

3. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Л. Костенко. – К. : ВД «Києво-Могилян. акад.», 2005. – 31с.
4. Романко В. Джаз і академічна музика: шляхами синтезу / В. Романко. – Музика. – 1998. – № 3. – С. 4–5.

Кисла Светлана. Проблема адаптации классической музыки к молодёжной аудитории. В статье определена коллизия между должным и наличным в сфере духовной жизни общества, проанализирован характер музыкального образования в средних и специализированных учебных заведениях и установлено, что этим в значительной степени обусловлена непопулярность классической музыки среди подростков и молодёжи, что отрицательное влияние этих факторов усиливается общим низким уровнем духовной жизни общества, отсутствием государственной политики в этой сфере. Особенно отмечена важность музыки в гармонизации внутреннего мира человека, духовного состояния общества. Автор предлагает некоторые пути решения проблем, которые накапливались в течение длительного времени, в частности изменение методики проведения и организации школьных уроков музыки, а также смену приоритетов в работе детских музыкальных школ.

Ключевые слова: классическая музыка, молодёжная субкультура, образовательная политика, адаптация.

Kisla Svitlana. Problem of Adaptation of Classical Music for Youth Audience. The article defined a conflict between due and cash in the spiritual life of the society, it analyzed the nature of music education in secondary and special schools and found that it is largely due to the unpopularity of classical music among young people that the negative influence of these factors increases the generally low level of the spiritual life of society, the lack of public policy in this sphere. Importance of music in harmonization of the inner world of man, the spiritual condition of society. The author offers some solutions of the problems that have been building for a long time, in particular, changes in technique of carrying out and organization of school music lessons and also change of priorities in the work of children's music schools.

Key words: classical music, youth subculture, educational policy, adaptation.

Стаття надійшла до редколегії
07.04.2013 р.

УДК 111.852:165.614

Оксана Сарнавська

Експлікація синестезійної чуттєвості в античній естетичній традиції

У статті проаналізовано історико-філософську спадщину дослідження естетичної чуттєвості та її синестезійних витоків античними філософами. Теоретично обґрунтовано синестезійність у межах проблеми пізнання та онтології. Розкрито значення античної філософсько-естетичної думки у формуванні класичної традиції дослідження синестезійної чуттєвості.

Ключові слова: естетика, естетична чуттєвість, естетичне сприйняття, естетичне почуття, синестезія.

Постановка проблеми та її значення. Антична естетика – цілий материк на естетичній карті світу, причому материк із гарно й чітко окресленими не лише естетичними й художніми уявленнями, але й з обґрунтованими, розробленими категоріями й навіть законами художньої та естетичної творчості, а також із чітко визначеними видами мистецтва. Внесок цієї епохи у світову естетику настільки значний, що, на думку багатьох філософів, вона могла вже в той час виділитися з усього багатства філософського знання в самостійну галузь філософської науки, саме тому історико-естетичний аналіз становлення синестезійної проблематики античності й сьогодні актуальний для сучасної естетичної думки.

У цьому дослідженні показано, що традиція теоретичного осмислення проблеми синестезійної чуттєвості бере свій початок у філософсько-естетичних міркуваннях Піфагора, Демокріта, Платона, Аристотеля. Ці філософи заклали класичний підхід до розуміння синестезійності як системної ознаки естетичної чуттєвості, прояву особливого індивідуального світосприйняття, який ліг в основу концепції цілісного знання й зумовив новий підхід до дослідження проблеми естетичної чуттєвості в наступні періоди розвитку естетики.

© Сарнавська О., 2013

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Аналіз історико-філософської спадщини засвідчує, що проблема синестезійності, її природи та функціонування в естетичній свідомості посідала чільне місце у філософській творчості античних мислителів, тому **мета** статті – узагальнити теоретичну рефлексію античних філософів основоположних принципів пізнання, в основі яких лежить ідея чуттєвого сприйняття, а також способи поєднання різних можливостей сприйняття. Визначальною рисою становлення естетичної традиції античних мислителів стало тлумачення синестезійного сприйняття в руслі космогенезу та онтогенезу.

