

Krylova S.A. Social metaantropology as methodology of beauty research in social existence

Based on personalistic paradigm, the author develops her own methodological approach to the analysis of beauty in the social human existence. This methodological approach is defined as social metaantropology.

Key words: beauty, beauty in relationships, personalism, social metaantropology.

О.Ф. Коннов

ЗМІСТОВНИЙ ТА ФОРМАЛЬНИЙ ВИМІРИ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ: ПРОБЛЕМА ВИЯВЛЕННЯ ЗВ'ЯЗКУ

У статті розглядається недостатньо висвітлене питання про узгодженість між змістовними та формальними параметрами художнього стилю. Пропонуються уточнення комплексу понять дотичних до стилю, який було напрацьовано Д.Чижевським, О.Соколовим, А.Єсіним, встановлюється закономірний зв'язок між змістовними та формальними домінантами художнього стилю.

Ключові слова: художній стиль, категорії стилю, трансцендентність, символічність, симулятивність, іманентність, зникнення, об'єктивна канонічність, суб'єктивна канонічність, внутрішня краса, зовнішня краса, предметна умовність, нефігуративна умовність.

The author examines the question about coordination between the content and formal parameters of artistic style. In the article it is proposed the refinement to the category for the analysis of style of D.Chizhevskiy, A.Sokolov, A.Esin, and an establish law relationship between the content and formal dominants of artistic style.

Одну з „білих плям” теорії художнього стилю утворює питання зв'язку між його змістовним та формальним вимірами. У фаховій літературі стиль постає як система властивостей художньої форми („живописність”, „лінійність”, „тип художньої умовності”

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

тощо), що виражає певний зміст [2, 5, 7]. Факт узгодженості змісту і стилю є відомим і визнаним у „науковому співтоваристві”. Проте, стиль розглядається (свідомо чи ні) у першу чергу як система саме формальних ознак. Для опису конкретно-історичних стилів використовуються тільки такі категорії, що стосуються форми витвору мистецтва. Остання обставина призводить до того, що характер зв'язку між формою і змістом „випадає” з поля зору дослідників. Залишається не висвітленим, як саме зміст обумовлює особливості форми, які змістовні компоненти приводять у рух ті чи інші стильові домінанти. Наприклад, які риси світогляду (песимізм, вимога новизни чи щось інше) призводять до виникнення, скажімо, „розірваної” форми, котра скерована стильовими домінантами „безмежність” і „мінливість”. На нашу думку, одним з актуальних завдань філософського-естетичного аналізу стилю є встановлення відповідності між формальними стильовими домінантами (суб'єктивність і об'єктивність, зображення і експресія, монументальність і камерність тощо) та духовними, ідейними змістами, що втілюються у витворі і потребують для адекватного втілення саме такої системи домінант стилю, а не іншої.

Для продовження опрацювання недостатньо висвітленого питання про зв'язок між формальними і змістовними вимірами художнього стилю пропонується користуватися не тільки формальними поняттями (сюжетність, описовість тощо), але й „змістовними”. Якщо формальні категорії стилю виражають особливості форми, то змістовні – духовного, ідейного змісту, який об'єктивується у формі. Цінності, ідеї, настрої, прагнення, що утворюють змістовний шар твору, також мають особливості. Світогляд може бути „метафізичним” або „діалектичним”, цінність може бути матеріальною або ідеальною і т.д. Таким чином, змістовна категорія стилю – це поняття, що відображає особливість змісту, який втілюється у форму твору (більш докладно вказані положення розвинуті у [3]). Зазначимо, що у подальшому стильова властивість твору (явище дійсності) буде позначатися терміном „домінанта”, а поняття, що його описує – терміном „категорія”.

Застосуємо запропоноване положення до аналізу історичної динаміки художнього стилю у Новий час і у культурі модернізму та постмодернізму, оскільки вказані періоди вважаються проблемними [4]. Під час розгляду будемо відштовхуватися від розробок категоріального апарату, які здійснили Д.Чижевський [7], О.Соколов [5], А.Єсін [2]. Крім того, для аналізу варто застосувати історичний підхід і розпочати „розвідку” з доби Середньовіччя. Це допоможе нам

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

у подальшому виявити закономірні зв'язки між домінантами стилю, між його змістовними та формальними складовими.

