

ТЕОЛОГІЯ У СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Історія людської культури — це історія “зустрічі між людським і божественним з унікальністю діалогу випадкового і бажаного, долі і вчинку, звернення і відповіді” [11]. Адже в основі культури в усіх її виявах лежить конкретний релігійний досвід: він постає визначальним фактором людського духу і з успіхом знаходить собі місце у культуротворчій діяльності людини.

Мистецтво фокусує внутрішні духовно-емоційні людські смисли й цінності і слугує могутнім засобом їх трансляції та комунікативного обміну. Між тим поет, музикант, маляр у своїй творчості духом піднімається до вищого образу виявленої краси і “услід за вічним Художником змальовує Буття так, щоб кожний мав можливість збагнути гармонію і досконалість, яку задумав явити Творець” [2,4]. Отже, “предметом великого мистецтва є робота Господня – теургія як здійснення людиною божественних сил” [10,734]. Саме “при спогляданні краси виникає теургічне сум’яття” [6,59-60]. Саме через утішання мистецтвом душа людини – частина реально існуючого Духовного Світу Людства – фіксує й акумулює благовість Великих Учителів – Ісуса Христа, Готами Будди, Аллаха – про спасіння, зцілення й очищення. Усвідомлення цього наприкінці ХХ ст. є особливо слухним, оскільки стан катарсису виявиться життєво необхідним людині для створення якісно нової духовної культури III тисячоліття – культури, найвищою цінністю якої стане ім’я того, хто сказав: “Я – любов, я – шлях, я – істина, я – життя”.

В умовах обвальних ідеологічних змін у суспільстві та зумовленої ними світоглядної еkleктики й ентропії молоді творці майбутньої культури сповна відчули на собі негативний вплив моральних принципів і норм, погано і не зовсім доречно скопійованих із іншого світорозуміння. Це викликало певне прагнення молодих людей до релігії як до сили, що здатна вирішити проблеми суспільства, духовно піднести його. Згідно останніх соціологічних даних, опублікованих Українським науково-дослідним інститутом проблем молоді, особистісні релігійні скерування українського юнацтва посилюються. Так, 20% респондентів вважають за необхідне розвивати в собі глибоку віру в Бога; 35% – вірять у воскресіння Ісуса Христа; 19% – на певному життєвому етапі повірили в Бога. Разом із ними у нову еру вступатимуть юнаки і дівчата, які надають перевагу іншим релігійним вченням (буддизму, індуїзму, Єгови та ін.), захоплюються астрологією (53%), біоенергетикою (13%), а також невіруючі (13%). Усім їм для духовного очищення неодмінно знадобиться нова аскеза. Вона не буде аскетичним запереченням світу заради блаженства на небі, а проявлятиметься у виваженості і правильному визначенні міри могутності й насолоди, у поверненні до універсальних, абсолютних цінностей, невіддільних процесу розвитку або зміни.

Формування культуротворчого світогляду особистості через “просвітлення душі” у процесі художнього спілкування є найвищим завданням мистецької освіти, зокрема циклу культурознавчих художньо-естетичних дисциплін, які, до речі, вперше в історії вітчизняної педагогічної практики вивчатимуться учнями I – XI класів усіх типів шкіл. Це завдання зумовлене методологічними засадами розвитку класичної педагогічної думки як вчення про особистість. Маємо на увазі зв’язок кожної освітньої системи, мистецької зокрема, із тими світоглядними компонентами, які обґрунтовують її антропологічні витoki. Окрім філософії та психології до них відносимо й теологію. Адже релігійний світогляд має виразний педагогічний характер. Саме у контексті біблійної ідеї образу Божого розглядали визначальні ознаки особистості – розум і свободу – не лише християнські мислителі Никита Стифат, Іринеї Льонський, Климент Олександрійський, Авва Дорофей, а й визначні педагоги – Ян Амос Коменський, Григорій Сковорода, Костянтин Ушинський, Іван Огієнко та ін. З огляду на це майбутніми вчителями спеціальності “Музика і художня культура” на заняттях із методики викладання світової художньої культури, а також історії зарубіжної музики, здійснюється спроба осмислення проблеми генези й еволюції мистецтва (як художньої картини світу і людини в ньому) через призму світовідчуття і світопізнання різними віровченнями (християнством, іудаїзмом, буддизмом, ісламом тощо) за оригінальною авторською програмою.