Будь-яке буття дається людині через мислення, свідомість, через логіку й історію їх розвитку. Однаковою мірою та буття естетичного може бути знайдене й обґрунтоване не інакше як через живе розгортання людської чуттєвої практики. Отож, лише поринувши в неї, можна зрозуміти й відтворити давньогрецьке розуміння естетичного як чуттєвого, безпосереднього, значущого. «Краса для стародавніх греків – породження пластичної свідомості, пластичної і за формою, і за стилем, і за змістом, тому важливу роль у цьому відіграло синестезійне сприйняття, коли, наприклад, кожен бог є нескінченно узагальненим буттям, значеннєвим принципом сфери буття, але, водночас, і живим людським тілом. Цей бог пластичний, він лише на мить – статуя, скульптурний праобраз та ідеальна модель для усього буття, що розгортається» [1, с. 82].

Людина ще не доросла до такого виділення з общинних і родових стосунків, щоб насмілитися відчути красу й себе поза цими стосунками, у яких прекрасними могли бути лише боги, демони та герої. Початок розпаду родової общини у VI ст. до н. е. не випадково став періодом становлення філософії та усвідомлення первинних естетичних уявлень і, передовсім, уявлень про красу, яка втілюється в тілесній формі. А тілесна форма вимагає розмірених і симетричних, ритмічних і гармонічних відношень. Антична естетика, спираючися на міфологію, заклала класичні основи аналізу синтезійних витоків естетичних почуттів, хоча й не сформулювала поняття «синестезія». Космос для античності виступав як естетично впорядковане буття, як витвір мистецтва, як утілення гармонії в її наочній чуттєвій предметності. Таке ціннісно-смісловне розуміння Універсуму як Космосу – цілісного, впорядкованого й довершеного – робило його предметом естетичного споглядання, він ставав причиною виникнення естетичних почуттів і переживань.

Переконання в гармонійності та впорядкованості світу як оформленості, як принципу поділу нескінченного через створення структурної цілісності зародилося в піфагореїзмі. Так, Піфагор відкриває шлях через гармонію космічних сфер – до земної гармонії і музики, і людських стосунків. Космос став для Піфагора живою, рухливою і динамічною сутністю, тобто сутністю, яку можна виміряти. Припускаємо, що таке розуміння змусило Піфагора-математика, для якого чуттєвий Космос став витвором мистецтва, «експериментально» вивчати гармонію по натягнутій, але спрямованій на осягнення гармонії сфер струні, щоб утвердити гармонію на землі». Самостійне й абсолютне буття було втілено в досконалому і прекрасному космосі для всієї античності, особливо у Піфагора» [1, с. 50].

Для античності головним було не мистецтво саме по собі (це відбулося пізніше), а прояв людської майстерності в будь-якій справі, до якої доклалися її руки. Ось тому впродовж усієї античності існують поняття «майстер», «митець», «розміреність», а класичного поняття мистецтва не було взагалі. Через поняття «міра», «розміреність», «симетрія», «ритм», «пропорція» антична естетика була лише онтологічною, тобто такою, яка вивчає виразні способи буття, а не результати духовної діяльності людини. Виходячи із цього, в античній естетиці центральне місце займала теорія мімізису, тобто наслідування природі, на ґрунті якого пізніше й відбувалася полеміка учителя Платона та учня Аристотеля.

Важливим відкриттям Піфагора в дослідках зі струною був висновок про те, що будова музичної гами підпорядкована суворим пропорціям. Як це зараз очевидно, вищезначене відкриття Піфагора стало для європейської науки взагалі першим законом, висловленим у явній числовій формі. Тому зрозуміло, що, вважаючи цей закон єдиним і універсальним, піфагорійці перенесли пропорції музичної акустики для пояснення всіх інших явищ природи, включаючи й космос, який мислився ними як великий гармонічно настроєний інструмент, що має божественне походження. Згідно з ученням піфагорійців, усі «планети» (у тому числі Місяць і Сонце) обертаються навколо Землі за орбітами, пропорційно ступеням гами й постійно видають при цьому нечутні звуки так званої «музики сфер». Учням Піфагора вдалося навіть установити конкретні дані про цю неземну космічну музику: Сатурн звучить як «сі», Юпітер – «до», Марс – «ре», Сонце – «мі», Меркурій – «фа», Венера – «соль»,

Місяць – «ля». Створена незалежно від піфагорійців, подібна музична космологія характерні для і для культури Древнього Сходу, передовсім Індії та Китаю. Це переконує в існуванні єдності в розвитку різних людських цивілізацій, а також у закономірності появи концепції «музики сфер», генетично пов'язаної з високоморальною вірою мислячої людини в незмінну красу досконалого світу. Звідси прагнення через музику почути небесну гармонію і пробудити чи відновити людську душу, настроюючи її відповідно до Університету, симфонією світу.