Для того, щоб характер світоглядного, ідейного, змістовного „наповнення” кожної з зазначених культурно-історичних стадій проступив найбільш рельєфно, є сенс послідовно розглянути пануючі уявлення цих періодів щодо одного предмету. У якості такої розглянемо „аксіоматичні” твердження доби про дійсне буття. Порівняємо, що було безумовно і очевидно існуючим для людини доби Середньовіччя, Нового часу, модернізму і постмодернізму, використовуючи відомі положення Аврелія Августина, Р.Декарта та А.Камю, які були знаковими у відповідні моменти.

Одне з принципових для онтології Августина положень формулюється у „Сповіді” так: „І Ти виголосив здалека: „Я єсмь, Я Сущий”. Я почув, як чують серцем, і ні з чого було більше мені сумніватися: я швидше б засумнівався в тому, що живу, ніж в тому, що є Істина, Яка осягається розумом через світ створений” [1, с. 92]. Про все те, що стоїть нижче Бога, пише далі Августин, не можна сказати ні що воно існує, ні що не існує: воно існує, оскільки все від Бога, і його немає, оскільки воно не те, що Він. Істинно, за думкою Августина, існує тільки те, що перебуває незмінним.

З висловленого вище можна зробити такі висновки. Початкова інтуїція Августина – існування Бога, можна засумніватися у власному існуванні, але не в Його. Статусом справжнього буття володіє тільки Бог. Августин чітко розрізняє „примарний світ смерті” і істинне Буття. В світобудові Августина суще ієрархічно, неоднорідне. Все організовується навкруг трансцендентного Творця і існує настільки, наскільки наближено до Нього. Тільки такий, структурований всесвіт, згідно переконанням стародавніх, можна вважати дійсно існуючим.

Від створеного світу слід звернутися до його трансцендентного джерела – Бога, бо тільки Він надає дійсне життя. Бога слід шукати за межами видимого світу, Він не є що-небудь з безпосередньо доступного нам. Отже, культура середніх віків спрямована на потойбічні виміри буття. Тоді, вказану особливість духу середньовіччя (змістовну стильову домінанту) можна позначити словом „трансцендентність”.

Художня творчість яскраво виражає трансцендентну спрямованість епохи, що діставала апофеозу у „храмовій дії як синтезі мистецтв”. Богослужіння у храмі вміщує формально-виражальні прийоми усіх видів мистецтва. На людину під час служби впливають слова і мелодія молитви, ікона, запах пахоців, особлива система освітлення, ритуальні жести, архітектура храму. Всі ці складові

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

богослужіння мали символічне навантаження і вказували на інший світ. Вбрання священників, розподіл храму на частини – все символізує Інший світ, вказує на Небо. Метою богослужіння є наближення людини до Бога.

Тепер подивимось, яких формальних домінант вимагає для себе трансцендентність. Оскільки мистецтво було зобов'язане підносити у надприродне, то усе, що могло нагадувати про земне, пристрасне, спотворене гріхом послідовно виключалося, для чого виробляються відповідні стильові прийоми. В іконописі, наприклад, вважається необхідним порушення пропорцій, просторових співвідношень, використання зворотної перспективи. Натуралістичні стильові рішення відкидалися, оскільки вони елімінують трансцендентний вимір, духовний зміст зображуваної події. Якщо при відтворенні Стрітєння, наприклад, дотримуватися ренесансних правил малювання, то вийде картина з церковного побуту, а не чудо, що змінює хід історії.

Середньовічне мистецтво зображує те, чого бракує нашої, „лежачої у злі” дійсності, і прилучення до чого складало мету життя людини. Тобто, предметний світ мистецтва цієї доби дуже далекий від життєподібності, від повсякденного існування. У життях святих, наприклад, представлений поведінковий ідеал, наслідування якому сприяє душевному росту і виправляє небездоганні мирські вдачі. Агіографія розповідає не про „пересічних” людей, а про небожителів, що більше схожі на янголів. Тому за типом умовності середньовічне мистецтво є умовним („абстрактним”), далеким від форм природи.

Відповідно, важливим при відтворенні історичної особи стає не портретна схожість, а вираз „ідеї людини”, „задуму Бога” про людину, „святості” подвижника. На перший план виходить не зображення зовнішнього, а експресія, вираження внутрішнього. При описі основних стилів, які, на думку Д.Чижевського, чергуються протягом історії мистецтва, він зазначає, що для одного переважає ідеал спокійної урівноваженої краси, для іншого прийнятним є навіть незугарне [7, с. 28-29]. Відштовхуючись від цього твердження, можна сказати, що середньовічний стиль ґрунтується на ідеалі внутрішньої краси.

