнів виправданість сформованого жанром архетипу героя і виявляє певні внутрішні протиріччя і непослідовність в його характері. У стрічці "Людина, яка застрелила Ліберті Веланса" (1962) фактично відбувається продавання з Диким Заходом як таким собі архетиповим середовищем відчайдушних відлюдників. Проте пізніше голлівудські режисери неодноразово поверталися до цього жанру, замислюючись над межами насильства та екзистенційними проблемами людського буття. В ісландському ж вестерні проблем героя взагалі не головна.

Ковбой – останній американський герой. Але в американській літературі є й інші герої – переможці військових кампаній, політики, селебріті, творці фінансових імперій (як Дж. Рокфеллер). В ісландській культурі відсутні герої подібного медійного статусу та рівня всевітньої популярності, проте тутешні герої пов'язані з традицією такої історичної давнини та міфологічної насиченості, якій американські ковбої можуть тільки позаздрити. Останні стали власним міфом, конструктами міфології, в якій відчувала гостру потребу достатньо молода американська культура. Зростання їх популярності співпало з формуванням масової культури та того рівня технічних можливостей медіації та тиражування, які були неосяжні для ісландського суспільства, яке власне і не переймалось подібним прагненням.

Адже у всякому "вбивстві є щось героїське, навіть якщо воно не спровоковане і заслуговує за судження", відзначає М.І. Стеблін-Каменський в книзі "Світ саги" (1971). Опис смерті в самій її огидній, насильницькій і жорсткій формі як в сагах, так і в їх кіноверсіях часто носить цілком буденний, натуралістичний характер. При цьому сучасній Ісландії чужий мілітаризований героїзм. Її герої – це скальди, зберігачі епічної традиції (Сноррі Стурлусон), вчені, ті хто збирав і вивчав стародавні манускрипти (Арні Магнуссон), творці сучасної національної літератури (Хальдоур Лакснесс). Скандинавські герої – ті, хто демонструють силу духу, перемогу над собою, здійснення обов'язку. Часто в якості такого виступає пошта, заради якої вони готові придушити інші почуття. Знати свою трагічну долю, але все одно виконати борг – призначення воїна. У цьому відношенні можна проводити паралелі ісландського вестерну не тільки з творчими пошуками Куросави, а в більшій мірі з епічними середньовічними нарративами інших народів, інтерес до яких відчутно зростає в ситуації постмодерну. Але подібні порівняння неможливо здійснити в обсязі окремої статті, тому ми залишаємо їх як перспективу подальших розвідок.

Використані джерела

1. Стеблін-Каменский, М.И. Мир саги / М.И. Стеблін-Каменский. – М.: Наука, 1971 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ulfdalir.ru/literature/284>.
2. David Williams. Medieval movies, in: The Yearbook of English Studies, vol. 20. Literature in the modern media: radio, Film and Television Special Number (1990). – P. 1-32.
3. Frederick John T. Worthy westerns / John T. Frederick // The English Journal. – 1954. – Vol. 43. – No. 6. – P. 281-286.
4. Higham C. Kurosawa's Humanism / Charles Higham // The Kenyon Review. – 1965. – Vol. 27. – No. 4. – P. 737-742.
5. Kuntz María Elena de las Carreras. The Catholic Vision in Hollywood: Ford, Capra, Borzage and Hitchcock / María Elena de las Carreras Kuntz // Film History, Vol. 14, No. 2, Film and Religion (2002). – P. 121-135.
6. Sorensen B. Hrafn Gunnlaugsson – The Viking who Came in from the Cold? / B. Sorensen // Transnational cinema in a global North: Nordic cinema in transition; [ed. by A. Nestingen, T.G. Elkingston]. – Detroit : Wayne State University Press, 2005. – P. 341-355.

УДК 111.85.7.01.78.01

Олена Олексіївна Капічіна
кандидат філософських наук, доцент
Східноукраїнського національного університету
імені Володимира Дала

МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ І ТВІР У КОНТЕКСТІ СЕМІОТИЧНОГО АНАЛІЗУ

У статті розглядається проблема визначення та співвідношення музичного тексту й твору в контексті структурально-семіотичної та естетико-музикознавчої інтерпретації текстуальної проблематики. Осмислюється досвід сучасних теоретиків щодо естетико-семіотичної музичної теорії.

Ключові слова: семіотика, музичний текст, музичний твір, текстуальність, інтерпретація.