У таких міркуваннях, очевидно, має місце зумовленість синестетичним, пластичним сприйманням усього визначеного людині, у тому числі й музики, що загалом характерне для античності. Найбільш помітні ці сліди синестезій на рівні інтеро- і пропріоцепції, прихованих для очевидного розуміння – візуалізація стародавніми типів темпераменту (наприклад, холеричному типу темпераменту відповідає стихія «вогонь» та червоний колір), ідея світлоносності ока, яке досліджує променями предмети. Пригадаємо про відгомін синестетичної натурфілософії Демокріта, який пояснював сенсорні явища відчуття солодкого впливом круглих атомів, гострого – атомами, які мають кути, гіркого – атомами маленькими та кривими, й аналогічно атомістичне походження звуків музики та мови.

Продовжував традицію розгляду природи звуків Ксенократ. У нього знаходимо міркування, де висловлена, за переконанням О. Лосева, надзвичайно глибока та важлива думка, без якої сьогодні час важко собі уявити сучасну музичну естетику, тому О. Лосев навів цілком цитату Ксенократа: «Піфагор, як говорить Ксенократ, відкрив інтервали в музиці, які мають спільне із числами походження. Це співвідношення кількості й кількості. Він розглянув, за якого поєднання виникають співзвучні інтервали й неспівзвучні, а також усе гармонійне й негармонійне. І спираючися на походження звуку, він сказав, що в гармонічному звучанні потрібний рух. Але рух не існує без числа, а число – без кількості. Існує два види руху: просторове переміщення (*phora*) і вимірювання (*alloiosis*), також існує два види переміщення: по колу і пряме. Припустимо тепер, що існує деякий рух у звуків, який по прямій долинає до слуху. Коли зовні відбувається удар, від якого рухається звук, аж поки не досягає слуху. Так виникає відчуття. Удар не має потужності в часі, але перебуває на межі минулого й майбутнього. Якщо хтось говорить, що, натягнувши струну й ударяючи по ній, дозволяє їй звучати, то одночасно будуть чутними звуки; струна ж продовжить рухатися таким чином, що для очей рух струни є більш очевидним, ніж для слуху. Отже, якщо кожен звук народжується в ударі, удар не має протяжності, але здійснюється на межі проміжків часу, тоді стає зрозумілим, що в середині між ударами, які супроводжуються звуками, існують паузи» [5, с. 451]. Тому вчення Ксенократа про зорове і слухове сприйняття впорядковує теорію середнього синестезійного стану між розумом і чуттєвим, зокрема на прикладі музики.

Чуттєвість була об'єктом теоретичного інтересу й у Парменіда, автора поеми «Про суще», у якій Богиня Діке розкриває головному герою значення двох видів знань – знання, коли розум осягає незмінне та вічне і знання – чуттєво сприйняті, пов'язані з мінливими строкатими враженнями, що їх дають зір, слух, нюх, дотик і смак [1, с. 17].

Такі відчуття послідовник Парменіда Емпедокл назвав нижчим рівнем почуття. Вони, на думку філософа, підпорядковані принципів «подібне пізнається подібним». А сама єдність «відчуття – почуття» вже формує сили вищого рівня – Любов і Ворожнечу.

Усебічно та змістовно трактував розглядав людську чуттєвість Платон, у якого знаходимо два терміни, що стають провідними в роздумах філософа: це «ейдос» і «ейдолон». Вони вийшли із однієї і тієї ж ідеї – ідеї «бачення» (*idein*), і, завдяки словесному мистецтву Платона, чітко визначили два різні напрями або ж два різні типи «бачення». У першому випадку йдеться про пасивне збереження зовнішніх сприймань у свідомості, у другому – про чисте споглядання цього образу у свідомості. Звичайно, відкриття логічної картини світу Платоном започаткували його попередники – піфагорійці і їхня теорія про числову структуру світу, елеати і їхній «Єдиний» і Геракліт із його «Логосом». Але якщо в Геракліта «Логос» незмінно ототожнювався з матеріальним образом вогню, то в платонівському розумінні буття через чуттєве сприйняття раз і назавжди поступається місцем логічній структурі, тому початок чуттєвого світу вже неможливо зрозуміти без самого цього світу.

