

УДК 37:7]:111.852(091)

А. М. Гордаш

Барський гуманітарно-педагогічний
коледж імені Михайла Грушевського

АНТИЧНІ ВИТОКИ КАТЕГОРІЇ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В СУЧАСНОМУ ТЕЗАУРУСІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У статті актуалізовано доцільність виявлення специфіки античного трактування поняття «художня майстерність», визначено його методологічне значення в контексті збагачення наукових знань у тезаурусі мистецької освіти.

За допомогою аналізу й синтезу естетичних поглядів Платона й Аристотеля щодо природи мистецтва з'ясовано сутність художньої майстерності, за методами абстрагування, ідеалізації, формалізації та узагальнення систематизовано натуралістичний, вольовий і раціональний підходи до розуміння цього поняття в епоху античності, що ґрунтуються на таких критеріях його смислового позначення, як технологічність, ейдологічність і телеологічність. Окреслено перспективу подальших студіювань у напрямі екстраполювання античних витоків категорії художньої майстерності на мистецтвознавчу й педагогічну концептосфери для розгортання ретроспективи становлення її образотворчого базису й розширення термінологічних меж сучасного тезаурусу мистецької освіти.

Ключові слова: античність, художня майстерність, ремесло, техніка, мистецька освіта, тезаурус.

Постановка проблеми. У сучасній мистецькій освіті особливого значення набуває запас понять, що характеризує ґносеологічне поле студіюваних дисциплін та професійні якості майбутніх фахівців різного профілю. Саме ним позначається категорія тезаурусу як наукової мови, що охоплює поняття, терміни, знаки, символи тощо. Така специфічна «мовна скарбниця» передбачає створення тематичних словників для тлумачення різноманітних термінолексем. Для цього активно використовується тезаурусний підхід, наукова методологія якого ґрунтується на визначенні термінологічної повноти галузевого наукового дискурсу, аргументованості трактування важливих понять, їх відповідності історично сформованим категоріям і творчому переосмисленні окремих неоднозначних дефініцій у ґрунтовній герменевтичній концептуалізації.

У контексті реалізації окресленого підходу заслуговує на увагу лексема «художня майстерність», що на теренах теорії та практики сучасної мистецької освіти дедалі стрімкіше втрачає свою значущість як найважливішої професійної якості митця. Натомість історично створена

форма будь-якого твору мистецтва – це свідчення художньої майстерності та традицій різних епох, що є джерелом антропологічних знань для окреслення грандіозної траєкторії руху людського духу.

Відтак, перед гуманітарною наукою сучасна мистецько-освітня ситуація ставить чимало проблемних запитань. Серед них – глибоке осмислення ключових категорій для формування оновленого категоріального апарату мистецької освіти в цілому та художньої педагогіки, зокрема. Це зумовлено тим, що численні явища різних напрямів сучасного мистецтва не завжди підлягають адекватному аналізу в усталених естетико-мистецтвознавчих і психолого-педагогічних термінах. Насамперед, це стосується категорій «майстерність», «ремесло», «техніка» тощо, сутність яких із прадавніх часів ґрунтувалася на певних засадах їх концептуалізації. Тому виявлення специфіки античного розуміння такого ключового поняття, як «художня майстерність» має важливе наукове значення для його подальшої проекції в естетичну, мистецтвознавчу й педагогічну площини.

