

виконавського досвіду майбутнього вчителя, а також аналіз і удосконалення його художнього та технічного комплексів.

Отже, нова парадигма освіти дає широке коло нових методів та механізмів (проекування, рефлексія, моделювання), а також насичення новим змістом понять художньо-естетичного конструювання виховного процесу (художньо-образне мислення, аналітично-синтетична діяльність), що в свою чергу розширює межі досліджень музично-виконавської діяльності у музичній освіті, дає їй можливість глибше та більш конкретно-науково пояснити процеси та явища, котрі у музично-виконавській діяльності виносилися за рамки пояснювального, аналітичного, логічно зрозумілого.

Таким чином, сучасна мистецька педагогіка, аналізуючи умови формування та розвитку досконалої діяльності музиканта, визначає самосвідомість, саморегуляцію, наявність психологічної установки, психофізичну свободу основними чинниками даного процесу.

Література

1. *Алексеев А. Д.* Методика обучения игре на фортепиано / А.Д.Алексеев. - М.: Музыка, 1971. – 214 с.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асафьев. - Л., Музыка, 1971. - 376 с.
3. *Ветлугина Н.А.* Музыкальное развитие ребёнка / Н.А.Ветлугина. - М., Просвещение, 1968. - 314 с.
4. *Завадская Т.Н.* Формирование музыкально-эстетического опыта младших школьников / Т.Н.Завадская / Дисс. канд. пед. наук: 13.00.01.- К., 1993.- 195 с.
5. *Збандуто С.Ф.* Педагогика / С.Ф.Збандуто. - К.: Рад. шк., 1985. - 508 с.
6. *Зязюн І.А., Сагач Г.М.* Краса педагогічної дії / І.А.Зязюн, Г.М.Сагач / Навч. посіб. - К.: Українсько-фінський інститут менеджменту та бізнесу, 1997. – 302 с.
7. *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия / Е.В.Назайкинский. - М., Музыка, 1972. - 382 с.
8. *Орлов В.Ф.* Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія / В.Ф.Орлов / Монографія. - К.: Наукова думка, 2003. – 263 с.
9. *Психологія: Підручник* / Трофімов Ю.Л., Рибалка В.В., Гончарук П.А. та ін. - К.: Либідь, 2001. - 560 с.
10. *Ражников В. Г.* Резервы музыкальной педагогики / В.Г.Ражников. - М.: Знание, 1980. - 96 с.
11. *Strelau Jan.* Psychologia / Jan Strelau / Podrecznik akademicki. T.2. - Gdansk: wydawnictwo psychologiczne, 2000. - S.896.

УДК 781.24:004

Лобова Л.Г.

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА: ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПОДХОД

В статье с позиции информационного подхода рассматриваются структурный и коммуникативный аспекты семиотических исследований в области музыкального искусства, анализируется специфика основных понятий теории знаковых систем.

Ключевые слова: теория информации, музыкальная информация, музыкальный знак, текст, код, контекст.

Семиотический подход к проблемам музыкального творчества и анализу музыкальных произведений разрабатывается в отечественной науке уже не одно десятилетие¹. Наряду с такими давно сложившимися в музыкознании понятиями, как «музыкальный язык», «музыкальная речь», «музыкальное мышление», все чаще в научной литературе используется понятие «музыкальной информации». И, следовательно, встает вопрос о способах ее организации и возможностях передачи не только интрамузыкального, но и экстрамузыкального содержания.

Как известно, семиотика изучает процессы передачи информации через знаковые (или кодовые) системы, к числу которых принадлежит и искусство. Художественное произведение можно рассматривать и как информационную систему, и как текст, смысловое преобразование которого

¹ Основателем семиотики на рубеже XIX-XX веков стал американский философ, логик, математик и естествоиспытатель Чарльз Сандерс Пирс, предложивший название новой науке и давший определение и первоначальную классификацию знаков. Первый «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем» состоялся в Москве в декабре 1962 года. В дальнейшем методы теории знаков и знаковых систем стали широко применяться в самых различных областях научного знания.