Виділивши важливий складник чуттєвості – сприйняття, Платон досліджував його синестезійний аспект: пізнавальне значення імен залежить від поєднання в них тих чи тих звуків, на зразок того, як художники для зображення того чи того кольорового предмета чи речі користуються

змішуванням різних фарб. Так, справедливість можна вивчати на прикладі окремої людини, але це означає, на думку філософа, спробу розібрати дрібний текст ослабленим зором; тому спочатку Платон рекомендував вивчати справедливість у суспільстві, і тоді це буде приблизно як читання великих літер хорошим зором [7, с. 117].

Поєднання логічних понять або ж неможливість їх поєднання здійснюється так само, як і в мові, – одні звуки сприяють певному поєднанню і осмисленню, інші ж – навпаки. Таке співзвуччя може існувати і в музичних тонах. Справедливість – це гармонійний, злагоджений музичний акорд. Однак свій ідеальний світ Платон намагався сприймати не лише зовнішніми органами відчуттів, він насичував своїми ідеями, знаннями, вгамовував спрагу за допомогою споглядання.

Відомо, що душа, за Платоном, безсмертна, рухається сама по собі й рухає все інше. І все ж важливо, що в роздумах Платона про душу, у нього неминуче виникали тілесні асоціації і фізіологічна термінологія у вигляді синестезійних метафор: «висока душа приборкує сама себе і стає здоровішою і прекраснішою» (R. P. IX 591b) «душа може накульгувати, як накульгує і тіло» (R. P. YIII 535b), «коли чиста і біла душа піднімається над чуттєвістю, вона йде у незвідане місце, божественне, безсмертне, розумне» (Phaed. 80e).

У діалозі «Евтідем» Платон писав, що Сократ, прагнучи зрозуміти словесну боротьбу як певне таїнство з подальшим показом переможця словесного змагання у вигляді статуї, так і говорив: «Адже ти може і не розумієш, що власне роблять з тобою ці гості, – а роблять вони те ж саме, що і втаємничені танцівники, коли садять на престол того, кого хочуть посвятити у свої таємниці, щось на зразок дитячого хороводу, коли навколо тебе водять танець» [7, с. 119]. Отже, звертаючися до зображень софістських словесних змагань, Платон мав на увазі особливий танцювальний характер філософії. Не дивно, що сам перехід від барвистої і строкатої чуттєвості до філософії розуму (прекрасна синестезійна метафора) Платон тлумачить як таїнство.

Вагомий внесок у створення теорії чуттєвого пізнання здійснив Аристотель, який у роботах «Про душу», «Поетика», «Риторика», «Метафізика» розглядав проблему емоцій, почуттів крізь призму таких категорій, як прекрасне, трагічне, комічне. Серед значних теоретичних досягнень філософа – обґрунтування головного принципу творчої діяльності митця – мімезису, завдяки якому людина здобуває перші враження, навички та знання. Результати наслідування викликають емоції та почуття – задоволення, радість, захоплення. Поняття «мімезис» пізніше було трансформовано в розроблення пізнавальної та емоційно-почуттєвої функції мистецтва, адже, на думку Аристотеля, наслідування стимулює пізнання, активізує уяву, а також породжує емоції і поглиблене почуття. Саме цю властивість мімезису було використано як своєрідний місток для введення образно-символічної концепції в Середні віки. Видова специфіка мистецтва також є наслідком можливостей мімезису з використанням надзвичайно різноманітного арсеналу засобів – звуки, барви, слова, відчуття форми.

Особливо вагомими в дослідженні проблеми синестезійних витоків естетичної чуттєвості є роботи Аристотеля «Про кольори», «Про чуттєве сприйняття», у яких філософ розмірковував про природу сприйняття взагалі й кольору зокрема. Уперше, на думку О. Лосєва, саме Аристотель створив «наукову теорію кольору, побудовану на діалектичній логіці» [120, с. 369], у якій проаналізовано взаємозалежність кольору та світла й темряви, вплив кольору на органи відчуття, здійснено розподіл кольорів на прості та змішані й проаналізовано їхнє значення.

У трактаті «Про чуттєве сприйняття» Аристотель заклав класичні основи аналізу синестезії, проаналізувавши фізіологічні основи існування спільного відчуття. «Є якості, доступні окремим відчуттям: для зору – колір, для слуху – звук, є якості, доступні всім відчуттям однаковою мірою – число, фігура, величина. Немає особливого органу для відчуття цих якостей. Їхнє пізнання у тому, що вони зводяться до руху» [2, с. 170]. І далі: «...та сфера усвідомлення, у якій складається мова, об'єднує відчуття різних сприймань і утворює спільне відчуття» [2, с. 172].