Аналіз актуальних досліджень. Художня майстерність була предметом філософських студій Т. Адорно, М. Бахтіна, В. Бичкова, Б. Віппера, О. Кривцуна, Д. Ліхачова, Ф. Лосєва, Ю. Лотмана та ін. У культурологічному контексті генезу цієї категорії порушено в роботах М. Алпатова, А. Веселовського, Е. Голосовкера, С. Ейзенштейна, Б. Негоди, А. Потебні, Т. Рібо та ін. У локусі рецептивно-інтерпретувального мистецтвознавства заслуговують на увагу наукові доробки Г. Вьольфіна, Б. Гаспарова, А. Ефроса, Н. Злиднєвої, М. Імдаля, О. Коваля, Є. Роттенберга, Ю. Степанова, В. Фещенко та ін. Окремі психологічні аспекти майстерності особистості митця з належною повнотою висвітлено в дослідженнях Є. Басіна, Е. Гомбріха, Г. Зіммеля, В. Кузіна, Т. Ліппса, В. Мазепи, А. Пономарьова, Б. Теплової та ін. У своїх працях ці та інші автори прямо чи опосередковано зверталися до спадщини античних мислителів.

У контексті порушеної проблеми особливе значення має аналітичний огляд філософських концепцій античності, що міститься в працях таких сучасних естетиків, як О. Дубова, В. Жуковський, Л. Ісьянова, О. Коннов, М. Онопрієнко, Н. Нікітіна, В. Татаркевич, А. Царенок, Ю. Юхимик та ін. Останнім часом є спроби з'ясувати сутність художньої майстерності в контексті вузької спеціалізації митця з опорою на фрагментарні матеріали філософської спадщини Стародавньої Греції. Вони містяться в публікаціях Т. Безгодової (живопис), А. Мухіна (архітектура), О. Чурсінової (техніка), В. Ходоровського (музика), Д. Шарикова (танець) та інших авторів. Однак, у наявних наукових джерелах бракує цілісного уявлення про сутність художньої майстерності у вимірах естетико-філософської методології античної доби.

Мета статті – з'ясувати філософські позиції античних мислителів щодо сутності категорії художньої майстерності для її подальшої проекції в площину мистецтвознавчого й педагогічного осмислення.

Методи дослідження. У межах теоретичної концептуалізації категорії художньої майстерності використано аналіз і синтез для виявлення сутності цього феномену; метод абстрагування, ідеалізації, формалізації та узагальнення з метою систематизації підходів до осмислення порушеної проблеми й формулювання висновків і перспектив подальшого її дослідження.

Виклад основного матеріалу. Категорія художньої майстерності має свої витoki ще з епохи Античності. Її сутність першим розглянув Платон. В особі митця він вбачав божественне начало, але наголошував на тому, що якщо вона не обізнана з ремеслом, то й сама не є ремісником. Філософ був переконаний, що одна лише майстерність не робить художника митцем. Визнаючи те, що без знань правил мистецтва неможливо обійтися, він ствердно заявив: «художником треба народитися» [8, с. 7]. З цією думкою надалі погодились усі представники тодішньої естетики, порушивши одне з її фундаментальних питань про сутність художнього генію.

Вважаючи космос образом найпрекраснішого та найдосконалішого, єдиного й однорідного Бога, Платон вбачає в божественному схожість із ремеслом: «Невже вважатимемо, що бог стоїть нижче за смертних ремісників, які чим кращі самі, тим ретельніше й досконаліше, завдяки лише мистецтву, виконують і малу, і велику роботу відповідно до свого фаху? ... Позаяк ... будь-який вправний ремісник усе робить заради всього цілого і спрямовує все до спільного блага» [7, с. 783–784]. Ця аналогія в античній свідомості ідентифікується з майстром-деміургом, який, поєднуючи ідеї та матерію, утворює різноманітність і гармонію світу. Саме тому космос для стародавніх греків поставав як «ідеально сформований результат певного універсально-космічного ремесла» [5, кн. 1, 445]. Водночас, у їхньому уявленні така універсалія поширюється й на людину, оскільки вона створює прекрасні й корисні речі. Відтак, принцип творчого становлення космічної гармонії спроектовано в площину людської діяльності, що в категорії «техне» як мистецтва та майстерності стосувалося життєвого устрою суспільства – знаряддя праці, предмети домашнього вжитку, зброя, живопис, скульптура, архітектура тощо.