The problem of determining the relation of music and text, and composition in the context of structurally-semiotic and aesthetic-musicological interpretation of the textual problems. Interpreted experience contemporary theorists regarding the aesthetic-semiotic theory of music.

Keywords: semiotics, music lyrics, music, textuality, interpretation.

Текст, текстуальність, інтертекст, гіпертекст тощо – це той ряд категорій, який стає сенсовизначальним у філософії постмодернізму. Проблема тексту в філософії ХХ ст. є однією з ключових. У сучасній естетиці теж постає текстуальна проблематика, яка може бути зведена до питань: "що є музичним текстом і як співвідноситься музичний текст з твором". Треба зазначити, що проблема музичного тексту не має такої теоретичної бази в естетиці як, наприклад, проблематика літературного тексту, але спробуємо в даній статті виявити ключові моменти сучасних естетичних та музикознавчо-семіотичних досліджень, в яких аналізується сутність музичного тексту, твору та їх взаєморозрізнення.

На сьогодні існує декілька підходів до визначення музичного тексту. Це, по-перше, структурально-семіотична інтерпретація, яка перш за все визначає текст як артефакт мовлення, який розглядається в його знакової якості. Тобто текст як знакова структура мовного процесу (праці Л. Акопяна, М. Арановського, В. Москаленка, І. Пяковського, С. Шипа та ін.). По-друге, музикознавчо-естетична інтерпретація, яка визначає текст як часовий простір, в якому народжуються культурні смисли (Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бонфельд, А. Рафікова, В. Суханцева, В. Холопова та ін.). Розглянемо ці підходи.

У світлі структурально-семіотичної методології стає можливим вивчення широкого спектру модифікацій музичного тексту як знакової реальності, його зіставлення з твором. Категорія музичний текст відкриває можливість для знакової інтерпретації будь-якого формального елементу та всієї форми мовного продукту. М. Г. Арановський відзначає, що між музичним твором і текстом існують відносини різних способів буття артефакту: "ми говоримо про витвір у випадку, якщо він вже відбувся, вже існує – і фізично, і як уявлення ... Навпроти, про текст ми говоримо тільки стосовно того, що тільки ще відбувається, протікає в часі. Витвір – це те, що вже є; текст – те, що ще є" [1, 24]. Наслідуючи бартівське уявлення про текст і твір, Арановський говорить, що твір розгортається в текст, а текст – згортається в твір, твір – це феномен просторовий, а текст – часовий, твір є наслідок синтезу, що редукує й узагальнює, а текст – мережа елементів, що розгортаються в часі, щеребують у певних відносинах один з одним і з усіма разом. Нарративне розгорнення музичного тексту відбувається за загальними законами текстології, вважає Арановський, що має ряд закономірностей. "Музична мова це система, що формує, а точніше – породжує тексти музичних повідомлень" [2, 92]. Отже, музичний текст – це продукт особливого різновиду творчого мислення, а тому він є "відбитком" діяльності властивих йому психологічних механізмів. Процес передачі повідомлення пов'язаний, за Арановським, з утворенням унікальної структури текста, а її унікальність – це наслідок унікальності самої художньої інформації.

Жоден текст, стверджує Арановський, не існує в аморфному стані. Якщо набір знаків не організований, то це не текст [1]. Будь-яке висловлення може здійснити себе тільки через послідовне формування всієї ієрархії структур, починаючи з мінімальних і закінчуючи гранично можливими. Хоча музичні структури формуються зі звуків, справжнім "будівельним матеріалом" є саме відносини між всіма елементами тексту. Отже, кожний тип одиниці вимагає своєї системи (мікросистеми) відносин. На цій основі й виникають типові морфологічні моделі, згідно з якими будуються реальні одиниці тексту. Музичний текст, за Арановським, безумовно, тяжіє до цілісності, оскільки "прагне" стати повноцінним висловлюванням. Але про текст як цілісний феномен (корелятом якого здатний виступити феномен твору) можна говорити лише в тому випадку, якщо всі колізії, породжені розгортанням відносин між елементами різних рівнів, одержують свій остаточний дозвіл [1]. Це означає, що одночасно досягає завершення й семантичний процес інтерпретації цих відносин, що протікав паралельно.