Характерне для античності світосприйняття, прагнення наділити все суще тілесністю в різних видах мистецтва, зокрема у співі, танці, знаходило більш наочне чуттєво-реальне втілення. «Грьома органами мислиться будь-який ритм – зором, як у танці, слухом, як у співі, дотиком, як биття пульсу. У музиці – ритм відчувається двома органами: зором і слухом», – так висловлювався Квінтіліан про глибинність синестетичного відчуття [7, с. 107].

Період розквіту античності – це час захоплення мудрістю та поезією «Великі епічні поеми Греції, – як писали К. Гільберт та Г. Кун, – давали більше, ніж просто естетичну насолоду, і диво-

вижний вплив, що вони мали, пояснюється музичністю вірша, мелодійністю слова та його зримістю» [3, с. 311]. Саме завдяки майстерному поєднанню різних відчуттів, сприйняття та почуттів поезія мала такий великий вплив та значення в житті античних греків.

«Невидиме робити видимим» – так визначила завдання живопису пізня античність вустами Філострата Молодшого. Живописець йде шляхом від невидимого до того, що вже можна побачити. В епоху Середньовіччя спрямованість цього процесу кардинально змінюється. Зображення тлумачиться як посередник на шляху від видимого до невидимого. Виникає психологічно парадоксальна ситуація: щоб краще сприйняти те, зоровим представником чого є зображуване, потрібно відмовитися від самого зору, натомість, слід особливим чином налаштувати інші органи сприйняття. «Середньовічний художник, – сформулювала цю ситуацію І. Данилова, – уявляв собі світ так, як його важко побачити, а лише відчути. Для цього потрібно заплющити очі, адже зір заважає, руйнуючи цілісність і закономірність загальної картини» [4, с. 52].

Погоджуємося з думкою О. Лосева про те, що класичне античне розуміння естетичного насамперед пов'язане із чуттєвим рівнем знання, тобто належить до сфери «скінченних» речей. Однак хочемо зазначити, що предикату всезагальності воно набуває в роботах давньогрецьких натурфілософів. Вони намагалися репрезентувати всю розмаїтість явищ, які можна було чуттєво сприймати як результат спільного їм усім начала. Подальший розвиток філософії призвів до того, що естетичне як чуттєве відокремлюється від усезагального. Останнє належить до сфери теоретичного знання, де вічне та необхідне ніяк не торкається мінливості світу кінцевих речей, отже, чуттєвість опиняється з одного боку, а зв'язок – з іншого. Почуття, на думку ранніх античних філософів, затьмарюють для людини світ справжнього знання, тому вони й отримали назву (синестезійна метафора) «темного знання». «Для деяких, – зазначав М. Фуко, – сприйняття було пов'язане з формою мудрості, яка безпосередньо давала їм можливість контакту з вищими сутностями, ніж людська природа...» [6, с. 36]. Стриманість у чуттєвості, як шлях пізнання мудрості, спонукала, за легендою, Демокріта осліпити себе, щоб ніщо не відволікало його від споглядання справжнього та істинного.

На такому рівні розуміння почуття не відрізняються від розуміння відчуттів. Тому справжнім філософом може бути лише той, хто зуміє піднятися над власною чуттєвістю та виявити сутність речей з об'єктивного погляду, тобто неупереджено. Людина не розуміє того, що відчуває, і не відчуває того, що розуміє.

Висновки. Античні натурфілософи намагалися осмислити основні принципи пізнання, в основі яких лежала ідея чуттєвого сприйняття та поєднання різних способів відчуття. Важлива ознака розвитку філософської думки означеного періоду – осмислення ідеї синестезійного сприйняття крізь концепції онто- та космогенезу.

Отож упродовж тривалого періоду утвердилася традиція розглядати естетичні почуття через тісний взаємозв'язок і взаємодію із естетичним сприйняттям, результатом чого є становлення та розвиток естетичного світопереживання особистості – переживання краси світу та творів мистецтва як внутрішньо-суб'єктивний процес активно-чуттєвої діяльності людини.

Джерела та література

1. Античность. Средние века. Возрождение. – М. : Знание, 1978. – 289 с. – История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.
2. Аристотель. Сочинения : в 4-х т. Т. 4 / Аристотель. – М. : Прогресс, 1984.
3. Гилберт К. История эстетики / К. Гилберт, Г. Кун ; под общ. ред. В. П. Сальникова : пер. с англ. – СПб. : [б. и.], 2000. – 311 с.
4. Данилова И. Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от Средних веков до XX века / И. Е. Данилова // Чтение по истории и теории культуры. – Вып. 33. – М. : РГГУ, 2002. – С. 63.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика / А. Ф. Лосев. – Харьков : Фолио, 1963 – 369 с.
6. Фуко М. Инструмент насолоды / М. Фуко // История сексуальности : у 2-х т. Т. 2. – Х. : Фолио, 1999. – С. 36.
7. Derrida J. Psyche : Invention de l'autre / Derrida J. – Paris, 1987. – P. 35.