Задовольняючи свої життєві інтенції рукотворними речами, стародавні греки протиставляли природу у формі вихідного образу (оригіналу) із мистецтвом (художнім і технічним) як його тіні чи копії. Для них людський витвір (техне) у зіставленні з природою – це «завжди дрібне, безсильне, безпомічне творіння, нікчемне мавпування» [6, с. 578–579]. Так, Платон розрізняв три види вмінь стосовно кожної речі: її виготовлення, використання й зображення. Художника він вважав майстром, але в контексті відтворювача речей, тобто імітатора виробів ремісників, аргументуючи це тим, що, зображаючи вироби кравця, столяра, коваля, зброяра, будівельника, гончаря та ін., сам митець

«нічого не розуміє в цих ремеслах» [9, с. 354–358]. Відтак, особа митця мала другорядне значення. Приміром, скульптура Мірона «Дискобол» в ту епоху сприймалася як досконалий виріб ремісника, а не як геніальний художній витвір. Це стосувалося й іконопису: вважали, що ніхто не здатний осягнути Божий образ, а лише в інструментальний спосіб відтворити деяку його подобу.

Мистецтво доби античності розглядалося як засіб, інструмент, ремесло. Наприклад, архітектора вважали ремісником. Мислителі того часу навіть не припускали те, що майстерність ремісника може стосуватись ідеї прекрасного. Платон наголошував, що людині настільки ж властиво захоплюватися архітектурою, скільки й зневажати архітектора. Іншими словами, творцем архітектури не є людина-автор, а дещо існуюче поза нею: ідея, форма, гармонія, краса.

За Платоном, в ієрархії значущості творчої діяльності майстрів, художник посідає третє місце. Адже він не знає, якими повинні бути, наприклад, поводи та вуздечка. Цього не знають навіть і ті, хто виготовив їх. Ремісників філософ ставить на друге місце. На першому місці, найближче до істини, «лише той, хто вміє ними користуватися, тобто вершник» [9, с. 358]. Ця диференціація була зумовлена переконанням античного мислителя в тому, що ніхто з митців і ремісників не створює саму ідею, яка і є сутністю всіх речей. Тому вся діяльність майстрів – це «одна лише видимість, а не справді сутнісні речі» [9, с. 352]. Таке ставлення Платона до художників і майстрів. Однак, велич генія мислителя полягає в тому, що він побачив у них мистецтво. Техне – ремесло – ось той рід діяльності, до якого воно належало. Відокремивши його від ремесла, моралі, філософії, античний філософ започаткував осмислення цього дивного феномена.

Мистецько-філософську спадщину Платона конструктивно переосмислив його учень Аристотель. Розгортаючи теорію творчості, античний філософ використовував поняття «пойесис», що позначає доцільну виробничо-технічну діяльність із її результатом у формі «гарного твору» як характеристики майстерності. У розумінні мислителя вимоги, що ставляться до мистецтва, є вимогами до будь-якої майстерності й уміння. Вони лише конкретизовані стосовно певного його виду. «Мистецтво (техне), зазначає Аристотель, слід віднести до творчості, а не до діяльності. Воно є звичкою, що відповідна справжньому розуму» [8, с. 16]. Тобто йдеться про знання сутності речей.

Обстоюючи ідею про те, що мистецтво наслідує природу, Аристотель акцентує на логіці предметної діяльності митця, який запозичує у природи її формотворчий принцип. «Майстер наслідує те, як діє природа, а не те, що вона продукує» [8, с. 17]. Очевидно, вважаючи цю аналогію беззаперечною, мислитель утверджує принципи творчості в категорії «техне» як побудови художньої форми й розвитку природного організму, що підлягає універсальній логіці цілепокладання. Відтак, «техне» належить до розряду «заради чого» – спрямованість на створення

функційних речей згідно з істинним розумом, що характеризує провідну когнітивну характеристику художньої майстерності творця.

