

УДК 141.7:316.75

КРАСА ПРИРОДИ ЯК ОНТОЛОГІЧНА ОСНОВА СВІТОГЛЯДУ І КУЛЬТУРИ

Матвієнко О. І. ©

*Викладач кафедри філософії Ужгородського національного
університету*

Світогляд і культура є результатом багатьох безпосередніх і опосередкованих впливів, однак їх буттєвою першоосновою завжди була і залишатиметься краса природи, яка слугує інтенцією, пусковим механізмом, котрий започатковує художнє і творче ставлення до дійсності, формує не лише естетичні, а й загалом світоглядні канони.

Ключові слова: *краса природи, світогляд, культура, відображення дійсності, суспільна і художня свідомість, наукова картина світу, символічні форми.*

Аргументаційну переконливість світоглядного вердикта Олександра Довженка заперечити важко: «Якщо вибирати між красою та правдою, то я вибираю красу. В ній більше глибокої істини, ніж у голій правді. Істинне те, що прекрасне. Якщо ми не досягнемо краси, то ніколи не зрозуміємо правди ні в минулому, ні в сучасному, ні в майбутньому. Краса нас усьому вчить. Краса — верховний учитель. Доказом цього є мистецтво — малярі, скульптори, архітектори, поети. Що нам залишилося б од Риму, од Ренесансу, коли б їх не було? В усьому людському я шукаю красу, себто істину» [6, с. 9]. Згодом нероз'ємну діалектику краси та істини не лише інтуїтивно збагнули, а й аргументаційно переконливо концептуалізували представники природничих дисциплін — культові постаті на небосхилі фізики Вернер Гейзенберг, Нільс Бор та Альберт Ейнштейн.

Втім, ідея О. Довженка є методологічним дороговказом насамперед для представників соціогуманітарного знання у їхньому прагненні поєднати в науковій і викладацькій діяльності істинне та естетичне. Це зумовлено тим, що — на відміну від природничо-наукових дисциплін — соціогуманітарна сфера володіє менш досконалим і надійним механізмом обґрунтування і верифікації своїх положень. За таких обставин критерій краси, гармонії і збалансованості аргументації набуває

ледве не вирішальних критеріальних ознак. А що стосується краси природи, то вона постає атрибутивною ознакою художньо-естетичної картини світу і детермінативним фактором світогляду.

Питання щодо природи і способу дії краси завжди хвилювало філософів, художників, учених і поетів. Як зазначає У. Еко [24, с. 186], в різні епохи на нього відповідали по-різному. Інколи навіть у межах однієї культури різні концепції краси висували несумісні критеріальні пріоритети. Упродовж століть змінювалося ставлення людини до краси природи, жіночого і чоловічого тіла, чисел, зірок, дорогоцінного каміння, одягу, Бога і Диявола.

Останнім часом значного резонансу набуло перевидання трактату «Аналіз краси» [20, с. 102–103] видатного англійського художника В. Хогарта (1697–1764), вперше надрукованого ще в 1753 році. На підставі використання розлогого ілюстративного матеріалу автор обґрунтував тезу, відповідно до якої основою творчості кожного справжнього художника є жива природа і краса в її розмаїтті. Якщо відображення — це умова творчості, то природа — умова культури і її найдорогоцінніший матеріал.

«З ідеєю краси, — зазначав С. Кримський, — у науковому пізнанні асоціювалось математичне бачення простоти, гармонії, єдності, узгодження частин з цілим, внутрішньої впорядкованості, тобто параметри, згідно з якими універсальзувалась роль математичних структур в теоретичному природознавстві» [10, с. 71]; причому «культуру можна лише творити, чи власною майстерністю, чи потрясінням свого серця, чи тим і іншим одночасно» [10, с. 64–65].