За М. Арановським, у контексті структурально-лінгвістичної методології текст завжди розгортається в часі, жоден текст не існує в аморфному стані. Якщо набір знаків неорганізований, то це не текст. Будь-яке висловлення може здійснити себе тільки через послідовне формування всієї ієрархії структур, починаючи з мінімальних і закінчуючи гранично можливими [3, 315]. Тобто логічний зв'язок між структурними елементами тексту визначає його зміст. Аналізуючи музичну семантику, М. Арановський підкреслює, що музичний текст має структурні шари. Найнижчим є шар, утворений психологічними переживаннями системної організації музичної мови, а найвищим – шар, утворений соціальною приуроченістю музики загалом. Між цими крайніми структурними рівнями тексту розташована сукупність апріорних знань, що охоплює одиниці тексту, систему їхніх відносин, семантичний синтаксис, взаємодію мови й контексту, дискретності й континуальності та ін. Отже, згідно зі структурно-семантичною концепцією музики М. Арановського, семантика орієнтована на дискретні феномени музичного тексту (тому що дискретним за його природою є саме значення) і континуальність їй доступна лише частково. Тим часом музика загалом існує й сприймається як феномен саме континуальної природи. Якщо твір індивідуально-неповторний і має автора, то текст – це не субстанціональна характеристика об'єкта, а лише погляд на нього – "поле методологічних операцій" [4, 415].

У концепції лінгво-музичного аналізу музики усної традиції О. Баніна, згідно з семіотико-структуралістичною методологією, здійснюється сегментування музичних текстів і виділяються на цій основі структурні одиниці та рівні організації музичної мови. Згідно зі структурної семіотики О. Банін визначає одиниці й категорії всіх структурних рівнів музичного фольклорного тексту, які мають парадигматичні й синтагматичні властивості й особливості. Вони підлеглі як закономірностям зміни, зокрема, варіювання, так і закономірностям сполучення один з одним. Ці два види функціонування кожної з одиниць і категорій фольклору мислитель позначив (за лінгвістичною традицією) термінами "парадигматика" і "синтагматика" [5]. Принцип виділення одиниць і рівнів музичного тексту фольклору, як компонент

музично-лінгвістичного методу має на увазі, зазначає О. Банін, розробку низки критеріїв для членування аналізованого тексту на основі подань про музику усної традиції як про семіотичну систему мовного типу. Один із критеріїв полягає в тому, що подання музики усної традиції у вигляді ієрархії музично-лінгвістичних рівнів здійснюється за допомогою сегментування нотного тексту й виділення на цій основі музично-мовних одиниць за посередництвом вивчення їх синтагматичних і парадигматичних відносин.

О. Банін вивчає синтагматичні та парадигматичні відносини одиниць музичного тексту й встановлює на цій основі ієрархію мовних рівнів, моделює граматичні та глибинні структури музичної мови і їх співвіднесеність з одиницями поверхневого рівня тексту – мовленнєвого. У зв'язку із завданням музично-лінгвістичного вивчення фольклору першорядне значення в концепції О. Баніна набуває проблема мовного формоутворення – проблема структурування музично-часового потоку мовлення на одиниці різних рівнів ритмо-синтаксичного членування [5]. Отже, О. Банін намагається побудувати так звану трансформаційну граматику музичної мови і звертає пильну увагу на найважливішу мовну категорію – категорію "музичного часу". Аналізуючи "ритмо-синтаксичну форму" як критерій мовного членування текстів музичного мовлення, що виступає не тільки як найважливіший елемент трансформаційної граматики, а й як засіб, що дає змогу грамотно розташувати на папері парадигму виявлених ритмо-синтаксичних одиниць тексту, О. Банін наочно показує всі найважливіші аспекти не тільки ритмо-синтаксичних, а й лінгво-семантичних механізмів музичної трансформації.

Вітчизняний дослідник мовної організації музики С. Шип теж вважає, що текст описується в різних наукових дисциплінах не інакше як за допомогою категорії знака. Але з категорією тексту логічно пов'язане і поняття контексту, яке трактується ним як текстове оточення певної мовно-знакової одиниці, або (ширше) як властивості ситуації – формальні та змістовні обставини мовлення, що впливають на розуміння конкретного художнього тексту [6]. Контекст дає змогу, за думкою Шипа, встановити або уточнити значення текстового елемента чи всього тексту в цілому. Для художнього мовлення, особливо для музики, контекст несе величезне смислове навантаження. Це пов'язано з великою розпливчастістю семантики смислових елементів художніх мов, взятих окремо, без контекстового зв'язку між собою та обставинами процесу мовлення.

