

**Ключевые слова:** христианская эстетика, теологема, сакральные и профанные художественные образы, современное кино.

**Annotatoin. M.V. Karanda. Aesthetic aspects of visualization of some christian theologems in modern cinematography.**

*The article bring forth the interrelations between the Aesthetics and the Philosophy of religion. It allows better understanding of the Christian imagery in the modern art. In the centre of attention is the unveiling of the dogmatic-based artistic image-ideas (theologemes) in the cinematographic texts. The methods of the visualization - both taking place within the Christian axiological paradigm and outside of it, in the “profanic” area – are investigated.*

**Key words:** Christian Aesthetics, theologeme, sacral and profanic artistic imagery, modern cinema.

*Надійшла до редколегії 14.10.2009 р.*

**УДК 811:111.852**

**О.В. Сарнавська**

### **ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛЬНОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ**

*У статті досліджуються особливості формування візуалізації художньої мови у взаємозв'язку із становленням візуальної комунікативної культури людства. Важливим є аналіз розвитку візуальних метафоричних традицій, які стали результатом тісної взаємодії вербального та візуального мислення.*

**Ключові слова:** візуальна комунікація, візуальна метафора, метафора дзеркала.

Візуальна культура є однією із складових загальної культури і напрямками свого розвитку визначає духовний стан особистісного Універсуму людини. У сучасній науковій думці спростерігається зростання інтересу до процесів візуалізації, котрі мають експансивний характер по відношенню до вербальних форм фіксації та передачі інформації. У часи теле- і відеокомунікації та Інтернету візуальні засоби подання інформації, завдяки компактності та чуттєвій переконливості, визнаються найкращими. Для багатовікової культури переважаючої ролі слова, “книжної цивілізації” Гутенберга такі зміни без перебільшення можна вважати глобальними та визначити як суттєву зміну особистісного Універсуму людини. Тому в сучасній естетиці дослідження візуальних форм як важливих проявів чуттєвої свідомості набувають все більшої актуальності. Особливим простором здійснення візуальної культури є мова.

Візуальність художньої мови – феномен, що виконує певні функції у пізнанні та мистецтві, в науці та релігії – в цілому в культурі. Існуючі в художній мові візуальні міфологеми тісно пов'язані з іншими поняттями:

візуальне мислення, візуальна комунікація, візуальне мистецтво. Так, візуальне мислення, яке існує поряд і у зв'язку з вербальним мисленням, створює нові образи і наочні схеми, які відрізняються автономністю і свободою по відношенню до об'єкта зорового сприйняття. Вони несуть смислове навантаження, роблять значення зримим і породжують різноманітність художньої мови. Разом з тим, як відзначав М.Мерло-Понті в есе „Око і дух”, бачення – це не просто один із модусів мислення, але і особлива здатність людини бути поза сама собою, „внутрішньо брати участь в артикуляції Буття”, і око як „вікно душі” здійснює диво, коли, залишаючись у темноті тіла, дозволяє душі сприймати існуючу поза нею красу Всесвіту [5, 27]. Тому **метою статті** є аналіз та узагальнення становлення візуалізації художньої мови у взаємозв'язку із розвитком візуальної комунікативної культури людства.

Проблема візуальності художньої мови носить міждисциплінарний характер і викликає інтерес у філософів, психологів, мистецтвознавців та лінгвістів. Дослідження М.Вартофського, Л.Виготського, Д.Громова, В.Зінченко, Л.Кабанової, О.Лурія, Е.Панофського, Я.Пастернака, О.Пушонкової, Р.Рорті, В.Савченко, К.Фідлер значно розширили проблемне поле вивчення візуальної метафори з культурно-історичного, онтологічного, епістемологічного, мистецького підходів.