Хоча теза про умовність пізнання була концептуалізована ще в давнину, надійну теоретико-пізнавальну вкоріненість (в критичному значенні слова) вона вперше отримала у І. Канта, який зробив «коперніканський переворот» у філософії, висвятивши поняття умовності як такої. У чому ж полягав цей «переворот»? У тому, що вдалося спростувати попередні догматичні погляди, які стверджували, з одного боку, безпосередність пізнання і можливість проникати в сутність речей; з іншого, — І. Кант стверджував зворотне: пізнання так чи інакше опосередковане, а сутність речей незбагненна. Людські відчуття сліпі. Вони підводяться під категоріально-апріорні форми розуму і проштамповуються тавром «синтетичної єдності самосвідомості». В результаті виникає досвід, знання. Знання завжди опосередковане формами розуму. Не розум є дзеркалом, а природа; розум вписує себе в природу і роз-

глядає себе в дзеркалі. Причому, відображається він у цьому дзеркалі по-різному: якщо, скажімо, дзеркало відтворює світ фізики, то об'єктом відображення є закони причинності та функціональної залежності.

Епатажна книга Г. Файхінгера «Філософія так, ніби» стверджує: все є фікцією, ілюзією — «так, ніби». Реалісти оперують поняттям «ges» (річ), але річ — це фікція; ідеалісти сакралізують «ідеї», але ідея також є фікцією. Навіть мислення — це функція психіки, психіка суб'єктивна, суб'єктивне є фіктивним, фіктивне — помилковим, а хибне — оманливим. То що ж у такому разі є істиною? Ця Земля Обітована гносеології досягається засобом мислення, тобто суб'єктивним, а значить фіктивним, помилковим. Тому насправді вона значною мірою є химерою. У чому ж її притягальна сила? У тому, що вона — омана не тривіальна, а прагматично виправдана, а відтак доцільна, необхідна.

Питання щодо відображення природного і соціального в суспільній свідомості виникло у філософській літературі радянського періоду у зв'язку з тлумаченням суспільної свідомості як відображення суспільного буття. Основною була точка зору, що природа віддзеркалюється в суспільній свідомості лише побічно, опосередковано за посередництва суспільних відносин. Ця точка зору ілюструє недооцінку ролі природи в житті суспільства, тому потребує істотної, кардинальної корекції.

Суспільна свідомість відображає не лише суспільну, а й природну реальність і навіть евентуальність [2, с. 98]. Естетична і художня форми свідомості віддзеркалюють не лише суспільне, а й природне буття (у живописі й літературі це — пейзаж, в скульптурі — зображення тварин, в музиці — картини природи). І, між іншим, ця обставина не заважає визнавати їх формами суспільної свідомості.

Природна дійсність набуває естетичних ознак лише внаслідок впливу на свідомість людини. Естетична свідомість — це достеменно соціальний феномен. Вона виникає в результаті освоєння людиною навколишнього світу, дійсності й евентуальності. Естетична свідомість існує у формі уявлень, які відрізняються гедоністичною насиченістю. Ці уявлення в інтуїтивній формі містять протознання про закони краси. Такі краси об'єктивні. Вони не залежать від волі й свідомості людей, оскільки визначаються будовою зовнішньої, чуттєво даної форми об'єктів сприйняття. Хоча той факт, що ці об'єкти сприймаються естетично, очевидно, обумовлено й естетичною аперцепцією, адже в процесі їх відображення закони краси своєрідно віддзеркалюються у свідомості людини [1, с. 14–15].

Статусу краси набувають лише ті властивості навколишнього середовища, які є когерентними споглядальній здатності людини. Між іншим, Г. Гегель не надавав естетичної значущості природним формам, пов'язуючи останні лише з творами мистецтва. Але що зображує барельєф і живопис? Також природу: тварин, ліс, гори, море тощо. Навіть зображувана на картинах і в скульптурах людина взята насамперед як природна істота, бо виконує відповідну артикуляційну і спонукальну функції передовсім за рахунок своєї анатомічної (себто природної) будови.

Найпростіший спосіб вплинути на людину пов'язаний з візуальними і чуттєвими образами: живописом, архітектурою, музикою, кіно, театром, літературою тощо. Це пояснюється тим, що сприйняття такого типу не потребує логічного аналізу. Крім того, треба враховувати проблему: в сучасній культурі естетичне (форма) здебільшого домінує над етичним (змістом), а іноді й повністю його нівелює, тому найбільш ефективним і надійним засобом формування цінностей і культури в наш час є прищеплювання певних естетичних смаків і норм (після чого здійснюється інкорпорування пріоритетних етичних норм та ідеалів) [16, с. 39–40].