Загальновідомим є підкорення середньовічної художньої творчості суворим канонам. При чому, правила встановлювали не самі митці. По одному з визначень Сьомого Вселенського Собору живописцю при написанні ікон приділяється тільки технічна сторона справи. Художня форма перебуває у віданні святих отців, здатних споглядати надчуттєву реальність, що зображувалася на іконі [6, с.

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

101]. Формальну доміную, що буде складовою стилю такого мистецтва можна називати „строгістю форми” (у термінології О.Соколова), або „канонічністю” (за Д.Чижевським).

За середньовічними уявленнями справжнім існуванням володіє тільки Бог, і мистецтво відтворює сакральне, прагне зобразити те, що існує реально, а не примарно. Істинно існує лише те, що перебуває незмінно (Августин). Тому мистецтво намагається піднятися над потоком становлення і втілити в своїх творіннях уявлення про перебуваюче буття. Духовний зміст, що виражається, вимагає для себе відповідних стильових властивостей. Складається особливий „трансцендентний стиль”. У живопису, наприклад, переважає двомірне, площинне зображення. Об’єм, глибина виключаються, оскільки дозволяють показувати предмети в різних ракурсах, що вводить їх у потік зміни, у рух. А те, що змінюється - руйнується, і, отже, гине (Лукрецій Кар). Середньовічним художникам потрібно було відобразити те, що належить вічності і не піддається руйнуванню. Стильовими домінуантами середньовічних витворів є статика (О.Соколов), описовість (А.Єсін).

Тепер спробуємо виявити змістовні домінуанти стильової динаміки Нового часу (періоду, початком якого є доба Відродження, а „присмерком” – кінець 19-го, початок 20-го ст.). У якості точки відліку розглянемо онтологічну аксіому Р.Декарта, який вважав, що можна сумніватися в існуванні Бога, землі, власного тіла, але не в існуванні мислення, що сумнівається. На відміну від Августина, початкова інтуїція Декарта – це існування людини як мислячого суб’єкта. Таким чином, теоцентрична культура середньовіччя трансформується в антропоцентричну. Дійсно існує опиняється не на Небі, а на землі. Центр, з якого впорядковується всесвіт, зміщується з Творця–Бога на творіння – людину.

Починаючи з доби Відродження, європейська культура бере до уваги тільки „природний порядок” речей, трансцендентний вимір буття відкидається. Ця процедура була визначаючою для онтології Нового часу. Після неї картина світу перестала вмещувати трансцендентний Абсолют як постійно активну основу світовлаштування. Реальність стали мислити винятково як „природну”, тобто таку, що розвивається та існує в силу власних, іманентних передумов, не потребуючи зовнішніх конституюючих факторів.

Оскільки у Новий час вважається, що буття обмежується тільки іманентною, навколишньою дійсністю, то життєві задачі, відповідно, вичерпуються її благоустроєм. Новий час поглинений турботами про матеріальне, земне щастя. Ідеї технічного прогресу,

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

соціальної революції і т.п. опановують умами і викликають самий бурхливий ентузіазм. Спільним знаменником доби є зосередженість на поцейбічній, безпосередньо доступній досвіду дійсності. Позначимо такий аспект характеру духу Нового часу, тобто, одну із змістовних доміант його стильових течій, терміном „іманентність”.

Стильова динаміка Нового часу демонструє узгодженість із описаним рухом „з небес на землю”, з цією іманентною орієнтацією епохи. Якщо у мистецтві використовуються релігійні сюжети, то виражається при цьому не „трансцендентний” зміст. Така тенденція відчувається вже у назвах робіт ренесансних майстрів: „Мадонна з папугою”, „Мадонна з яблуками” тощо. Самі зображення свідчать про те, що сакральний сюжет використовується як привід для розгортання суто світської теми. Створюючи образ Мадонни, художники надають перевагу не відтворенню її внутрішнього світу (її „святості”), а все більше концентруються на зображенні суто земної привабливості гарненьких городянок, яких запрошують позувати. Митців вже більше цікавить не внутрішня, а зовнішня (фізична) краса їхніх моделей.