Сарнавская Оксана. *Экспликация синестетической чувственности в античной эстетической традиции.* В статье анализируется историко-философское наследие исследования эстетической чувственности и ее синестетических истоков. Теоретически раскрывается содержание синестезийности в пределах проблематики познания, а также значение теоретических изысканий античных мыслителей в формировании классической традиции исследования эстетической и синестезийной чувственности.

Ключевые слова: эстетика, эстетическая чувственность, эстетическое восприятие, эстетические чувства, синестезия.

Sarnavska Oksana. Legend Synesthetic Sensuality in Ancient Aesthetic Tradition. This paper analyzes the historical and philosophical heritage study of aesthetic sensibility and its origins synesteziynyh ancient philosophers. Theoretical justification outlined within synesteziynosti problems of knowledge and ontology. Reveals the importance of ancient philosophical and aesthetic thought in the formation of classical traditions of research synesteziynoy synesthetic feelinds sensuality.

Key words: aesthetic sensibility, aesthetic perception, synesthetic sensuality synesthesia.

Стаття надійшла до редколегії
07.04.2013 р.

УДК 2-13:778.5 Тарковський

**Яна Сокол
Тетяна Колосок**

Репрезентація феномену сакральності засобами кінематографу (на прикладі творчості Андрія Тарковського)

У статті досліджено репрезентацію сакральності засобами кіномистецтва у фільмі російського режисера Андрія Тарковського «Андрій Рубльов», адже уявлення про сакральне формуються під впливом багатьох факторів, у тому числі кіномистецтва. Акцентовано увагу на кінематографічних засобах передачі сакральності: звуки, чорно-біла плівка, вода, вогонь, молоко, ікона «Трійці», дзвін. Цей фільм, по суті, – символічний код, покликаний «схопити» невидиме у видимому, тобто зобразити феномен сакральності за посередництвом ситуацій і речей світу повсякденного.

Ключові слова: сакральність, кінематограф, символ.

Постановка наукової проблеми та її значення. Поняття «сакральне» трапляється в багатьох наукових роботах, але й на сьогодні трактується нечітко, оскільки надзвичайно всеохопне й досліджується в багатьох аспектах, однак незмінним залишається одне – його тісний зв'язок із людським суспільством, із колективним несвідомим. Релігійність постійно присутня в суспільстві, змінюються лише її символічні форми, які люди засвоюють у процесі соціалізації. Після втратою цінностей, пов'язаних з ідеєю Абсолюту, релігійність усе більше розчиняється, утрачаючи впізнавану подобу, і стає трансрелігійною, яка потенційно присутня в усьому й ніде реально не існує, не досягає повноти власного буття.

Визначень поняття «сакральне» є велика кількість, тому за «робоче» визначення сакрального можна взяти таке: сакральне – це феномен духовного життя, який може проявлятися в символічній формі й зберігається в колективному несвідомому. Дослідниця А. Савкіна наголошує, що «сакральне – це «альфа» й «омега» для будь-якої релігійної онтології і рушійна сила для більшості соціальних процесів і в традиційному, і в сучасному суспільстві» [5].

Уявлення про сакральне формуються під впливом багатьох факторів, у тому числі й мистецтва. Осмислення і зображення феномену сакральності засобами мистецтва – одне із джерел наближення релігії людям, а актуальність цього зростає в ситуації десакралізованої культури, коли втрачено семіотичні коди традиційної релігії, а проголошення релігійних догматів покладено значною мірою на мистецтво.

Аналіз останніх досліджень цієї проблеми. Над означеною проблематикою працювали й нині працюють дослідники Д. Салинський, Е. Соболевська, В. Петрушенко, М. Туровська, Н. Хренов (філософська інтерпретація фільмів А. Тарковського, кіногерменевтика фільмів А. Тарковського, проблематика кінообразів, сміху, сакральності) та ін.

Мета статті – дослідити репрезентацію сакральності засобами кіномистецтва в контексті кінотворчості Андрія Тарковського (фільм «Андрій Рубльов»).