У контексті лінгво-семіотичного дослідження С. Шипа музичний твір інтерпретується як артефакт мовлення, що характеризується перш за все оригінальною структурою тексту, яка не допускає змін в актуалізації у мовній дії. Така структура (композиція) є певною "жорсткою", всебічно обдуману творцем зв'язаністю усіх формальних елементів мовлення. Артефакти з такими властивостями виникають тоді, коли практичні наслідки мовного акту мають високу соціальну та суспільну значущість.

У музичній семіотиці посередником між композитором і слухачем є передусім нотний текст (рукописний або друкований). Зазвичай музичний текст розглядають як зафіксований, виражений у вигляді нотних знаків бік твору. Музичний текст, як і нотний, має семіотичні структури музичного семіозису: мову, синтаксис, семантику й прагматику. Отже, музичний текст не хаотичний, він структурований і "членороздільний" (термін М. Ш. Бонфельда), але не дискретний. Структурними одиницями музичного тексту, за М. Бонфельдом, є не знаки, а субзнаки (аналогічні морфемам природної мови): "...музичний твір – це мовлення, опосередковане не мовою (семіотичною системою слів-знаків), а системою субзнаків, які поза мовленням (тобто поза твором) не мають стійкого значення й набувають його тільки як частки цілісного знака. Так знімається антиномія між текстом (висловленням, дискурсом) і знаком у музичному мистецтві" [7, 49]. Отже, музичний текст, що звучить, не є знаковою системою, а текстом-знаком, який корелює не з мовою, а з мовленням – одиничним, а тому унікальним актом трансляції смислу.

Можна констатувати, що сьогодні існує достатньо досліджень на основі структурально-семіотичної методології у сфері музикознавства, в яких розглядається музичний текст, його природа, елементи, форми інтерпретації та інше. В цілому цей підхід розуміє текст як знакову структуру, в якій кожен елемент несе окреме семантичне значення, але тільки завдяки цілісності музичного твору можливо розуміння цієї (в сучасних практиках – відкритої) системи.

Принципово інший підхід можна побачити в музично-естетичних та філософсько-герменевтичних дослідженнях музичного тексту. Музика в концепції, наприклад, Г. Орлова, не має взагалі знакової природи, отже, структурно-семіотичний підхід до неї виключено. Якщо М. Ш. Бонфельд із застереженнями, але визнавав право семіотики на втручання в музичний текст, то Г. Орлов відмовляє музиці в знаковості взагалі. Науковець розглядає музику як принципово позалінгвістичну сферу буття людини. Незважаючи на спільне звукове коріння, музика й мова існують і розвиваються паралельно й не ототожнюються: "...мова припускає переважну установку на аналітичну раціональність, на логіку статичних понятійних розрізень і позачасові описи феноменів у якийсь вибраний момент їхнього існування. Музика спирається на синкретичну всеосяжну чуттєвість, концентрує сприйняття на якісній повноті звукового феномену в його діахронічному, часовому розгортанні" [8, 361].

Поняття "музичний текст" і "музична мова" є марними, за Г. Орловим, замість них він пропонує скористатися поняттям "символ" у значенні якогось "порталу" в акті партиципації (термін він розуміє в контексті теорії Л. Леві-Брюля), що відкриває доступ до прихованих рівнів реальності: "звучання музики – один з найчистіших символів: частина й вісник тієї реальності, яка не має імені, з якою ми вступаємо в зіткнення через музику й музичний досвід" [8, 368]. Позиція Г. Орлова по суті етномузикознавча. Музика, на його думку, корелює з міфом як форма містичного акту причетності до буття: "Такий кон-

такт з музикою виникає лише тоді, коли вона стає його реальністю, коли, залишивши судження, він втрачає в ній своє "я", ототожнюється з нею, перестає сприймати її як щось зовнішнє, інше, ніж він сам, – стає частиною, тотожною цілому" [8, 365–366]. У рамках теорії Г. Орлова музика перестає бути і текстом, і твором, залишаючись лише символом. Засіб комунікації без мови – саме так визначає музику вчений – слугує засобом самозбагнення людини в рамках колективного культурного досвіду.

Вже в асафьєвській естетиці музичний твір розглядається як якийсь "замкнутий комплекс звучань, що у цілому, від першого тону, що пролунав, до останнього, виявляє якусь систему відносин, причому, сприймаючи її, ми разом з першим проінтовнованим тоном вступаємо у світ своєрідних змін, де ніщо не випадкове, але кожний елемент сполучений з наступним і попереднім звучанням, будучи їм обумовлений і спричиняючи собою подальший плин" [9, 23].