Людина отримує інформацію усіма доступними для неї каналами, але найбільшу кількість – за допомогою зору. Саме тому сучасна психологія спілкування розглядає візуальну комунікацію як найбільш значиму у житті людини. Власне, виникнення мови філософи А.Бергсон, А.Жаррі, Б.Поршнєв пов'язують із її зоровим аспектом – тілесністю. Мову можна побачити, адже вона стає зримою завдяки жесту, міміці, танцю, і здійснюється у вигляді мови тіла, що відображає психічний стан людини, її мотиви та особливості взаємовідносин з оточуючим світом. Академік Б.Поршнєв у праці „Проблема виникнення людського спілкування і людської культури” зауважив, що обмін чуттєвими враженнями серед первісних людей обов'язково передбачав за нестачею слів-позначень обмін жестами-позначеннями, які були важливою складовою первісної комунікації. Саме тому візуальний компонент мови був важливим у ті часи і зберігає своє значення по сьогодні, а візуальні метафори, пов'язані з тілесністю („стиснуті зуби”, „відкритий погляд”) мають однакову семантичну природу у різних мовах, як і розуміння питань дистанції, ролі очей та дотику у спілкуванні.

Візуальна метафора – перенесення якостей чи властивостей одного предмета, явища або ж грані буття на інший, засноване на поєднанні різних якостей відчуття: зорового, слухового і, рідше, тактильного, заснована, в першу чергу, на розширенні сенсорної чуттєвості особистості та втілення її результатів у вигляді мовних універсалій. Візуальна метафора фіксує специфічні явища художньої свідомості, розширює розуміння та інтерпретацію художнього тексту, а з іншого боку – додає інший ракурс у

вивчення глибинних екзистенційних начал людського існування та дозволяє поповнити знання про діалогічні можливості буття культури.

Особлива значимість для європейської культури гегемонії зору почала усвідомлюватися у часи античності, коли легендарний Піфагор закликав своїх учнів вчитися вдивлятися у Космос, милуватися його гармонією та розвивати вміння бачити прекрасне. Пізніше, на думку О.Лосєва, ніхто так, як Платон, не користувався для зображення свого ідеального світу такими насиченими зоровими сприйняттями метафорами. Сама ідеальна краса, за Платоном, – це колір та світло, а у описі особливостей людського духу античний філософ використовує його порівняння з сяянням та блиском. Візуальний метафоричний фонд європейської культури збагатився прекрасними висловлюваннями Платона: „око душі”, „око бачить часточку істини”, „душа мудреця має хороший зір”, „око є сонцеподібним із усіх чуттєвих знарядь”. Учень Платона Аристотель у працях „Про душу”, „Про чуттєве сприйняття”, „Про кольори” зазначив, що саме зорове сприйняття у людини є переважаючим, надає найдостовірнішу інформацію у пізнанні та найбільший привід для задоволення. Отже, грецькі мислителі розуміли пізнання як певний вид бачення, споглядання і відношення до суцього вони пояснювали через зір. За М.Гайдеггером, грек був „людиною зору”, тому що сприймав буття суцього як присутність та постійність. Саме ж буття розумілося як видима, зрима ідея, а людина знаходиться „під поглядом суцього” і має „поглянути в очі хаосу, щоб прийняти саму себе” [7, 93].

В епоху античності важливою у філософії стає ідея дзеркала, яка спочатку виникла в космологічному сенсі всередині платонізму, але особливий розвиток отримала уже в неоплатонізмі. Матерія, за Плотіном, – поверхня дзеркала, розум та душа – два дзеркала, розумний та чуттєвий космос – два відображення. Це дзеркала особливі, які споглядають свої образи. Свідомість у Плотіна також осмислюється за допомогою метафори дзеркала: у стані внутрішнього спокою, коли на поверхні відсутні коливання, відбувається дійсне сприйняття життя думки, але, якщо внутрішнє дзеркало розбите, гармонія порушена, розум та дух перестають відображатися у ньому. Так, на думку Ч.Пірса, в європейській культурі почала розвиватися метафорична ідея дзеркала, як опосередкована структура, що визначає характер відображення „дзеркальної сутності людини”.

Традиція надавати перевагу зоровому сприйняттю поміж інших знайшла своє продовження і в епоху Середньовіччя. Зокрема, велике значення середньовічними мислителями надавалося світлу – символу енергії, ясності, святості, тому особлива роль грі світла відводилась у храмових спорудах, світло мислилося синонімічно красі та благородству. Вперше в середньовічних текстах з’являються такі візуальні метафори: пролити світло, висвітлити, світлі помисли, світла пам’ять, а до осіб „благородної крові” починають звертатися „ваша світлість”.