Естетика — наука нормативна (точніше, ціннісно нормативна), однак естетичні норми й оцінки не мають, як в етиці, статусу канонів. Це норми смаку. Разом з тим вони не довільні, тому не суб'єктивні. Естетика пов'язана з цінностями в не меншій мірі, ніж етика чи історія. Більше того, з огляду на легкість впливу естетичних явищ на перспективи творення системи цінностей вони перевершують як етичні норми, так і історичні ідеали. Щоправда, це твердження є коректним лише для початкового етапу, бо якщо в людини вже сформована система цінностей, то естетичні засоби справляють на неї значно менш істотний вплив.

Аналізуючи особливості художньо-естетичного відображення дійсності, слід зазначити, що чимало праць із соціальної філософії та естетики не здійснюють розмежування понять «естетичне» та «художнє», фактично ототожнюючи їх. Це не зовсім коректно вже хоча б тому, що красу природи не можна віднести до галузі мистецтва (художнім і мистецьким може бути не сама природа з атрибутом краси, а спосіб її відображення, пізнання, теоретико-праксеологічного освоєння) [17, с. 102].

З цього питання у фаховому середовищі здавна тривають запеклі дискусії, вихід з яких стає можливим, якщо визнати за терміном «естетичне»

право вживатися в широкому та вузькому сенсі. Наприклад, у широкому «естетика» постає наукою і про красу («естетичне» у вузькому сенсі), і про мистецтво. Між іншим, М. Чернишевський також наполягав на існуванні «двох естетик»: науки про прекрасне та науки про мистецтво. Щоб розрізнити прекрасне як таке (зокрема, прекрасне в природі) та мистецтво, в першому випадку варто вдатись до послуг поняття естетичне, натомість у другому застосувати поняття художнє [18, с. 204]. Художнє сприйняття слід відрізнити від естетичного: друге відноситься не лише до мистецтва, а й до інших явищ дійсності. Сприйняття творів мистецтва залежить від ступеня оволодіння мовою мистецтва, пов'язаними з нею художніми асоціаціями, рівнем художніх потреб і художнього смаку, художньо-естетичними пріоритетами тощо.

З часу виходу в світ книги Г. Гадамера «Істина і метод: основи філософської герменевтики» (1960) інтенсивно почав розвиватися герменевтичний метод дослідження художньої творчості, який проголошував примат ігрового начала в мистецтві, множинність варіантів прочитання творів мистецтва і, як наслідок, абсолютно новий погляд на художника і його місце та роль у суспільстві. При цьому головна роль відводилася публіці, яка бачить не лише по-іншому, а й бачить інше в художньому творі.

Друга половина ХХ століття принесла нові інтерпретативні підходи до сутності художньої творчості. Відмінною рисою цього періоду виявляється зближення художнього, наукового та філософського пізнання світу. Крім того, спостерігається надзвичайна строкатість і багатоманітність методологічних підходів до вивчення феномена художньої творчості та його місця й ролі в суспільстві. Особливу увагу при цьому приділяється вивченню питань співвіднесеності творчості та твору, істини та мистецтва (М. Гайдеггер, М. Мерло-Понті, Р. Інгарден), взаємин мистецтва, політики і влади (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі). Ключовою проблемою роздумів про сучасне мистецтво постає тема взаємозв'язку новітніх мегатенденцій та уявлень про картину світу, про нове становище людини у тотальності Всесвіту буття (Ж.-Ф. Ліюгар, П. Козловскі, Ж. Дерріда, У. Еко, Ф. Джеймісон).