Узагалі, буття музичного твору в широкому розумінні – це складний онтологічно-екзистенційний процес. У концепції філософської інтерпретації музики В. К. Суханцевої визначено найбільш значимі рівні буття музичного твору в культурі. Це, по-перше, конкретно-художні умови створення музичного твору (опозиція "епоха–автор"); по-друге, соціальне функціонування в міжкультурному просторі (опозиція "твір–публіка"); по-третє, відношення до переважаючих парадигм музично-прекрасного (опозиція "твір–музичний процес"). Остання опозиція більш точно розкривається в категоріях "художній напрям" та "індивідуальний (творчий) стиль", коли стилістична концепція того чи того композитора або підсилює загальні тенденції епохального напрямку, або скидає їх, так чи так впливаючи тим самим на "долі" музичного процесу [10, 91–92]. Звідси випливає, що реальне життя музичного твору здійснюється на рівні його соціального функціонування. "Це – жива онтологія музичного, постійне перетікання тексту в твір і твору в текст, можливе тільки у виконавстві" [10, 92]. Отже, музичний твір постає як текстуальна єдність, найбільш суворий і рафінований прояв музичного тексту. При цьому музичний твір має всі атрибути тексту.

Вітчизняна дослідниця О. В. Рябініна розглядає проблему музичного тексту, застосовуючи феноменолого-герменевтичний аналіз. Текст, за Рябініною, постає як: 1) готова музична структура, яку може бути витлумачено з метою здобуття істини, тобто як предмет герменевтики; 2) умовне вмістилице знаків, яке, створюючи можливості для виконання, не веде до його власного відтворення й навіть не забезпечує відповідності виконавчої версії, яку ми сприймаємо індивідуально, у буквальному інваріанті (з феноменологічного погляду) [11, 118]. Тому акцент феноменологічного дослідження науковця природно переміщується у й феноменолого-герменевтичну сферу, у сферу інтерпретації музики. Під час сприйняття музичного твору естетично актуальним є не сам текст з його функціональними механізмами, а стани свідомості людини, що протікають як внутрішня комунікація, через що й стає можливим естетичне співпереживання. Саме феноменолого-герменевтична інтерпретація визначає смисл музичного твору.

Можна погодитись і з російською дослідницею А. Рафіковою, яка говорить, що музичний текст – це все поле змістів (тобто й концептуальне, і емоційне, і інтенціональне, і т. д.), властивих музиці як одній з вищих духовних сфер буття людини, що виражене й втілене у всіх можливих системах знаків, кодів, нотацій різних семіотичних рівнів [12]. Дійсно, явище музичної мови в реальності існує тільки у межах музичного твору, ширше – музичного тексту. "Музичний твір виступає як текстуальна єдність" [13, 91], або як "зафіксований текст". З позицій музикознавства, твір, будучи мінімальною одиницею музичної культури, виступає як її знак, точніше, мета-знак, тобто знак більш високого смислового наповнення і більш широкого наочного значення, ніж знаки, що будують образ, елементи музичної мови. Як говорить В. Холопова, "музичний твір за його онтологічним статусом є інваріантом, з явно варіативними текстовими межами" [14, 93].

Можна констатувати, що структурально-семіотична інтерпретація проблеми музичного тексту і твору, згідно з традиційною лінгвістичною методологією визначає текст як семіотичну систему, яка складається із знаків і потребує спеціального дешифрування. Текст – це мережа елементів, що розгортається в часі, що перебувають у певних відносинах один з одним і з усіма разом. Музичний текст відкриває можливість для семіотичної інтерпретації будь-якого формального елементу музики. В музикознавчо-естетичній інтерпретації музичний текст – явище більш широке, ніж музичний твір. Якщо текст визначати як жорстку структурно-логічну систему знаків, яка має семіотичні структури музичного семіозису: мову, синтаксис, семантику й прагматику, то музичний твір є такою текстуальною єдністю й рафінованим проявом музичного тексту, буття якої становить складний онтологічно-екзистенційний процес соціального функціонування музики. Він існує в теперішньому живому виконанні-звучанні, у суб'єктивно-екзистенційному відчутті автора-виконавця-слухача. Музичний твір перебуває як у конкретно-художніх умовах створення, художньо-стильових рамках, так і в міжкультурному просторі сприйняття-інтерпретації. Під час сприйняття музичного твору естетично актуальним є не сам текст з його функціональними механізмами, а стани свідомості людини, що протікають як внутрішня комунікація, що й уможливорює естетичне співпереживання.