Так, при розгляді *античної культури* увага студентів звертається на самотутнє ставлення “апполонічної людини” до божества (протиставлення себе своїм богам, як тіла – іншим тілам) й зумовлене ним нове відчуття світу, що пронизує всі існуючі на той час релігії (Ахура Мазди, Ваала,

Якве і т.п.) і дістає художнє втілення в пластичних, кінетичних та “музичних” мистецтвах. Зокрема, ще в “Іліаді” Гомера й античному міфі знаходимо вираження ідеалу божественного – наділеного людською подобою Тіла – в образі Героя. Причому таке Тіло може відчувати на собі або аполонічне просвітлення (зображення Аполлона, Афіни, Гесіода, Прометея скульпторами Мироном, Фідієм, Поліклетом, Праксителем, Леохаром; образи поезій Ксенофана Елейського, комедій Епіхарма Коського, богословських трактатів Ферекида Сірозького) або, висловлюючись словами О.Лосєва [6, 208], “діонісійське розвіювання всіма вітрами” (образи Катханта, Тіресія та інших вішунів і пророків давньогрецького міфу, скульптурні зображення Зевса, Геракла, образи драм-містерій на честь Деметри і Діонісія, персонажі комедій Есхіла та Аристофана, олімпійських од Піндара і т.п.). Поряд із цим відзначаються випадки заперечення античними релігіями Тіла, і першою серед них постає орфічна (в якості ілюстративного матеріалу пропонуються поетичні образи героїв містичних текстів орфіків).

При розгляді художньо-образного втілення картини Світової Печери, так званої, *магічної культури*, зокрема її етапів - *пізньоантичного, візантійського, іудейсько-талмудичного* (О.Шпенглер), увага студентів звертається на панування у ній протиставлення матерії і форми в образі одухотвореного Світла й тіьми. Так, “Світло є смисл”, - читаємо в “Еннеадах” Плотіна [13,115] і знаходимо образи “блиску” й “чистого саява” духовної краси в елліністичній трагедії, фаяомському портреті, старозавітних образах богатирства (Самсон), священного гніву (Ілія), “озореного” суддівства (Соломон), нарешті, в базилікальній архітектурі Риму (храми Мітра, Максенція), Візантії (храм св. Софії в Константинополі, Сан Вітале у Равенні), романських монастирів, арабійських споруд Косми Індикоплевста; у візантійському іконописі, скфразисах М.Пселла.

Із магічного світлового відчуття запозичено протилежність феноменів духу і душі (з єврейської – “руах” і “нефеш” ; з грецької – “пневма” і “псюхе”). Так, у античних філософів ми знаходимо категорію Логосу – Світового Духа, котра тлумачиться як “розкриття у творчому акті нуменального “в-собі-бога” (Геракліт), або як “бог у своєму розкритому для світу деміургічному модусі” (Філон Олександрійський), чи як “проміжна інтенція між Абсолютом і космосом” (Плотін)¹. У неоплатонічній ієрархії буття близьку за змістом до вищезазначеного Логосу виявляємо категорію Нусу (з грецької – “розум”, “дух”), що тлумачиться як середня ланка “між Єдиним і Світовою Душею” (Порфирій, “Про печеру німф”). Світлове відчуття Логосу – недосяжного божества, що випромінює дух-Слово як носія світла й добра, і вступає в певні стосунки з людською сутністю з метою її наповнення і вознесіння - вбачаємо у поемах Вергілія, Овідія, поезії Тацита, Светонія, Плінія Молодшого. Вищезазначену відмінність двох субстанцій виявляємо також і в яскраво описаних сценах спілкування світоносною Душі і святого Духа в зороастричній художності, в давньоєврейській словесності, в арамейській апокаліптиці, талмудичних доктринах, каббалістичних книгах “Сефер Йеціра” і “Зохар”; нарешті, в художніх втіленнях змісту соборних писань Отців Християнської Церкви, пізньої Авести, і звичайно, арабо-мусульманському мистецтві.