Дослідження процесів художнього пізнання, пов'язаних зі становленням і функціонуванням пізнавальної діяльності людини, дозволяє розкрити істотні риси пізнання як соціокультурного і разом з тим семіотичного процесу освоєння і моделювання дійсності. Основна перевага художнього пізнання полягає в тому, що, будучи з огляду на природу

й сутність мистецтва синтезуючим осягненням людини й світу, воно постає певною моделлю пізнавальної діяльності людини, притаманною тій чи іншій культурі (суспільству) на певній стадії розвитку. А це, в свою чергу, дозволяє вести предметну мову не лише про загально-теоретичний, а й про соціально-історичний аспект дослідження як найважливіший для розуміння сучасного розвитку культурної сфери зокрема і суспільства загалом.

Соціокультурне середовище здійснює істотний вплив на специфіку художнього пізнання. З іншого боку, спосіб організації художнього пізнання також впливає на спосіб життя людей, бо в цьому відношенні воно постає універсальним засобом моделювання найбільш важливих ідей, котрі визначають спосіб осмислення й розуміння людиною світу. Відтак, надзвичайно важливого значення набуває виявлення якісної специфіки процесу художнього пізнання як цілісного соціокультурного феномену, виходячи з аналізу мистецтва як певного способу пізнання і моделювання людиною світу, пов'язаного з механізмами смисло- і формотворення.

Художньо-естетичне освоєння світу відноситься до переліку найважливіших філософських проблем. Її дослідження має тривалу історичну й методологічну традицію [22, с. 74]. Кожна епоха формулювала власне бачення художньо-естетичного освоєння світу і розуміння способів цього освоєння. Сучасне суспільство має більш нагальну потребу в соціально-філософському осмисленні художньо-естетичного освоєння світу, ніж у попередні етапи свого розвитку, бо на актуалізацію окресленої проблематики вплинули події останніх десятиліть, а саме: буттєвого оформлення набула якісно нова картина світу, яка характеризується глобальним взаємозв'язком і взаємозалежністю різних типів людської діяльності.

В епіцентрі уваги художньо-естетичного освоєння дійсності знаходиться людина, її відносини з іншими людьми, природою і суспільством — тобто ті зв'язки, в яких здійснюється її життєдіяльність і в яких вона знаходить свою визначеність. Людина є водночас природною і соціальною істотою, а мистецтво відображає її з обох цих сторін, у їхній взаємопотенціуючій єдності. Приміром, Давид — це не лише прекрасне чоловіче тіло, а й мужній дух, героїчна самосвідомість. Людина перебуває в єдності з природою, вона органічно поєднана з довкіллям. У пейзажах присутня або вона сама, або її прикмети, характерні ознаки. Природа в них сприймається і артикулюється аксіологічно — крізь

призму цінності, значення для людини. Мистецтво відображає суспільні відносини не самі по собі, не окремо від людини, а через характеристику самої людини, її ставлення до інших людей, за посередництва її світоглядно-аксіологічних і цілепокладаючих пріоритетів [5, с. 92].

Згідно з А. Бергсоном, мистецтво не стільки виражає, скільки заражає методом м'якого (пом'якшеного мистецькими засобами) гіпнотичного насильства. Воно постає емоційно-образним, ідейно спрямованим і естетично концентрованим відображенням загальнозначущих особливостей дійсності в їх чуттєвих виявах. Це відіграє істотну соціально-формуючу, гедоністичну, пізнавальну і спонукальну роль в житті людей. Відображення природи посідає в мистецтві ключове місце. Природа цікавить мистецтво сама по собі, в своїй об'єктивній даності. Мистецтво артикулює власну версію, інтерпретацію природи. У цьому — його істотне пізнавальне й ідейне значення. Однак мистецтво цим не обмежується: воно розкриває значення природи для людини і відношення людини до природи.

Об'єктивність відображення природи при цьому не порушується. Навпаки — людина зацікавлена в тому, щоб по можливості найбільш повно й адекватно зрозуміти природу, бо це надає можливість оптимально пристосуватися до неї і співіснувати з нею. Індивіду треба розгледіти насамперед саму природу, а не своє віддзеркалення в ній. Але він має потребу і в розумінні свого місця в природі, в повсякчасній конкретизації значення природи для себе, в увиразненні свого ставлення до неї. Виконання цих завдань відбувається значною мірою за допомогою мистецтва.