Отже, музичний текст є відкритою знаковою системою, взаємодія між елементами якої визначає його смисл, а музичний твір насамперед є зафіксованим текстом, який володіє всіма універсальними атрибутами тексту й існує у живому виконанні.

Використані джерела

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 90–123.
3. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике / М. Г. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – С. 315–345.
4. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Вопросы литературы. – 1988. – № 11. – С. 415–425.
5. Банин А. А. Методология лингво-музыкального анализа музыки устных традиций [Электронный ресурс] / А. А. Банин // Русские традиции : Альманах русской традиционной культуры. – Режим доступа : <http://www.ruplace.ru/etnomuzykologiya/metodologiya-lingvo-muzykaljnogo-analiza-muzyki-ustnyh-traditsiy-2.html>.
6. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. ... д-ра мистецтв.: 17.00.03 / С. В. Шип. – К., 2002. – 42 с.
7. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Бонфельд. – Вологда: Русь, 1999. – 508 с. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>.
8. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. – Вашингтон: Н. Л. Frager & Co–Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. – 408 с.
9. Асафьев Б. В. Ценность музыки / Б. В. Асафьев // De Musica. – Пгр.: Филармония, 1923. – С. 5–34.
10. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : Монография / В. К. Суханцева. – К.: Факт, 2000. – 176 с.
11. Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації / Олена Володимирівна Рябініна. – Х.: Харківський військовий ун-т, 2000. – 286 с.
12. Рафикова А. Р. Семантика музыкального текста: философский анализ : дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.01 [Электронный ресурс] / Альбина Раилевна Рафикова. – Чебоксары, 2006. – 230 с. – Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/219005.html#contents>.
13. Филлипов Л. И. Грамматология Ж. Деррида и литературный авангард / Л. И. Филлипов // Французская философия сегодня. Анализ немарксистских концепций. – М., 1989. – С. 87–107.
14. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2002. – 320 с.

УДК 101.17.37

Олександр Олексійович Чорний
кандидат філософських наук,
доцент Чернігівського національного
педагогічного університету імені Т.Г.Шевченка

**КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ МОТИВИ
В ІСТОРІЇ ФІЛОСОФСЬКО-ОСВІТНІХ ІДЕЙ УКРАЇНИ**

Досліджуються культурно-естетичні аспекти впливу на розвиток філософсько-освітніх ідей в Україні. Висвітлюються ключові естетичні мотиви педагогічної творчості, спрямованої на культурно-освітню і професійну орієнтацію молодих людей. Виходячи з умов сучасного культурно-освітнього розвитку України, робиться наголос на специфіці естетичних аспектів філософії освіти як проблемного поля в освіті та філософії, що дає змогу виявити самодостатність історії української естетичної та філософсько-освітньої думки.

Ключові слова: культура, філософія освіти, естетика, історія України.

Explores the cultural and aesthetic aspects of the impact on the development of philosophical and educational ideas in Ukraine. Displays key aesthetic motives pedagogical creativity aimed at cultural and educational and vocational guidance of young people. Based on the conditions of contemporary cultural and educational development of Ukraine allocated specific aesthetic aspects of the philosophy of education as a problem field of education and philosophy. All of this gives us the opportunity to identify the self-sufficiency of the history of Ukrainian aesthetic, philosophical and educational thought.

Keywords: culture, philosophy of education, aesthetics, history of Ukraine.

Повноцінний розвиток суспільства може бути успішним лише за умови якісного розвитку освіти та її опертя на культурні здобутки, які включають в себе естетичні мотиви людського буття. Динаміка сучасного суспільного розвитку не тільки зумовила виникнення прогресивних філософсько-освітніх ідей, актуальних науково-філософських проблем, формування нових філософсько-освітніх концепцій, а й вимагає від нас своєрідного переосмислення здобутків минулого культурно-освітнього і естетичного знання та пошуку нових шляхів і засобів розвитку філософсько-освітніх ідей в сучасній Україні на всіх рівнях – від школи до вузу. Як відомо, освітня сфера у тісному зв'язку з культурними та естетич-