Зазначені стильові тенденції закріплюються і поглиблюються протягом усього Нового часу. Наприклад, на картинах Рембрандта бачимо енергійних, сповнених патетики борців з розвинутими м’язами – справжній апофеоз плоті. Тобто, барочне мистецтво репрезентує зовсім інший світоглядний тип – не споглядальний (як у середньовіччя), а діяльнісний. Враження таке, що головним для бароко стає вже не „сходження на Небо”, а зображення цілком поцейбічних „афективних” рухів людини як самоціль. Формальну доміанту, що відповідає цій тенденції мистецтва доби можна назвати мінливістю (Д.Чижевський), динамікою (О.Соколов), сюжетністю (А.Єсін).

Мистецтво у Новий час відділяється від ремесла і релігії, набуває автономії. Роботи починають підписувати, виникає культ творчої особи, що не обмежена „зовнішніми” канонами, але сама створює правила для творчості. Вважається, що правила виникають у вільній грі художника-генія, або їх намагаються вивести з властивостей ratio. Форма стає все більш вільною у зрівнянні із середньовіччям, але про правила все ж таки ще згадують навіть романтики, а класицизм взагалі залишається орієнтованим на канон напрямком. Можна було б сказати, що середньовіччя належить до строгої, а Новий час – до вільної форми (користуючись термінами О.Соколова). Але, як тоді називати радикальне заперечення правил, що буде панувати у 20-му столітті? Мистецтво модернізму і постмодернізму прагне до абсолютної свободи, до повної відсутності

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

будь-якого контролю над собою. У Д.Чижевського „строгості” і „свободі” форми відповідають „канонічність” і „новизна”. Тоді тип канонічності, що передбачає незалежність правил мистецтва від митця, можна назвати „об’єктивним”. Такий стан справ мав місце у Середньовіччя, коли авторами твору вважалися святі отці. Стильову домінанту такого мистецтва можна назвати „об’єктивною канонічністю”. Домінанту стилю доби Модерну можна назвати „суб’єктивною канонічністю”, а відповідний елемент художньої манери 20-го ст. – „новизною”.

Здійснений аналіз дозволяє побачити, що домінанти стилю виявляють узгодженість. Між домінантами стилю розглянутих історичних періодів існує зв’язок: трансцендентності духовного змісту відповідає умовний характер форми, іманентності - реалістичний. Перша тенденція мала місце у Середньовіччя, друга – у Новий час. Можливо, що такий зв’язок є закономірними. І дійсно, коли зміст знов стає трансцендентним у мистецтві модернізму і постмодернізму, стильові домінанти починають тяжіти до умовності.

Середньовічний світогляд був християнським, теоцентричним і трансцендентним, зорієнтованим на надприродне буття. Світогляд Нового часу є „позитивним” (за термінологією О.Конта), антропоцентричним, зорієнтованим на чуттєву природу. Світогляд культури, що почала оформлюватися у 20-му столітті, розчаровується у „брутальному матеріалізмі” позитивістських попередників. Модерністський світогляд є „віталістичним”, „неомагічним” і „неоміфологічним”, тобто знову демонструє прагнення вийти за межі безпосередньо даного світу.

Культура модернізму і постмодернізму, як і у Середні століття, спрямована на метафізичні регіони сущого. Відповідно, мистецтво 20-го ст. знову виходить за рамки іманентного світу. Так, Дж. де Кіріко вважав, що кожна річ має два аспекти: зовнішній, видимий всім і кожному і внутрішній, доступний лише деяким у моменти ясновидіння. Витвір мистецтва повинен, на думку Кіріко, розповідати про цей прихований шар реальності. Своє мистецтво художник визначав як *pittura metafisica*.

Цілком адекватно виразити ноуменальну сутність світу за допомогою природних форм принципово неможливо, потрібні інші стильові рішення. Відповідно, стиль витворів мистецтва модернізму і постмодернізму є умовним, „абстрактним”. Проте, ступінь умовності у 20-му ст. зростає на особливий, властивий тільки новітньому мистецтву спосіб. Середньовічна „абстрактність” ніколи не доходила до такого тотального заперечення образу, яке є однією з відмітних

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

стильових рис сучасного художнього процесу. Мистецтво середньовіччя завжди мало певний предметний світ, завжди зображало „щось”, за допомогою „чогось”.

Отже, назвати обидва вказані художні періоди просто „умовними” буде некоректно. Специфіка кожного з них вимагає на додаткове маркування. Стильову категорію, що характеризує ступень умовності середньовічного мистецтва можна позначати словосполученням „предметна умовність”. Для характеристики художньої манери культури модернізму і постмодернізму можна використовувати словосполучення „нефігуративна умовність”.