происходит в процессе восприятия. Знак как элементарная единица имеет две стороны: материальную и информационную. Структура знаков состоит из самих знаков и их отношений. Процесс знакообразования – семиозис – это динамическая ситуация, включающая в себя отправителя сообщения, его получателя, само сообщение, канал связи и код.

Возникая при моделировании действительности, знаковость проявляется в форме текста. Но если знак отличается универсальностью, то текстовые структуры всегда индивидуальны и предполагают наличие автора. В отличие от сообщения, текст принципиально рассчитан на хранение и многократное размножение, направлен на решение стратегических, а не тактических задач, ориентирован на диалог с получателем информации, и, следовательно, может иметь многозначное прочтение. В особых контекстах сообщение может функционировать как текст, но при переходе от сообщения к тексту уничтожаются случайные характеристики и увеличивается системность последнего.

Коды лежат в основе знаковых систем и представляют собой совокупность знаков (символов) и системы определенных правил оперирования ими. Знание большого количества кодов необходимо для наращивания объема знаковых отношений, и, как считает Г. Г. Почепцов, «только столкновение кодов может проявить семиотический объект» [9, с. 16]. Именно в семиотике пересечение различных кодов приветствуется и поддерживается. Так же, как в другом междисциплинарном направлении – синергетике – на методологическом уровне приветствуется пересечение выводов гуманитарных и точных наук. Междисциплинарность семиотики дает возможность применять ее достижения для анализа самых различных культурных феноменов, изучать различные системы воздействия на человека. Все чаще в работах современных исследователей высказывается мысль о том, что новые интересные теории создаются именно на стыке различных научных дисциплин.

Можно говорить о двух аспектах семиотических исследований: структурном и коммуникативном. Оба аспекта присутствуют и при изучении художественных произведений, и при изучении процессов их создания или восприятия, хотя в первом случае внимание чаще уделяется структурным закономерностям, а во втором – процессам коммуникации. Условно можно выделить две системы коммуникации, одна из которых тяготеет к передаче информации (основой служат вербальные структуры), другая – к передаче иерархии или, иными словами, ценностей (на базе невербальных структур). Процесс же человеческого общения Г. Г. Почепцов разделяет на три основные составляющие: коммуникативную, семиотическую и символическую. «В случае коммуникативного процесса центральным является передача содержания... для семиотического процесса характерна двойная установка: и на форму, и на содержание. В процессе же символическом играет роль ориентация и на форму, и на содержание, и на самих получателя/отправителя» [9, с. 132-133]. Символика невозможна без человеческого фактора, она индивидуальна и к тому же способствует лучшему хранению информации в индивидуальной и социальной памяти.

Рассматривая искусство в рамках концепции коммуникации, хорошо разработанной теорией знаковых систем, Ю. М. Лотман проводит аналогии между разделением системы на «речь» и «язык» в структурной лингвистике и «сообщение» и «код» в теории информации. Говоря о сообщении как об информации, возникающей в данном тексте, ученый, однако, указывает, что не следует его отождествлять с содержанием (так же, как и язык с формой художественного произведения). Если художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления (можно предположить, что в этом случае оно приобретает статус текста), то «язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» – несет информацию» [6, с. 30]. Кроме того, в зависимости от структуры кода восприятия меняется информационная ценность и языка, и сообщения, а сам выбор кода создает дополнительную информацию. Таким образом, можно сказать, что сообщение, так, как его понимает Ю. М. Лотман, присутствует в каждом доступном для понимания тексте, а произведение искусства как сообщение, передающее особую художественную информацию на языке искусства, можно рассматривать в качестве текста. Очень интересен прием, когда значимое отсутствие того или иного элемента текста, играющего определенную роль в структуре ожидания воспринимающего субъекта, создает яркий художественный эффект, передающий семантическое значение паузы, вполне реальную информацию, связанную с художественным молчанием.