Художньо-естетичний аналіз творів, їх активне обговорення у проблемних ситуаціях допомагає студентам збагнути спрямованість ідеї Логосу до інтуїції світла, з якого вона була вилучена магічною думкою. Цим зумовлено, по-перше, те, що світ магічної людини, яка у своєму духовному бутті є лише частиною певного магічного Ми і всім своїм існуванням унеможливило утвердження мислячого, віруючого і знаючого Я, сповнений настроями казки. Згадаймо: диявол і злі духи погрожують людині, ангели і феї захищають її; існують амулети, талісмани, таємничі землі, міста, будови й істоти, таємничі буквосполучення, печать Соломона і Камінь Мудреців. Усе це перебуває в полоні мерехтливого світла і темряви Печери. Той, кому це багатство образів здається дивацтвом, повинен знати, що саме в такому світі жив Ісус, і його вчення повинно тлумачитись лише з таких позицій. Адже апокаліптика є сублимоване до найвищої трагічної могутності казкове бачення.

По-друге, світ магічної душі переповнений відчуттям початку і кінця “днів цих”, які непорушно затвердені і між якими людське існування займає своє, від віку передбачене їй, місце. Більше того,

¹ Див. : Муратов М.Д. Учение о логосе у Филона Александрийского и Иоанна Богослова . – М.: СПб, 1902.– 280с.

у магічній культурі і світовий час має форму печери, а це означає непорушність тези "всьому свій час": від прищестя Спасителя, час якого записаний у давніх текстах, до найдріб'язковіших буденних справ. Отже, все апокаліптичне мистецтво є незрозумілим без належного осмислення питання "Коли?" та його передумов. У цьому переконує цілісний художньо-естетичний аналіз інтер'єру романських храмів у Франції, палаців Гассанидів та Лахманидів; норманського, провансальського та арабського епосу.

По-третє, магічній культурі (та моделям її художньої картини світу) притаманний самотутній тип набожності: безвольна покірність, яка просто не знає духовного Я і сприймає духовне Ми як вільну силу перед обличчям божественного; одержимість силами мороку і зла, що витіснили з людини всі благородні мотиви; відсутність необхідного зв'язку між провинною і покаранням, сподівання на винагороду. Всі ці ідеї істинна релігійність доби відчуває такими, що знаходяться значно нижче від неї. Яскравим ілюстративним матеріалом для підтвердження даного положення є романське мистецтво доби Меровінгів і Каролінгів (церква Сент Мартен у Турі, крипта в Жуаррі, баптистерій в Пуатьє, капела в Аахені; скульптурні потвори порталів, книжкова мініатюра, проникнуті ідеями страху і покори інтонації григоріанського хоралу).

Із самотутнього типу набожності розглядуваної культури виникає ще одна суто магічна ідея - ідея благодаті (Августин.). Вона лежить в основі всіх таємниць даної культури, перш за все, - в основі першотамниці хрещення. Вираження означеної ідеї знаходимо у втіленні ідеалу патристики - експресивної внутрішньої умиротвореності через ілюзію світла, духовного випромінювання - у художній культурі Візантії (Книга Іова, музична творчість Єфрема Сиріна, Андрія Критського, Іоанна Дамаскина, монументальний живопис, література тощо). Разом із тим творчість Феодора Студита, Іоанна Золотоуста дає підстави стверджувати, що розглядувана ідея у візантинізмі осмислюється в контексті теорії ісаїзму (Григорій Назіанзенський, Василій Великий).