Якщо для середньовічної стильової парадигми була притаманна статика (спокійна гармонія у вираженні), для Нового часу – динаміка (прагнення до відображення процесуальності, руху), то відповідну доміную стило у 20-му ст. можна назвати „зникненням”. Предметний світ середньовічного мистецтва був статичним, новочасового – динамічним. Однією з визначальних рис мистецтва модернізму і постмодернізму є принципова і послідовна нефігуративність, тобто, зникнення предметного світу.

Як ми бачили, у основі мистецтва середньовіччя покладений ідеал внутрішньої краси. Стиль Нового часу спирається на ідеал зовнішньої краси. Для модернізму і постмодернізму характерним є домінування незугарного.

Стильові феномени мистецтва 20-го ст. і сучасності подібні до середньовічних. І середньовічне, і найновітнє мистецтво не використовують життєподібні форми, відмовляються від мімесису. Причому, у обох випадках це обумовлено прагненням досягти ноуменального світу. Звідси відома стильова схожість мистецтва модернізму, постмодернізму і Середньовіччя. Отже, спостерігається така закономірність: коли „дух доби” набуває трансцендентного характеру, коли епоха концентрується на надчуттєвому бутті, зростає ступень умовності художніх творів, що створюються у той час. Вказаний зв'язок між змістовними і формальними вимірами стилю можна виразити у вигляді формули: чим більш трансцендентним стає зміст твору, тим більше умовності набуває його форма. Під змістом розуміється внутрішній світ самого автора та духовний шар культурного контексту, у якому відбувається творчість. Крім індивідуального духу художника у творі виражається дух епохи, що може відбуватися й мимо волі та свідомої участі суб'єкта творчості.

Тепер цілком логічно постає таке питання: чи мають рацію „циклісти” (Е.Кон-Вінер, В.Воррінгер, Д.Чижевській та ін.), що тлумачать художній процес як чергування двох основних стилів?

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

Можливо, що досліджуваний проміжок історії мистецтва потрібно представити таким чином: етап умовного символізму (Середньовіччя), етап міметичного реалізму (Новий час), знову етап умовного символізму (культура модернізму і постмодернізму). Але, не можна не помітити факти, що опираються прийняттю циклічної моделі.

Спробуємо більш докладно висвітлити специфіку змістовного аспекту стильових феноменів культури модернізму і постмодерну. Можна помітити, що коло змістів, які складають дух 20-го ст., мають спільний знаменник. Їхнє розгортання відбувалося протягом усього сторіччя, спочатку у модернізмі, а потім у постмодернізмі. Уявлення про реальність фізичну, біологічну, соціальну, психічну, духовну демонструють паралелізм, що свідчить про наявність сталого духу епохи, який зафіксовано у наукових, релігійних, етичних і т.п. твердженнях і послідовно виражає себе у стильових феноменах доби. Загальною духовною тенденцією є зникання „винятковості” і зростання „гомогенності”. Утверджується переконання у рівності, подібності всіх (духовних, психічних, біологічних, неорганічних) елементів будь-якої речі, явища, процесу і світобудови у цілому. Один з ключових концептів сучасності, що характеризує її світогляд – це „різома”.

Можна сказати, що у найбільш широкому сенсі різома являє собою образ світу, у якому відсутні централізація, впорядкованість і симетрія. Поняття різома представляє дійсність як „кореневище”, кожна частина якого не має ніяких переваг і може бути з’єднаною із любою іншою. Кореневище не має вихідного пункту розвитку, воно є принципово децентрованим, плюралістичним і антиєрархічним.

За переконанням стародавніх, описаний вище світ не має статусу буття. Він позбавлений сакрального центру, відносно якого усе набуває визначеності і форми, і тому є неіснуючим, аморфним, гомогенним хаосом. Для позначення онтологічної сфери, на яку спрямована культура модернізму і постмодернізму, найбільш адекватно підходить поняття „ніщо”.

Про це повідомляє, зокрема, вихідна „онтологічна аксіома” А.Камю. Для Августина очевидним було *буття* Бога, для Декарта – *буття* мислячого „я”, для Камю первинною очевидністю є *небуття*, що з необхідністю очікує людину. Смерть – от що є для нього „нахабно” безумовним і „ясним, як сонце”. Спробуємо визначити змістовну категорію стилю, яка виражає вказану особливість духу сучасності.