В понимании А. Моля, информация делится на семантическую и эстетическую, причем оба вида одновременно присутствуют в любом разворачивающемся во времени сообщении. Семантическая информация закодирована, определима и может быть представлена, например, в виде партитуры. Все стандартное, универсальное и передаваемое с помощью заданного набора знаков составляет, таким образом, семантический аспект. Эстетический же аспект связан с некоторым

отступлением от нормы, с возможностями свободного варьирования и изменчивости сообщения, допустимыми для каждого стандартного знака при условии сохранения легкости его распознавания получателем. Например, эстетическая информация может выражать не поддающееся истолкованию восприятие музыкального сигнала. А. Моль характеризует ее следующим образом: «Эстетическая информация представляет собой пространство степеней свободы музыкального сообщения относительно системы его нотации (партитуры), составляющей лишь схему музыки» [8, с. 15]. То, что к ней можно подойти как к некоей персональной информации, свидетельствует о ее «непереводимости» и невозможности адекватного воспроизведения в сообщении другого вида. Особую роль эстетическая информация играет в музыкальных произведениях, в отличие от языковых сообщений, в которых преобладает семантическая информация. Диалектика банального/оригинального в комбинациях семантических и эстетических символов, выбранных из соответствующих разных кодов, определяет организацию и восприятие, в частности, музыкальных сообщений.

Еще раз отметим, что понимание искусства как системы передачи информации развивается по двум магистральным направлениям. В первом случае внимание направлено на моделирование структур художественных произведений, принципы которого успешно разработаны и в литературоведении, и в музыковедении. Второй аспект связан с изучением процессов творчества, нелинейный характер и повышенная сложность которых, как и существование множественных обратных связей создают особые трудности при их моделировании.

Интерпретация искусства как знаковой системы связана со спецификой его видов. Ю. М. Лотман считал, что вторичные, т. е. надстраиваемые над естественно-языковым уровнем, моделирующие системы (к которым, наряду с мифом и религией, относится искусство) строятся по типу языка [6]. Трудности, возникающие при понимании искусства как семиотической системы, связаны и с неоднозначностью в отношении знака к знаку, и с невозможностью адекватного перевода художественного сообщения в другую языковую систему, и с передачей обозначаемого с помощью всей моделирующей структуры художественного произведения. Показательна и эволюция понятия «музыкальный язык», использовавшегося вначале в переносном смысле, как образная аналогия между музыкой и речевым высказыванием, и завоевавшего, несмотря на протесты многих теоретиков прошлого, прочный научный статус. Естественно, поэтому, что и относительно понятия музыкального знака в музыковедении сложились различные точки зрения.

В. В. Медушевским разработана теория музыкального знака, определяемого как «специфическим образом оформленное материальное акустическое образование, выполняющее в музыке следующие основные функции (одну из них или все вместе): пробуждение представлений и мыслей о явлениях мира, выражение эмоционально-оценочного отношения, воздействие на механизмы восприятия, указание на связь с другими знаками» [7, с. 10]. То есть, музыкальный знак должен, во-первых, иметь выделяющие его из контекста отличительные материальные признаки и, во-вторых, репрезентировать лежащие за его пределами идеи, эмоции, представления и т. д. Данная трактовка находится в русле «традиционного» понимания знака, принимаемого в качестве исходной позиции и другими исследователями в различных областях научного знания. Автор отмечает, что если в системе музыкального языка знак выступает как носитель определенного значения, то в контексте конкретного музыкального произведения несет целостную смысловую нагрузку.

В. В. Медушевский также сформулировал пять принципов классификации музыкальных знаков, от простейших музыкально-грамматических элементов до комплексных по своей природе знаков-интонаций и пластических знаков [7]. Согласно его систематике, знаки различаются по материально-конструктивным свойствам, по характеру несомых музыкальными знаками значений, по типу связи знака и значения, по сфере жизненного опыта, на основе которого музыкальное средство обретает значимость, и по месту знаков на шкале общего – индивидуального. В. Н. Холопова на основе теории Ч. С. Пирса предлагает следующую типологию художественных знаков в музыке: 1) эмоциональные или выразительные знаки² (голосовые и моторные); 2) предметные знаки или индексы; 3) понятийные знаки или символы (музыкальные, ассоциируемые с музыкальными или немзыкальными явлениями, и словесные) [12].