"Розкодування" художньої форми творів візантійського мистецтва, звісно, продовжується порівняльним аналізом християнського мистецтва Київської Русі. Звертається увага не лише на приклади впливу візантійських традицій (Десятинна церква в ім'я Успіння Богородиці, забудова Києво-Печерського монастиря, хрести-нараманди, жанрові елементи церковного співу тощо), а й на риси національної самотутності давньоруського мистецтва (давньоруський храм - Софія Київська, Успенський собор Печерського монастиря, програма розписів Михайлівського Златоверхого монастиря, мідний хрест XI ст. Прп. Марка, ювелірні вироби, нотация й інтонаційний склад стихир тощо).

Останній приклад магічної культури - *готична* або *культура германо-католицького християнства*, яка виникла тисячоліттям пізніше на ґрунті здобутків королівств Меровінгів і Каролінгів (дороманська доба). Студентам для особистого осмислення в процесі художнього пізнання пропонується думка про те, що міфічний світ молоді "фаустівської" душі (О. Шпенглер, Й. Хейзінга) - як цілокупність сили, волі й прагнення, виявлених під знаком першосимвола безконечності, гігантської дії в заобрійну далечинь; як раптове розчахування прірви жаху і блаженства - виявився для ранньої релігійності абсолютно природним. Незважаючи на те, що Бог-Отець втілював саму сутність Сили, вічну, велику і всюдисущну Дію, священну причинність, непомітну для земних очей, у пошуках смислу життя все ж частіше зверталися до Богородиці, Діви Марії. Віншування на небесах її сяючого в білих, золотих, голубих барвах образу постало одним із найперших мотивів готичного мистецтва (рельєфи готичних соборів на честь Богородиці як символи молитви "Аве Марія", "Розаріум", музично-поетична лірика міннезінгерів, літургійні драми францисканців на честь Стрітєння, бенедиктинців - на честь свята Непорочного Зачаття).

Разом із тим, увага студентів звертається на те, що поруч зі світом чистоти, світла і духовної краси відкриваємо й інший - світ диявола, Сатани (численні образи кобальдів, привидів, відьом у людській подобі). Він наводив неймовірний страх, що нагадував жах египетської архаїки, немилосердно пригнічував людей, шоквилинно готових скотитися у прірву. З цікавістю дізнаємося, що існувала, так звана, чорна меса, відьомські шабаші - нічні святкування на вершинах гір з усією необхідною для цього атрибутикою. Гротескові фігурки чорних, сіро-жовтих і червоних чортів остаточно сформувались у містеріях XI ст. (образ Логе) і заповнили світ художньої уяви (готичний живопис Дюрера, Грюневальда). Причому міф про Марію і міф про диявола розвивалися паралельно:

молитви й екзорцизми лунали невіддільно один від одного, символізуючи безперестанку відчайдушну боротьбу з дияволом. Кожний індивід як прихожанин войовничої Церкви був зобов'язаний нападати, захищатись, показати себе лицарем (звідси – естетика *art de trubar*). Ангели і чорти, світло і ніч, любов і страх наповнювали готичне мистецтво притаманною йому глибокою чуттєвістю (ангели Фра Анжеліко і давньорейнських майстрів, дияволи порталів страсбургського, кельнського, рейнського, паризького, ам'єнського соборів). Причому міф про диявола з естетичного погляду був не зовсім зручною грою уяви. В нього вірили з такою силою, що відкидалась усяка думка про доказовість (була «Глас в Римі» 1233 р.): за міфом стояла смерть.

Для глибокого пізнання готичного мистецтва необхідним є усвідомлення того, що у затінку готичної дійсності (хрестові походи, собори, одухотворений живопис) розквітало самотнє відчуття сутності «фаустівської душі»: Я, загублене в нескінченності. Дане відчуття зумовило ідею «життя як смерті при житті», а з нею – невідступну появу прозріння, переживання провини, самотньої відчайдушною скарги. Ось чому каркасна система готичного собору спрямована до неба, як здійснені в молитві руки, а перехоплюючі подих антифони григоріанських піснеспівів, лірсарні слівзвуччя органумів, поліфонічних мес, мотетів, кантиг і проз свідчать про розтерті в молитвах коліна. Ось де треба шукати джерела славнозвісного суму готичної містики (Генріх Сузо, Майстер Екхарт).