Якщо скористатися термінами класичної онтології для відображення специфіки розглянутих вище періодів художнього

IV. Наука, мистецтво, методологія пізнання

процесу, отримаємо такий розподіл. Середньовіччя прагнуло до трансцендентного *буття*, у той час як культура модернізму і постмодернізму спрямована на *ніщо*, котре також є трансцендентним. Про Новий час тоді можна сказати, що він був зорієнтований на *становлення*. Це розрізнення потребує на термінологічне закріплення. Термінів „трансцендентність” та „іманентність” не вистачає для позначення змістовних стильових доміант художньої динаміки Середньовіччя, Нового часу, культури модернізму і постмодернізму.

Існують вже апробовані терміни, які, нібито, адекватно відбивають вказані смислові розрізнення – це „символ” і „симулякр”. Символом називають те, що встановлює зв’язок, вказує на дещо за власними межами. Цей термін традиційно використовується для позначення специфіки середньовічного мистецтва. Тоді, змістовну доміанту середньовічного стилю можна назвати „символічністю”. Символічність – це змістовна доміанта стилю, у якому самовиражається епоха (Середньовіччя), що спрямована на трансцендентне буття.

Термін „симулякр” використовується для позначення того, що йде на зміну символу і художньому образу у сучасній „арт-практиці”. Симулякр – це образ відсутньої дійсності, правдоподібна подоба, котра позбавлена оригіналу. Тоді стильову доміанту мистецтва 20-го ст. і нашого часу будемо називати „симулятивністю”. Вона має місце при наявності враження виходу за межі іманентного світу, але цей вихід здійснюється не у „щось”, а у *ніщо*. Отже, симулятивність – це змістовна стильова доміанта, у якій виражається спрямованість на *ніщо* певного культурно-історичного проміжку (модернізму і постмодернізму).

Зробимо висновки. Аналіз стильової динаміки Середньовіччя, Нового часу, культури модернізму і постмодернізму продемонстрував доречність введення таких змістовних категорій стилю як „трансцендентність”, „іманентність”, „символічність”, „симулятивність” та таких формальних категорій стилю як „зникнення”, „об’єктивна канонічність”, „суб’єктивна канонічність”, „внутрішня краса”, „зовнішня краса”, „предметна умовність”, „нефігуративна умовність”. Між змістовними доміантами стилю „трансцендентність”, „іманентність” та формальною доміантою „тип художньої умовності” існує закономірний зв’язок, що можна виразити таким чином: чим більш трансцендентним стає зміст твору, тим більшої умовності набуває його форма.

Посилання:

1. *Августин* Аврелий. *Исповедь* // Августин Аврелий. *Исповедь: Абеляр П. История моих бедствий.* / Пер с латин. - М., Республика, 1992. – С. 8-222.
2. *Есин А.Б.* *Стиль* // Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л.В.Чернец, В.Е.Хализев, А.Я.Эсалнек и др.; Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк., 2004. – С. 488-499.
3. *Коннов О.Ф.* *Понятійний апарат історії мистецтва: духовні та чуттєві категорії стилю* // Практична філософія. - 2008. - № 3 – С. 95-101.
4. *Кривцун О.А.* *Художественные эпохи в культуре Нового времени* // Искусство Нового времени. Опыт культурологического анализа / Кривцун О.А., Бернштейн Б.М., Бойко М.Н. и др. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 8-39.
5. *Соколов А.Н.* *Теория стиля.* - М.: Искусство, 1968. – 224 с.
6. *Флоренский П.А.* *Иконостас* // Избранные труды по искусству. – М.: Издательство „Изобразительное искусство”, 1996. - С. 73-198.
7. *Чижевський Д.І.* *Історія української літератури: Від початків до доби реалізму.* – Тернопіль: МПП „Презент”, за участю ТОВ „Феміна”, 1994. – 480 с.

А.О. Синах

МИСТЕЦТВО ТА НАУКА ЯК СКЛАДОВІ ЧАСТИНИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Стаття присвячена розгляду проблеми кореляції між мистецтвом та наукою. В ній аналізуються структура, механізми, особливості та закономірності творчої діяльності, а також проводиться порівняння творчих процесів та інтенцій, які відбуваються у сфері мистецтва та науки з метою оцінки рівня їх взаємозв'язку та відмінності.

Ключові слова: мистецтво, наука, творчість, інтуїція, догадка, припущення, гіпотеза, критика, теорія, проектування, верифікаційна вимога, проблемна ситуація.