М. Г. Арановский признает, что в музыкальном искусстве действительно имеются возможности для образования знаковых структур (это могут быть лейтмотивы, напевы-символы,

² Термин «иконический», предложенный для знаков этого типа Ч. Пирсом, в музыкальной сфере требует корректировки, поскольку само слово предполагает изобразительность, зримое подобие, которое в прямом смысле в музыке невозможно.

мигрирующие интонационные формулы, кадансы, признаки некоторых жанров, структуры типа знаков в рамках того или иного авторского стиля и др.). Однако они представляют собой исключение, а не правило, поскольку структуры, на которые дробится целостное сообщение, не имеют денотата, и порождающая система музыкальных текстов, следовательно, не обладает уровнем знака. Поэтому М. Г. Арановский выдвигает концепцию музыкального языка как незнаковой семиотической порождающей системы, основанной на стереотипах связей [1]. Исторически сложившиеся связи между элементами музыкального языка постепенно становятся стереотипами, определяющими нормы структурирования текста и, соответственно, особенности его восприятия. Стереотип может иметь различные варианты реализации, хотя сам выступает в качестве инварианта. На основе стереотипизации возникла, например, функциональная гармония, стереотипы действуют на всех уровнях музыкального мышления, определяя и связи между отдельными звуками, и закономерности выходящих за рамки музыкального языка музыкальной формы и жанра. «Язык не передает тексту выработанные им значения, он только помогает их создать, предлагая некие готовые детали и правила их соединения» [1, с. 113]. Единицы музыкального языка не являются автоматически значащими единицами музыкального текста, а приобретают свое значение только в условиях контекста.

М. Ш. Бонфельд [8], говоря о художественном произведении вообще, настаивает на том, что знаком является только само произведение в целом, а его компоненты, т. е. компоненты знака (элементы, части), оказываются субзнаками. Так, например, если в обычном языке слово является знаком, имеющим четко зафиксированные значения, то в художественной речи оно уже представляет собой субзнак, значение которого может меняться и конкретизироваться в зависимости от отношения к знаку, включающему его в себя (яркий пример – поговорки). Поле значений таких частей или компонентов знака гораздо шире, чем у самого знака. При этом наделены смысловой нагрузкой и, следовательно, несут функцию субзнака далеко не все элементы музыкальной ткани.

Источники значений музыкальных субзнаков можно сгруппировать по трем областям. Первая, экстрамузыкальная, связана с интонациями человеческой речи (междометиями, криками, стонами, плачем) и «немыми интонациями» человеческого тела (жестами, мимикой, танцем, пластикой). Эти выразительные даже без слов интонации передают яркие эмоции, вызванные различными объектами реальной действительности.

Вторая область, интрамузыкальная, отражает жизненные ситуации, опосредованно характеризуемые музыкальными звуками или их комплексами (военные сигналы, звонки, гонги, бой часов, сирены, движение транспорта, настройка хора, пение птиц и пр.), которые, тем не менее, не выполняют эстетическую функцию и не зависят от уровня исполнения. Примером области, пограничной между немзыкальной и музыкальной, являются колокольные звоны: они могут быть связаны и с немзыкальными сторонами жизни (набат, похоронный звон и т. д.), и с эстетически насыщенными концертами колокольной музыки.

Третья область, синестетическая, возникает благодаря способности музыки передавать не только слуховые, но и зрительные или тактильные ощущения (звуковые образы пространства и времени, тяжести или воздушности и пр.). Такие возможности восприятия обусловлены регистровым и тембральным разнообразием звуков, их громкостью или напряженностью, а также особенностями метроритмического движения.

О специфике музыкального знака писал Гюнтер Майер в работе «Семиотика и языковые черты искусства» [11]. Он указывал, что материальность знака в естественных или искусственных языках в процессе кодирования сводится к минимуму, а его физически-предметным характером пренебрегают. В музыке же важны не только опосредованное значение музыкального знака, но и его звучащая материя, которую Г. Майер определяет не только как средство, но и в относительном смысле как самоцель. Однако структура музыкального языка, как справедливо подчеркивает Б. М. Гаспаров, не сводится к законам той субстанции, в которой он воплощается: «...Если акустическая музыкальная концепция стремится рассматривать закономерности гармонии как универсальные, возводя их к естественным закономерностям обертонового ряда, то при структурном подходе мы отдаем себе отчет в том, что одна и та же акустическая основа может быть использована в структурно различных языках. Поэтому признается нормальным существование разных музыкальных языков с различной функциональной структурой» [3, с. 132-133]. Таким образом, акустические закономерности определяют только естественные ограничения структурных вариантов.