Покликання мистецтва полягає не лише в тому, щоб інформувати читача, глядача, слухача про події, явища і відносини, а й задовольняти потреби суб'єкта в різноманітній і емоційно насиченій активності, компенсуючи її відсутність у житті. Мистецтво виявляє свою силу, надаючи зображуваному статусу предмета переживання, а не лише пізнання, розуміння, раціонального тлумачення. Іншими словами, справжнє мистецтво збагачує досвід його споживача, діючи таким чином, ніби подій і емоцій були пережиті насправді, в реальному бутті індивіда.

Для того, щоб мистецтво виконувало свою роль у житті суспільства, необхідне повноцінне, адекватне сприйняття його суспільством, суспільною свідомістю. Це неможливо без розвиненого художнього смаку, високого рівня художніх потреб і художньо-естетичного пріоритету на спілкування з мистецтвом. Специфіка мистецтва — а відтак і

його особливе становище в культурі — полягає в тому, що воно являє собою символічне уявлення про цілісність світу, репрезентує «смислову нероз'ємність життя» (Г. Гадамер). Унікальність цієї духовної форми культури обумовлена тим, що лише мистецтву підвладне образне відтворення цілісної людини, оскільки в інших сферах культури людина репрезентована фрагментарно, зведена до окремих сторін і функцій.

Мистецтво розкриває сенс людського буття, дозволяє людині осягнути свою причетність до Універсуму. Володіючи унікальною здатністю впливати на внутрішній світ особистості, воно стоїть на сторожі людяності, зберігає і поглиблює поїстичну сутність (poiesis) людини як смисловизначення і культуротворення, розвиває універсальне відношення до світу, виводить на рівень одухотвореного буття. Мистецтво сприяє здійсненню основних функцій культури; воно є одним з найважливіших знарядь набуття людиною соціального досвіду. Втім, значущість і особливості такого впливу залежить від того, наскільки вірно й повно розкривається ідейно-художній зміст його творів. Тому ключового значення набуває проблема художнього пізнання як феномену семантичного характеру, котрий віддзеркалює особливості змістовного розкриття онтології мистецтва, його сприйняття людьми і впливу на індивідуальну та суспільну свідомість.

Сучасна філософська рефлексія дає підстави розглядати художнє пізнання в якості одного з найважливіших видів пізнавальної діяльності людини, пов'язаної в своїй основі з освоєнням, збереженням і трансляцією сутності суспільної життєдіяльності в особливих чуттєво-виразних формах. Розкриття природи і механізмів художнього пізнання виявляється можливим завдяки осмисленню мистецтва як універсальної семантично виразної оболонки для будь-якого соціокультурного змісту, що, відповідно, дає підстави розглядати процеси його виникнення й розвитку як один з найважливіших аспектів процесу антропо-соціокультурогенезу.

Зміст мистецтва як феномена пізнання і моделювання світу розкривається у спосіб об'єктивації, який втілюється в знаково-символічній структурі художніх творів і соціокультурного змісту. При цьому відмінність мистецтва від інших форм пізнання світу полягає в організації семіотичної системи художнього пізнання, яка є результатом взаємодії предметних і смислових основ художньої форми за типом мова/спілкування/матеріал. В основі процесів становлення і розвитку символічних форм художнього пізнання лежить насамперед потреба фіксації людиною

досвіду соціокультурного взаємодії зі світом, пов'язана з формуванням універсального культурного механізму пізнання і моделювання людиною світу — семантичного переносу форми і функції денотата за аналогією метафори на знаковий засіб. У цьому процесі базові символи людської свідомості й мислення, постаючи своєрідними кодами відображення дійсності (архетипами), спочатку мали іконічний фігуративний характер, відображаючи, з одного боку, специфіку життєдіяльності, а з іншого, — специфіку мислення й пізнання.

Процес художньо-естетичного пізнання постає не стільки пошуком об'єктивної істини, скільки способом організації досвіду в певних формах простору і часу, які пов'язані зі становленням об'єктивної картини світу. Остання є вираженням певної соціокультурної моделі причинно-наслідкових зв'язків, пов'язаним зі схемами пізнання, сформованими в різних видах суспільної практики людини. Таке розуміння сутності пізнавальної діяльності дозволило розкрити природу і механізми художнього пізнання, виходячи з його розуміння як чуттєво-виразної семантичної оболонки для будь-якого соціокультурного змісту.