Зразком високої літературної майстерності використання візуальної метафори є міркування А.Августина про душу людини: „Душі потрібні три речі: мати очі, якими б вона могла дивитися і бачити. Здорові очі душі – це вільний і чистий розум. Свободу розуму дарує світла віра. До віри мають бути приєднані надія та любов... Погляд душі – це розум. Бачення Бога і є кінцевою метою зору” [1, 264].

Ще одним важливим моментом звернення до зорового сприйняття як до важливого у житті людини є середньовічна ікона – ілюстрація до описаних у Біблії подій, „книга для неписьменних” (А.Августин), „візуальна розповідь про події священної історії” (П.Флоренський). Дійсно, ікона – це текст, який можна сприйняти у візуальних образах, де важлива роль відводиться символічній природі простору, форми та кольору. Саме тому ікона – позачасовий феномен, який вимагає довготривалого та глибокого споглядання, коли із зовнішнього бачення народжується особливе „внутрішнє духовне бачення” (П.Флоренський). Отож, в епоху Середньовіччя бере початок ідея більш глибокого розуміння механізму бачення та споглядання, яке наділяється особливими духовними сутностями.

Наступним важливим етапом розвитку візуалізації художньої мови стає епоха Відродження, коли спостерігається справжній культ „тілесного” ока. Великий італійський гуманіст Л.Альберті вибрав своєю емблемою крилате око, італійський математик Л.Пачоллі, спираючись на авторитет Аристотеля, писав, що із наших відчуттів, згідно мудреців, зір є найбільш благородний. Захоплюючі гімни оку складав Леонардо да Вінчі: „Око обнімає красу усього світу”. Стосовно ж розвитку візуального метафоричного фонду, то він поповнюється геніальними літературними знахідками Данте, Петрарки, Шекспіра. Наведемо лише один приклад – уривок із „Божественної комедії”, де змальовано сходження до Бога, як до світла:

„Животворный Свет, идущий  
От Светодавца и единый с ним,  
Как и с Любовью, третьей с ними сущей,  
Струит лучи, волнением своим,  
На девять сущностей, как на зеркала.  
И вечно остается неделим” [3, 55].

Традиція „дивитися у очі суцшому” (М.Гайдегер), збирати і зберігати те, що розкривається оку та погляду не зникає, а лише розвивається, і у подальшій культурі людства. Вона яскраво проявилася у такому феномені як „особливе бачення” Й.Гете, близьке зокрема до античного. Для Й.Гете, як і для Платона та неоплатоніків, око було „сонцеподібним”, в чому, власне, і виявилася гармонія ока і світу, спостерігача і природи. Важливим також для мислителя є особливе бачення – внутрішнє, за допомогою якого розуміються сутності речей, явищ, та всього буття в цілому. Російський літературознавець М.Бахтін, аналізуючи творчість німецького письменника, зауважував про те, що періоди роботи з „видимістю” чергуються у Й.Гете з „моментами

сліпоти”, але сліпоти особливої, такої як у Гомера, коли загострюється внутрішня чутливість і внутрішній зір, за допомогою якого можна побачити приховане та невидиме. Усі роздуми Й.Гете, його абстрактні поняття об’єднані навколо символу „всевидячого ока”, зримість для нього є першою та останньою інстанцією. З точки зору мови, то Й. Гете не приймав слова, за яким не існувало зорового образу, за яким не стояв зоровий досвід. Одна із головних особливостей Й.Гете, за М.Бахтіним, це вміння або ж дар бачити час, який він локалізував у просторових формах: „всевидяще око” шукає і знаходить час – розвиток, становлення, історію” [2, 37]. Та й сам М.Бахтін у власній теоретичній творчості часто використовував візуальні метафори: „надлишкове бачення і знання”, „розуміюче око”, „я бачу себе поза собою”, „об’єкт естетичного бачення”. М.Бахтін погоджується з міркуванням Й.Гете про те, що безпредметні судження мають поступитися перед візуальною дійсністю, коли око бачить необхідність здійснення творчості в певному місці і у певний час. Очевидно, що за ставленням Й.Гете до метафори бачення знаходимо більш широке розуміння раціональності, що не зводиться до картезіанського абстрактно-логічного пізнання. Адже Й.Гете намагається зберегти образність, безпосередність візуального мислення, що поєднує німецького письменника з грецьким філософським дискурсом, який передбачає, зокрема, візуальність мови.