Поступово, в ході вирішення ряду проблемно-пошукових завдань, завдяки методу «сократівського діалогу» і т.п., студенти приходять до висновку, що єдиним даром, який вимолювала для себе «фаустівська» душа, є свобода волевиявлення. Саме вона слугує запорукою тайни Євхаристії, першотайни сповідання. Вона ж усуває останні найсокровенніші «білі плями» у художньому пізнанні готики, зокрема привертає увагу до вираження в покайній молитві ідеї особистості. Це дає підстави остаточно визначитись у з'ясуванні основних відмінностей між художністю Світової Печери і «фаустівської» нескінченності, а саме: у втіленні відповідальності замість покірності, одиничної волі замість консенсусу, розв'язання замість самозречення. Виявлені відмінності, в свою чергу, дають змогу простежити динаміку поступового сходження магічної і «фаустівської» особистостей до Бога: Бог-пустота – Бог-ворог – Бог-«співбесідник», тобто відкритий для віруючого Я як любляче Ти [3, 410]. Дана думка, до речі, співпадає з поглядами багатьох художників розглядуваної епохи та наступних культурно-історичних періодів (наприклад, Р.М. Рільке з ідеями «Кожний ангел – жадливий» («Дуїнські елегії») і «Прекрасне – та частина жадливого, яку ми можемо вмістити» («Листи»)).

Вищезазначені положення підводять до ще одного, не менш важливого, висновку: очищення через даровану священиком благодать зумовлює особливу готичну радість життя. Сутність її постає, можливо, дещо несподіваною, однак аналіз невпевненості, що виникла внаслідок занепаду тайни Євхаристії в пізньоготичному мистецтві Німеччини, Франції та Англії, змусила відступити і власне готичне відчуття щастя, і світлий світ Марії; залишився лише сатанинський світ зі своєю похмурою всюдисущністю. На місце недосяжного блаженства став протестантський і пуританський героїзм, без надії обороняючий частково вже втрачені позиції. Так, незреалізована потреба сповідання душі перетворила музику, поезію і живопис протестантських країн доби Високого Ренесансу і, особливо, Реформації на засіб самозвинувачення і нескінченної сповіді.

Як бачимо, сильна віра готики слугувала *Ренесансу* постійною передумовою його світовідчуття. Навіть художники італійського *ars nova* й доби Треченто, наслідуючи природу, не завжди розуміли, що виражають «душу» готики, одухотвореної протистоянням ангела і сатани.

Показовою щодо цього є «Божественна комедія» Данте Алігьєрі. У ній потворність пекла постає зворотньою стороною Райської краси. Порівнюємо зміст поетичних рядків XXXI пісні «Рая», змальовуючих урочисте входження Данте і Беатріче в безмежний простір Емпірею (коли перед героями, як на полотнах прерафаелітів, постають ріка світла, сонми ангелів, утворена амфітеатром райських душ пишна «райська» троянда) з картиною пороку і ч. «Пекла» (в якій орел-першосвященник, лисиця-ересь, дракон-сатана нападають на колісницю-церкву з сімома головами як сімома смертними гріхами; гігант-король Франції і блудниця займають місце Беатріче). Панування Беатріче в пелюстках райської троянди, її шире прохання привселюдного каяття Данте, котрий із вдячністю доручає свою душу, зумовлює можливість проведення семантичної паралелі даного образу з Пречистою Дивою. Саме такою постає Беатріче у наступних рядках:

*Вона була така далека
І усміхнулася мені,
Та потім відвернулася знову
До вічного світла¹*