У цьому сенсі мистецтво як форма пізнання світу пов'язане з моделюванням буття в його просторово-часових вимірах і якісних характеристиках. Воно постає універсальною моделлю діяльності особистості, її своєрідним структурно-функціональним аналогом, одним із найважливіших факторів формування культури — її специфічною основою, котра визначає саму її здатність бути культурою. Процеси ж виникнення й розвитку мистецтва отримують статус ключового аспекта антропо-соціо-культурогенези.

Особливої актуальності набуває аналіз культури як процесу і способу діяльності, пов'язаних зі створенням знаково-символічного образу світу як своєрідної «системи координат», на основі якої лише й можливе сприйняття людиною реальності. Це загострює необхідність аналізу мистецтва не взагалі, а як певної моделюючої знаково-символічної системи культури, в межах якої проблема соціальної детермінації діалектики символічних форм художнього пізнання в культурі пов'язана з такою фундаментальною проблемою філософії, як проблема граничних основ людської життєдіяльності.

У книзі «Феноменологія сприйняття» [15, с. 108] цю тезу розвинув французький мислитель М. Мерло-Понті. Осмислюючи дорефлексійний зв'язок людини зі світом, в якому відбувається самовираження людини і конституювання світу культури, автор обґрунтовує тезу, відпо-

відно до якої первісне сприйняття є тією основою, на якій виростають всі значущі для людини сенси й значення. В розумінні М. Мерло-Понті лінгвістичний досвід людства — це найвище досягнення, адекватний і автентичний показник здійсненого цілепокладання, завдяки якому відбувається розвиток людської культури.

Можливі два способи розгляду культури: типологічний та генетичний. Якщо перший пов'язаний з продуктами культури, з її «аргоном», то другий — з продуктивністю, «енергейєю». Перший досліджує культуру у вертикально-акордовому плані, другий — у горизонтально-мелодійному. Попри істотні відмінності, жоден зі способів оперування культурою не є самодостатнім: вони діють за принципом взаємодоповнення, а нехтування будь-яким з них призводить до нерозв'язних гносеологічних та інтерпретаційних проблем [14, с. 302–303].

Феномен культури має ознаки своєрідного «метафізичного хреста» сучасної філософії [12, с. 408]. Г. Гефтінг визначав культуру цілепокладаючою діяльністю цінності, котра створює норми. Г. Спенсер уподібнював культуру прогресові. Г. Ріккерт намагався обґрунтувати її як вчення про цінності, котрі віддзеркалюють єдність історичного універсуму і водночас світоглядно структуризують його. В. Дільтей підкреслював необхідність «критики історичного розуму». Ф. Гумбольдт, поєднуючи ідеї В. Дільтея, А. Бергсона і М. Шелера, мислив філософію культури як ідейну розшифровку чуттєво явлених символів. О. Шпенглер опублікував сенсаційну книгу, чий «передній план» віртуозно маскував убогість «фону», над яким згодом ретельно попрацював А. Тойнбі. Ризикованим інтуїціям О. Шпенглера була протиставлена світоглядна версія Е. Кассіра, який у своїй «Філософії символічних форм» педантично виклав антологію культур-філософських напрямів.

Словосполучення «художня культура» в різних дискурсивних практиках використовувалося здебільшого або в якості синоніма слова «мистецтво», або набувало конотативного відтінку для позначення диференційованої цілісності, утвореної різними видами мистецтва. А от художній світогляд постає деякою парадигмою, однією з картин світу. Часто саме художній світогляд торують шлях філософії та науці, будучи комунікативним посередниками між ними та суспільством. У ХХ столітті пошуки нового світобачення і нових форм стосунків зі світом породили нові форми художньої діяльності, зумовили істотний перегляд ставлення як до художньої творчості, так і до становища художника в суспільстві. Якщо еволюцію художньої творчості розглядати з позицій

взаємин соціуму та творчої особистості, то сучасність постає фінальною стадією цих відносин.