Інший дискурс розвинувся у Новий час. Р.Рорті у книзі „Філософія і дзеркало природи” так порівняв дві концепції візуальності: у аристотелівській суб’єкт ототожнюється з об’єктом, розум не є тим, що відображує. За Р.Рорті, розум не є просто дзеркалом, він є і дзеркалом, і оком, що його розглядає одночасно, відображення на сітківці ока є моделлю „розуму, який стає всіма речами”. У картезіанській концепції розум досліджує сутності, що моделюються відображенням на сітківці ока. В розумі знаходяться репрезентації, уявлення, і „внутрішнє око” оглядає, щоб оцінити їхню достовірність. У Р.Декарта головною стає саме репрезентація – людина не стільки вглядається у суще, скільки уявляє собі картину сущого. Так перетинаються два процеси: світ перетворюється у поставлений перед людиною предмет (об’єкт), а людина стає суб’єктом, репрезентантом і сприймає свою позицію як світогляд, як інтерпретацію картини світу з позиції візуалізації. Відповідно змінюється принципово і філософський дискурс, котрий з’ясовує умови точності, адекватності, істинності уявлення, можливості їхнього досягнення, що може створити ілюзію повного відсторонення від безпосереднього бачення.

У ХХ столітті зв’язок теорії пізнання та візуальної метафори піддався переосмисленню та критичному аналізу. Так, Л.Вітгенштейн у ранніх працях („Логіко-філософський трактат” (1921)) ще використовував поняття „картина”: „Ми створюємо для себе картини фактів”, „картина – модель дійсності” тощо. Очевидно, теорія пізнання–репрезентації була актуальною для Л.Вітгенштейна, але у праці 1949 року „Філософські дослідження” автор

вже повною мірою здійснив „лінгвістичний поворот”, вважаючи, що візуальна метафора – це „пастка” нашої мови. Тепер Л. Вітгенштейн виходить із того, що „філософія – це боротьба проти зачарування нашого інтелекту засобами нашої мови”; „нас бере в полон картина... ми не можемо вийти за її межі, бо вона вкорінена в нашій мові” [3; 93, 112]. Автор говорить не про картину як результат бачення, а про мовну картину. В залежності від понять і правил заданої „мовної гри” виникає та чи інша мовна інтерпретація, а „прояснення аспекту”, що пов’язане з „переживанням значення слова”, виявляється для нас наполовину візуальним досвідом, наполовину ж думкою. Поняття „бачити” Л.Вінгенштейн сприймає як „неясне”, людина бачить річ відповідно певної інтерпретації, і „не існує жодного істинного опису побаченого”. Значення слів та їхнє використання – саме цим визначається те, що раніше розумілося як візуальна картина чи уявлення і, відповідно метафорі Л.Вінгенштейна, „ціла хмара філософії конденсується у краплину граматики” [3, 129]. У міркуваннях Л.Вінгенштейна прослідковується бажання змусити засумніватися у доцільності візуального дискурсу в філософії. Відхиляючи теорію пізнання та епістемологію, які базуються на окулярцентризмі, філософ все ж не запропонував нової філософської програми пояснення пізнання.

Важливими у дослідженні візуальної метафори є ідеї Р.Якобсона про розуміння метафори і метонімії як парадигми та синтагми. Ця думка знаходить своє підтвердження також при аналізі кіномови, що дозволило Р.Якобсону стверджувати: в одному випадку парадигма і синтагма є формальною моделлю, а в іншому – метафора і метонімія вставляються між об’єктами. Філософія кіномови як синтетичного способу виробництва значення заснована, на думку мовознавця, на співставленні двох елементів: вербального та візуального, при якому на підставі їхніх формальних якостей і виникає кінематографічний текстуальний сенс будь-якого фільму. Р.Якобсон зазначав: “Власне, на прикладі кіномови ми побачили, якою гранично складною, багатоплановою і непередбачуваною для самого автора стає візуальна метафора” [8, 394].