Осмислення мистецтва Треченто і Кватроченто дає підстави стверджувати, що гуманісти разом із посиланнями на Цицерона, Вергілія, неоплатоніків незмінно повертали погляди до відьомських вогнищ, носили амулети проти диявола і т.п. (Згадаймо діалоги про відьом Марсіліо Фічіно, Франчески делла Мірандоли, “Божественну комедію” Данте, “Молот відьом” Леонардо да Вінчі, фрески Мікеланджело у Сикстинській капелі). Разом із тим, у мистецтві доби Відродження продовжує розвиватись культ Богородиці (галерея Мадонн Ботічеллі, Рафаеля, вівтарні зображення Леонардо да Вінчі, Тиціана, Лукаса Кранаха Старшого).

Значно пізніше, в риторичному мистецтві *бароко*, в алегорично-метаморфічній, полісемантичній і монументальній художній формі якого втілювався образ світової Безодні, нескінченності ньютонівського Всесвіту як пустоти, в котрій потонуло все земне, а з ним і весь смисл людського життя, безпосереднє вираження релігійного почуття постало завуальованим у загальноестетичному контексті.

Так можливість пізнання спінозівської ідеї самозреченого подвигу і страждання в ім'я духа забезпечується розкодуванням художньої форми творів *італійського бароко* (полотна М.Караваджо, органні твори Дж. Фрескобальді, *concerto grosso* А. Кореллі, А. Вівальді, кантати А. Страделлі, ораторії Ф. Аннеріо, А.Скарлатті і т.п.); ідеї Е. Роттердамського про опоетизовану красу світостворення в царині Божої істини – *голандського бароко* (полотна Рембрандта ван Рейна, поліфонічні твори Яна Свелінка); глибоке переживання ряду ідей протестантизму та піїтизму – *німецького бароко* (поезія Г.Р. Векерліна, С.Даха, П.Флемінга, багатогранний музичний світ Й.-С. Баха, скульптури А. Доннера); теологічний драматизм – *іспанського бароко* (полотна Ель Греко, Д.Веласкеса, поезія Л. Гонгора-і-Аготе, театр Кальдерона); ідеї кордоцентризму і божого “благолетія” *українського бароко* (ікони М. Петраховича, І.Рутковича, іконостаси Й. Кондзелевича, панегірико-епіграми П. Беринди, Д. Туптала, творчість Г. Сковороди, партесні концерти Д. Бортнянського і т.п.)

Одну із найяскравіших сторінок Нового мистецтва – художньо-образний світ *класицизму* – вважаємо доцільним осмислювати як рівномірно дану соборно-космічну ідею в контексті загальної індивідуалістичної культури. “Індивідуум класицизму, – як справедливо зазначає О.Лосєв, – це вся община, усе суспільство, увесь світ, усе людство, все божество” [6,249]. Ось чому світоглядом класицизму є і метафізика, і пантеїзм, і теїзм (християнство). Саме під таким кутом розглядаємо поезію Н.Буало, живопис Н. Пуссена, К. Лорена, Л. Давида, ліричну трагедію Ж.-Б. Люді і т.п.

Девіз І.Канта “Сам собі Пастир” уже наприкінці *доби Просвітництва* остаточно поклав край спогляданню світу в мистецтві через категорії простору і часу, заповнивши пусте місце художньо-образними втіленнями “нескінченних розривань душі” [12, 188]. Першими серед них називаємо християнською ідеєю пізню творчість Л. Бетховена, поезію Ф. Шіллера (“Ідеал і життя”) і В. Гете (“Фауст”).

Врешті-решт, у ХІХ столітті, як показало художнє пізнання численних “*романтичних одкровень*”, художник стає Деміургом, а мистецтво – “одним нескінченним заняттям, спрямованим до Дива” [7,200]. За словами Е.Гансліка, “башта зі слонової кістки перетворюється у собор Всесвіту, в храм Піфії, у скалу Прометея й у вівтар Верховної жертви” [5, 83].