Художня свідомість як цілісна система складається з таких компонентів: художня модель світу, художній метод та художня мова. Зазначені елементи взаємопов'язані між собою таким чином, що зміна характеру одного з них тягне за собою світоглядно-функціональну корекцію інших елементів і може призвести до зміни змісту художньої свідомості в цілому. Сутнісною ознакою художньої свідомості є значущість для неї художньої мови. Для художньої свідомості мова постає не просто засобом передачі інформації — вона набуває статусу самоцінності, є найважливішою складовою художнього образу. Це пов'язано з тим, що в художній свідомості (так само, як і в мистецтві) форма і зміст перебувають в органічній єдності.

Художня свідомість хоч і функціонує в тісному взаємозв'язку зі свідомістю естетичною, але не тотожна їй. Якщо естетична свідомість має безпосереднє відношення до об'єктивної дійсності, то художня свідомість на основі уяви утворює особливий світ художньої реальності, який може істотно відрізнятись від об'єктивної дійсності. Будучи системою відкритою, художня свідомість спрямована на діалог між художником та глядачем; натомість свідомість естетична постає в якості закритої системи, котра функціонує на підставі індивідуального світосприйняття. При цьому якщо естетична свідомість віддзеркалює, артикулює певне відношення до світу, то художня свідомість передбачає творче прагнення реалізувати свої естетичні пріоритети і преференції, втілити в предметних формах власне уявлення про дійсність та евентуальність.

У формуванні художньої свідомості важливу роль відіграє особистісний первень, оскільки саме на цьому рівні рефлексивно і контрверсійно перетинаються світоглядні вердикти епохи і художній досвід людства. Роль індивідуального фактора обумовлена ще й тим, що художня свідомість значною мірою формується на основі емоційно-чуттєвих відносин, що поєднує її зі свідомістю естетичною. Змістовною основою художньої свідомості постає єдність процесу пізнання та ціннісної орієнтації. У художній свідомості складається певна ціннісна орієнтація розуміння світу і людини, властива сформованій соціокультурній ситуації, специфічна орієнтація на певні художні традиції. Ціннісне ставлення формується на основі взаємозв'язку об'єктивної реальності та художнього ідеалу в свідомості художника.

Художня рефлексія передбачає осмислення значень і цінностей художньо сприйнятої дійсності в єдності світоглядно-естетичного аналізу і емоційного переживання, рефлексійного і ціннісного аспектів. Результатом художньої рефлексії є художня картина світу. Виконуючи насамперед світоглядні функції у відносинах людини з мистецтвом, художня картина світу слугує найважливішим методологічним інструментом сучасної освіти, є інваріантною моделлю для універсальної і наукової картин світу, а також метамоделлю — для національної та релігійної картин світу.

Зміна соціокультурних реалій наприкінці ХХ століття призвела до перегляду розуміння людини і світу як основних світоглядних категорій, стимулювала критичне переосмислення ключових класичних понять на кшталт раціональності, свободи і творчості, зумовила ієрархічне переакцентування ціннісних орієнтирів, серед яких вирішального значення набули цінності «нового гуманізму» і емоційно-образний компонент знання [13, с. 140].

Найважливішими ціннісними орієнтирами нової картини світу є етична ідея відповідальності людини перед природою і суспільством; свобода вибору, яка фокусує сутність вільної діяльності і протистоїть жорстко детерміністським уявленням про закономірності й особливості розвитку людства. Відповідальність людини за свої дії передбачає посилення акцентованості морального виміру особистості, підвищення цінності її духовних якостей (волі до самообмеження, здатності й готовності до співчуття тощо) [9, с. 16].