Виникнення та розвиток кіномистецтва показав зміст та спрямованість руху загальноестетичних процесів та слугував ілюстрацією подальшого розвитку культури в цілому, коли пріоритетні позиції відходять до візуальних мистецтв. Проте аналіз художньої творчості дозволяє komponувати процеси співвідношення вербального та візуального не лише в діахронному аспекті, а й синхронно, що виявляється у феномені візуальної метафори.

Дослідники постмодерністської естетики Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі писали про те, що народжується новий тип естетичної чуттєвості, постмодерністської чуттєвості, у якій головним для людини стає не процес розуміння мистецтва та переживання його як співтворчості, а користування мистецтвом як механізмом, процесом експериментування з ним, тому вивчення питання чуттєвості змінюється кардинально. З’являється поняття „нова чуттєвість” –

втрата реальності відчуттів та сприймань, набуття почуттєвістю характеру гри та умовності. Така чуттєвість характерна для філософії постмодернізму та культури постмодерну в цілому, парадигмальна установка на сприйняття світу як хаосу. Рефлексивно зафіксована філософією у 1980-1990-их роках Ж.-Ф.Ліотаром, А.Меджиллом, В.Вельшом, В.Лейчом, Дж.Вейзом. У своїх модельних уявленнях про реальність постмодернізм, за оцінкою В.Лейча, „створює форми порядку як невпорядкованість”. У дзеркалі постмодерну світ, як відмітив Ф.Джеймісон, „стає одночасно фактичним, хаотичним та різномірним”. Така установка є концептуальним оформленням, результатом рефлексивного осмислення глибинних орієнтацій культури постмодерну, який програмно релятивізував практично всі свої компоненти: технологію, політику, науку, філософію, усі види мистецтва, склад повсякденності, стиль мислення, комунікаційні стратегії – тобто, „сам стиль життя” (Х.Фостер). Постмодерністський стан стає притаманним і молодіжній музичній культурі та підлітковій поведінковій субкультурі (Б.Смарт, Ш.Уайтач). Дослідження Р.Гелдера, С.Форатона показали, що постмодерністський стан характеризує сьогодні етнографію, історію, соціологію. Таким чином, за оцінкою В.Вельша, „конгруенція постмодерністських феноменів як у різних видах мистецтва, так і у громадських феноменах – від економіки до політики і, понад того – у наукових теоріях і філософських рефлексіях, є очевидною”. Однак, важливо, що „постмодерн” – епоха не стільки в розвитку соціальної реальності, скільки, як констатують З.Бауман, А.Хеллер, Ф.Фехер, в еволюції осмислення останньої.

Бачення світу крізь призму постмодерністської чуттєвості знаходить себе перш за все в таких сферах концептуалізації, як мистецтвознавство, естетика, культурологія, філософія. Фундованість філософської парадигми постмодернізму ідеєю хаосу універсально відмічається у дослідженнях Ж.-Ф.Ліотара, Дж.Вейза. Основною ознакою для дослідників у інтерпретації світу є відмова від ідеї цілісності, ієрархічної структури, центрованості та гармонійної впорядкованості світу: „ми живемо без спеціальних розміток і вказаних координат у міріадах загублених подій” (М.Фуко). Культура постмодерну, як відзначив В.Вельш, „незворотно плюралістична”. Установка на сприйняття світу крізь призму постмодерністської чуттєвості проявляє себе також у рефлексивно усвідомленому постмодерністською культурою феномені „зворотної апокаліптичності”. За визначенням В.Вельша, в культурі постмодернізму „передчуття майбутнього, катастрофічного чи ж рятівного, змінилися відчуттями кінця”. У цій системі координат поняття хаосу оцінюється у якості фундаментального для категоріальної системи постмодерністської філософії. У ракурсі бачення постмодерністської чуттєвості світ постає поза будь-якою можливістю задати його цілісну метафізику: як писали Ж.Дельоз і Ф.Гваттарі, „світ втратив свій стрижень, світ перетворився у хаос”. Більш того, для постмодернізму характерна програмна презумпція результату цілеспрямованої процедури по відношенню

до семантично значимого середовища: від запропонованого у свій час А.Жаррі в контексті „пата фізики” принципу „внесення хаосу в порядок” – до сформульованого Д.Фоккемоє принципу „нон селекції” як навмисного створення текстового хаосу. Як писав Б.Смарт, на зміну ідеології „впорядкованості речей” приходять те, що може бути сприйнятим як „розлад і дезорганізація”.