Еще раз отметим, что знак обретает смысл и информационную ценность только в окружающем его контексте. Очень хорошо о взаимной обусловленности единиц художественного текста в рамках целостной структуры сказано Л. Н. Толстым в письме к Н. Н. Страхову (апрель 1876): «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей,

сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором находится» [10, с. 433]. В музыкальном искусстве определяющая роль контекста проявляется, пожалуй, даже еще ярче. Нередко отмечалось, что устойчивость значений тех или иных музыкальных оборотов достаточно условна: нисходящая секунда или восходящая кварта обретают различные смысловые оттенки в различных музыкальных «ситуациях», а «одно и то же акустическое образование может входить в разные системы и служить основой разных знаков...» [7, с. 11]. Отдельный звук или сочетание звуков, таким образом, становятся знаком только в зависимости от своего положения в общей знаковой системе, что отражено в следующем определении А. А. Фарбштейна: «Знаком в музыке мы можем считать только логически сопряженное отношение выразительных средств, участвующее в процессе развертывания «звукосмысла» и не допускающее переструктуризации» [11, с. 87]. Соотнесение элементов внутри семиотической системы такого рода, как музыкальное произведение, их синтаксические отношения играют более важную роль, чем сопоставление системы с экстрамузыкальными явлениями действительности. Следовательно, можно говорить не об отсутствии семантики, а об особой природе значений в системе связей музыкального произведения.

Связь знаков (или, по М. Ш. Бонфельду – субзнаков) между собой определяется в семиотике как синтактика. Особый смысл, заложенный в типических структурах, имеет аналог во внемузыкальном мире: в синтактике проявляется идеальный мир человеческой мысли. «Это может быть процесс строгого, логически последовательного развертывания мысли, но может быть и свободный, раскованный ее поток,двигающийся исключительно по закону смежности, когда одно воспоминание по ассоциации связывается с другим, другое – с третьим и т. д.» [2]. Отношения же между знаками и теми, кто ими пользуется (носителями языка) называются прагматикой. В искусстве также рассматриваются отношения между художественными произведениями и их творцами или потребителями.

Процессы организации музыкальных звуков в музыкальный текст реализуются в его структуре, а уровень владения музыкальным языком отражается не только в потенциальной способности создавать новые тексты, но и в способности их воспринимать. Система семантических связей, основы формирования которой заложены на языковом уровне, нередко воспринимается интуитивно в результате более или менее длительного общения с музыкальной действительностью. Интуитивный анализ структурных связей языка музыкального произведения порождает определенную систему «ожиданий», связанную с представлениями о возможной сочетаемости элементов и о системе структурирования воспринимаемого материала. От уровня владения музыкальным языком зависит восприятие музыкального процесса как в большей или меньшей степени организованного, а также возможность предугадывания путей его вероятностного развития.

Изучение информационно-семантических аспектов музыкальной практики позволяет охарактеризовать музыкальное искусство как «общественно-культурную форму информационно-семантического упорядочения смысловых, философско-эстетических, социально-оценочных, художественно-творческих аспектов отношений человека с окружением, выраженных в гармонизированном звучании» [4, с. 28]. Семиотический анализ, дополненный информационным подходом, предполагает рассмотрение музыкальной культуры как особого звукового пространства, обогащает современную методологию новыми познавательными средствами, способствует интеграции музыкально-педагогических исследований в более широкий культурно-исторический контекст.

Литература

1. **Арановский М.Г.** Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 90-128.
2. **Бонфельд М.Ш.** Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с.
3. **Гаспаров Б.М.** О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 129-152.
4. **Каяк А.Б.** Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве. – М., Академический Проект, 2006. – 256 с.
5. **Копцик В.А., Рыжов В.П., Петров В.М.** Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук. – М.: ОГИ, 2004. – 368 с.
6. **Лотман Ю.М.** Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.