Література:

1. Алиева Н.З. Зрительные иллюзии: не верь глазам своїм / Н.З. Алиева. — Ростов: Феникс, 2007. — 333 с.
2. Анохин П.К. Опережающее отражение действительности / П.К. Анохин // Вопросы философии. — 1962. — № 7. — С. 97–111.
3. Антоновский А.Ю. О специфике мифологической ориентации / А.Ю. Антоновский // Разум и экзистенция: Анализ научных и вненаучных форм мышления / под ред. И.Т. Касавина, В.Н. Поруса. — СПб.: Изд-во Рус. Христ. гум. ин-та, 1999. — С. 149–159.
4. Батищев Г.С. Истина и ценности // Г.С. Батищев // Познания в социальном контексте. — М.: Логос, 1994. — С. 7–43.

5. Дианова В. М. Искусство как моделирование картин мира / В. М. Дианова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. — Вып. 12. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 290–294.
6. Довженко О. Вибрані твори / Довженко О.; упоряд. текстів та передм. І. Л. Михайлина. — Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. — 320 с.
7. Дракер П. Эпоха разрыва: ориентиры для нашего меняющегося общества / П. Дракер. — М.: ООО «И. Д. Вильяме», 2007. — 231 с.
8. Киященко Л. П. В поисках исчезающей предметности / Л. П. Киященко. — М.: ИФРАН, 2000. — 199 с.
9. Кремень В. Освіта в контексті сучасних соціокультурних змін / В. Кремень // Філософія освіти. — 2008. — № 1–2. — С. 15–21.
10. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. — К.: ПАРАПАН, 2003. — 240 с.
11. Кримський С. Під сингагурою Софії / С. Б. Кримський. — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2008. — 367 с.
12. Кронер Р. Самоосуществление духа. Прологомены к философии культуры / Р. Кронер // Культурология. XX век: Антология. — М.: Юрист, 1995. — С. 407–431.
13. Леонтьева В. Н. Образование как феномен культуротворчества / В. Н. Леонтьева // Социологические исследования. — 2005. — № 1. — С. 134–145.
14. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. — М.: Политиздат, 1991. — 524 с.
15. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. — М.: Наука, Ювента, Gallimard, 1999. — 602 с.
16. Рорти Р. Философия и зеркало природы / Ричард Рорти; пер. с англ.; науч. ред. В. В. Целищев. — Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. — 297 с.
17. Сагатовский В. Н. Философия развивающейся гармонии. Философские основы мировоззрения / В. Н. Сагатовский. Ч. 1. — СПб.: Петрополис, 1997. — 315 с.
18. Столович Л. Н. Красота. Добро. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии / Л. Н. Столович. — М.: Республика, 1994. — 464 с.

19. Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке / Е.Л. Фейнберг. — Фрязино: Век. — № 2. — 2004. — 288 с.
20. Хогарт У. Анализ красоты / У. Хогарт. — Л.: Искусство, 1987. — 254 с.
21. Швырев В.С. Рациональность в спектре ее возможностей / В.С. Швырев; отв. ред. В.А. Лекторский // Исторические типы рациональности. — М.: ИФРАН, 1995. — С. 7–29.
22. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства / Ф. В. Й Шеллинг. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
23. Шюц А. Структура повседневного мышления / А. Шюц // Социалистические исследования. — 1988. — №2. — С. 129–137.
24. Эко У. История Красоты. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2007. — 440 с.

Матвиенко О.И. Красота природы как онтологическая основа мировоззрения и культуры

Мировоззрение и культура являются результатом многих непосредственных и опосредованных воздействий, однако их бытийной первоосновой всегда была и остаётся красота природы, служащая интенцией, пусковым механизмом, который порождает художественное и творческое отношение к действительности, формирует не только эстетические, но и вообще мировоззренческие каноны.

Ключевые слова: *красота природы, мировоззрение, культура, отражение действительности, общественное и художественное сознание, научная картина мира, символические формы.*

Matviyenko O. I. The Beauty of Nature as Ontological Basis of Belief and Culture

Ideology and culture is the result of many direct and indirect impacts but their initial existence has always been and will remain the beauty of nature which serves as the intention, a trigger which initiates an artistic and creative approach to reality, shaping not only aesthetic but also the general ideological canons.

Keywords: *beauty of nature, philosophy, culture, a reflection of reality, social and artistic consciousness, scientific picture of the world, symbolic form.*