Можливо, дана думка дає підстави стверджувати, що чистий романтизм є язичництвом (Х.Горвіц, Ф. Шлегель). Однак в його стихії знаходимо чимало прикладів художнього вираження “алогічного ставлення суб’єктивістської ідеї, поданої нерівномірно і фрагментарно як суцільно прагнуча і напружено-неспокійна множина самостверджених особистостей, як потенціальна

¹ Авторський переклад цитати із: Данте Алігьєри. Божественная комедия. – М.: Художественная литература, 1967. – С.372.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА

безконечність” [6,163]. Отже, романтизм також є космічним, однак його космос хоче цілковито поміститись у Я, породжується і визначається цим Я. Недивлячись на свою містику, магію і теургію, мистецтво романтизму є “перш за все явищем протестантського Заходу; і лише в порядку неусвідомленого протиріччя чи закономірної еволюції одні й ті ж романтики суміщали в собі романтизм із католицизмом” [4,38]. Переконливими свідченнями цього є постаті художників Т. Жеріко, Е. Делакруа, поетів Новаліса, Ваккенродера, Г. Гейне, композиторів Ф. Ліста, Р. Вагнера, С. Франка та ін.

Усі наведені вище положення дають підстави для наступного висновку: прагнучи показати у художньому образі ставлення життя до Святого, ми здійснюємо цю спробу лише тою мірою, якою життя виступає у своїй символічній якості. У цій перспективі поступово з'яовується, що істинна мудрість нашого часу – часу абсолютної незабезпеченості – полягає в тому, щоби не без тремкого захоплення шукачів вирушити шляхом, який веде за межі, принаймі, буденного сьогодення, туди, “де квітне відродження духу і нове розуміння Буття, осяяного веселкою Краси Безмежної” [9, 116]. Духовний аспект даної проблеми очевидний і може бути сформульований відомими словами Ф. Ніцше: “Очі мої відкрились! До творящих хочу приєднатись: ... хочу показати всі сходинок, що ведуть до Всевишнього!” [8, 119].

Особистісне осмислення цієї істини майбутніми вчителями, а з їх допомогою – учнями, звісно, передбачає переорієнтацію мистецької освіти на саморозвиток і самореалізацію особистості. Це вимагає зміни педагогічних технологій, подолання стереотипів художньо-педагогічного мислення, конструювання й упровадження нових методик викладання. Тільки таким чином реалізується креативна функція художнього навчання, тільки так можна буде піднести душу молодій людині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блаженный Августин. О порядке // Творения блаженного Августина, епископа Иппонийского. – ч. II – Киев, 1914. – 390 с.
2. Беседы на Шестоднев иже во святых Отца нашего Ваския Великого. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1902. – С. 4.
3. Бубер М. Два образа веры. - М.: Республика, 1995. - С. 410.
4. Вагнер Р. Бетховен - М. : СПб, 1917 – С. 38.
5. Ганслик Е. О музыкально прекрасном // Сочинения. - М.: Музыка, 1990. -С. 83.
6. Лосев А.Ф. Бытие – Имя – Космос. – М. : Мысль, 1993. – 700 с.
7. Марятен Ж. Ответственность художника //Самосознание европейской культуры XX века. - М.: Изд-во полнт. литературы, 1991. - С.171-208.
8. Ніцше Ф. Невідомий і несподіваний.- Сімферополь: Реноме, 1998.– С.119.
9. Рерих Е. Живая этика. - Т.2. - М.: Мысль, 1994. - С. 116.
10. Соловьев В. С. Сочинения. В 2 т. : Т1. – М. : Мысль, 1988. – 743 с.
11. Тиллих П. В поисках духовности. - М.: Прогресс, 1992. – 410 с.
12. Шпенглер О. Закат Европы. - М.: Прогресс.1996.- 390с.
13. Эннеада V 8. – “Об умной красоте” // Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. – М. : Мысль, 1990. – С. 115.