7. *Медушевский В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
8. *Моль А.* Социодинамика культуры / Предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 2-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2005. – 416 с.
9. *Почепцов Г.Г.* Семиотика. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2002. – 432 с.
10. *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений. Том 17. Письма 1845-1846 гг. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1965. – 623 с.
11. *Фарбитейн А.А.* Музыкальная эстетика и семиотика // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 75-89.
12. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.

УДК: 378.14;7

Пастур І.В.

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МОВИ МИСТЕЦТВА ІЗ ЗАКОНОМІРНОСТЯМИ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮДИНИ

В статті розглядається взаємозв'язок мови мистецтва з закономірностями діяльності людини як фактор творчого формування спеціаліста.

Ключевые слова: *топонома, модус, код, художественный образ.*

В епоху розквіту медіакультури, комп'ютеризації кожна особистість відокремлюється, розвивається сама по собі, як би поза суспільством. Тому актуалізується проблема комунікації, пошуку оптимальних шляхів до збагнення ідеалу гармонії спілкування, особливо засобами мистецтва.

Тенденція зближення гуманітарних наук і мистецтва сьогодні повинна принести значну користь як художникам, мистецтвознавцям, музикантам, так і педагогам-психологам. Саме тому вивченням, виявленню єдиної знакової системи більшості візуальних і мовних комунікативних процесів займається фізіологія й психологія, соціологія й лінгвістика, інформатика й мистецтвознавство, художня педагогіка й математика. Такі дослідження націлені на організацію художньо-творчого простору, упорядкування руху, створення гармонії, образу в душі людини, що дозволяє не тільки діагностувати, але й придбати діючий засіб оздоровлення його психіки, духовної наповненості особистості.

Аналіз нормативного навчального процесу у вищих педагогічних закладах освіти дозволяє окреслити суперечності між цілісністю професійно-особистісного становлення вчителя образотворчого мистецтва (ОТМ) і недостатньою розробленістю системи педагогічного управління цим процесом, між теоретично декларованою метою формування професіонала і збереженням предметноцентрированої моделі професійної освіти на практиці, між орієнтацією гуманітарного університету на фундаментальне загальнокультурне знання і нереалізованістю його у професійно-педагогічній діяльності майбутніх фахівців. Ці недоліки відмічають такі відомі викладачі вищої школи як Л.Арчажнікова, Л.Велитченко, О.Савченко, Л.Коваль, Н.Кічук, Л.Міщик, Г.Падалка, О.Рудницька та інші. Виявлення вищеозначених суперечностей актуалізує мету нашого дослідження, проблему теоретичного і методичного забезпечення художньої освіти студентів, формування готовності до аналізу творів мистецтва, виявлення взаємозв'язку мови мистецтва з закономірностями діяльності людини.

Здатність до інтерпретації творів мистецтва досліджується вченими (М.Бахтін, Б.Неменський, М.Мамардашвілі, В.Орлов, А.П'ятигорський, Г.Тарасенко, О.Шевнюк, В.Щербіна, О.Щолокова, Б.Юсов, Н.Яковлева та ін.) як неодмінна умова духовного удосконалення особистості, морального та естетичного зростання.

Результативність змістовних та динамічних характеристик процесу інтерпретації смислів обумовлюється готовністю особистості до здійснення власне комунікативної фази спілкування з творами культури. Формування зазначеної готовності відбувається на етапі методичного забезпечення комунікативного компоненту культурологічної освіти майбутнього вчителя ОТМ, який передбачає впровадження герменевтичного підходу до інтерпретації творів мистецтва [1].

Сьогодні краса і гармонія стали найважливішими категоріями пізнання, певною мірою навіть його метою, тому що в кінцевому підсумку художник шукає істину у красі, а вчений – красу в істині. Людина взагалі воліє порядок – безладдю, простоту – складності, визначеність – невизначеності. Очевидно, в цьому виявляється сутність самого життя, як феномену природи – впорядкування