На відміну від класичної традиції з визначеною презумпцією онтологічної гарантованості смислу, постмодернізм констатує, що „світ смислу має проблематичний статус” (Ж.Дельоз) або ж за М.Фуко „ми знаходимося у світі, де стає все більше інформації і все менше смислу”. „Роль мистецтва у такому світі також має характер невизначеності, хоча і зберігає свою розвиваючу функцію” (Ж.Бодрійар).

Для сучасної культури, коли „лінгвістичний імперіалізм” філософських концепцій змінюється утвердженням гаптичної процесуальності, актуалізується необхідність встановлення меж між епістемологічним реалізмом та естетичним. Поряд із розширенням чуттєвості особистості постає проблема відновлення органічності та цілісності сприйняття, автентичності та духовної безпосередності зв'язку Людини зі Світом.

Простір культури третього тисячоліття багатогранний. Комунікативний аспект як один із значних у сучасній культурі забезпечує включеність людини у духовний Універсум. Візуальні феномени комунікативної культури відкривають простір нових пошуків та смислів, розширюють поле наукових розвідок.

### Література

1. Аврелий Августин. Исповедь. – М., 1991.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 408 с.
3. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч.1. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
4. Данте Алигьери. Божественная комедия. – М., 1999.
5. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр., предисл. и комментарий А. В. Густыря. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
6. Платон. Государство. Кн. VI // Платон. Собр. соч. в 4-х т. – Т. 3. – М., 1994.
7. Хайдеггер М. Время картины мира. Гегель и греки // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
8. Якобсон Р. Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

**Аннотация. О.В.Сарнавская. Особенности визуальности художественного языка.**

*В статье исследуются особенности формирования визуализации художественного языка во взаимосвязи со становлением визуальной коммуникативной культуры человечества. Важным является анализ*



*развития визуальных метафорических традиций, которые стали результатом тесного взаимодействия вербального и визуального мышления.*

**Ключевые слова:** *визуальная коммуникация, визуальная метафора, метафора зеркала.*

**Annotation.** *O.V. Sarnavs'ka. The peculiarities of the artistic language visualization.*

*In this article are explored differences in creation of artistic visualization language in connection with formation of visual communication culture of humanity. Important is analysis of development of visual metamorphic traditions, which became result of tight interaction of verbal and visual thinking.*

**Key words:** *visual communication, visual metaphor, mirror metaphor.*

*Надійшла до редколегії 08.10.2009 р.*

**УДК.111.852**

**Т.А. Кучер**

## **ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЯК ФОРМА ЕСТЕТИЗАЦІЇ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ**

*У статті розкриваються нові підходи до розуміння естетичного виміру молодіжної культури через призму її взаємодії з візуальною культурою, враховуючи тенденції розвитку європейського суспільства. Сьогодні візуальна репрезентація молодіжної культури, з точки зору перспективності розвитку суспільства, є одним із стратегічних напрямків, адже засоби дизайн-програм та інноваційних проєктів значною мірою формують естетичне середовище молодіжної культури*

**Ключові слова:** *молодіжна культура, субкультура, контркультура, візуальна культура.*

Культурне середовище формує загальні контури ціннісних орієнтацій і систем цінностей особистості. Тому з'являється потреба орієнтувати молоду людину в суспільних умовах буття, допомогти їй осмислити опосередкованість життєдіяльності в культурних умовах. Сучасне суспільство перебуває в процесі перебудови чинників, які пов'язані з кризою практичних цінностей, зокрема й естетичних, що становлять основу буття людини. «Книжну цивілізацію» Гутенберга, пов'язану з логічним, абстрактним мисленням, замінює «цивілізація бачення», а в такому контексті, візуалізацію культури без перебільшення можна визначити як істотну зміну соціального буття та особистісного Універсуму людини.

Тому сьогодні особливо важливо сформувати і зберегти естетичну сутність молоді людини в гармонійній цілісності. Адже естетичне