Термін «τέχνη» у перекладі з давньогрецької мови має полісемантичний зміст у категоріях ремесла, мистецтва, майстерності й уміння. Згідно досліджень Ф. Лосева, стародавні греки мистецтво й ремесло ототожнювали. Для них мистецтво в значенні ремесла не було образливим і, зазвичай, вони пишалися тим, що є ремісниками. «Ремесло – це одухотворена, одушевлена річ, воно не відрізняється від мистецтва» [4]. Окрім цього, слово «техне» грецькі майстри розуміли в сенсі знання та пов'язували його з поняттям «ἐπιστήμη» (епістеме – вміння орієнтуватися, розбиратися в чомусь), на осягненні якої ґрунтується наука та практичне ремесло. У цьому значенні техне сприймалося як сакральна мудрість, яку може осягнути лише знаюча людина. Те ж саме ремесло, виконане рабом, називалося роботою та трактувалося як механічне. Раби, тобто «незнаючі», можуть створити річ, але не можуть осягнути її сутність.

Осмислюючи античне трактування поняття «техне», О. Чурсінова доходить висновку, що воно, розглядалося в контексті співвідношень теоретичної, практичної та продуктивної діяльності й, передусім, прочитувалось як управність, мистецькість [11, с. 81].

Діяльність майстра, за Аристотелем, являє собою реалізацію деякого задуму, перебіг якої відбувається від цілого до частин. Ця цілісність є уявою про бажаний результат, що «вітає» перед розумовим поглядом майстра та визначає порядок і співвідношення частин, миттєвостей реалізації [8, с. 23]. На переконання філософа, уява не є відчуттям, вона не належить до жодної із таких здібностей, як пізнання й розум, а є рухом, що виникає від відчуття в дії. Тут ідеться про виникнення образів – психічних посередників між внутрішнім світом пізнання й зовнішнім світом матеріальної реальності. При цьому основними метафорами, якими послуговувався мислитель для позначення процесів виникнення образів, є «написання», «накреслення», «малювання». Звідси й зароджується поняттєвий апарат категорії композиції як творчого акту за логікою його цілі щодо досягнення того-таки бажаного результату створення матеріальної речі з її образним ладом.

Згідно з Платоном, «принадність кожної речі, чи то начиння, тіло, душа або будь-яка жива істота, виникає у всій своїй красі не випадково, а через злагодженість, через правила того мистецтва, яке їй притаманне» [10, т. 1, с. 348]. Категорія впорядкованості стосується єдності складників мистецького твору. На цьому також наголошує Аристотель, піклуючись про те, щоб «єдність і цілісність ... не губилися для глядачів», щоб логіка розвитку дії була дана в єдиному акті споглядання, виступала і як предмет пізнання, і як предмет емоційного ставлення. Ця вимога до твору бути побудованим з урахуванням здатності сприйняття й із кута зору суб'єкта є принципом художньої єдності. Якщо всі вимоги виконані, то твір має справити враження,

«подібного до єдиної та цілісної живої істоти» [8, с. 43]. Саме цим контекстом позначались античні витoki категорії гармонії, що, передусім, розглядалася в руслі космоцентризму.

У контексті поняття «техне» в античній філософії утверджується думка про продукування такого нового, чого немає у природі, що стосується діяльності людини. Мотиваційним чинником цього процесу вважався розум, що за своєю сутністю є технологічним, бо він неодмінно генерує задум, ідею для створення чогось штучного, але об'єктивно ціннісного.

Загалом Аристотель відстоював думку про те, що все існуюче у світі є твором мистецтва, позначеним такими поняттями, як «лад», «порядок», «злагода» і «краса». Він був переконаний, що в кожній матеріальній речі міститься певна ідея (ейдос), а її реалізація має безпосереднє відношення до майстерності митця, ступінь художності творів якого залежить від дотримання принципів матерії, форми, діючої причини й певної доцільності.

Слід зазначити, що в античній філософії ейдетичне підґрунтя акту творення невіддільне від індивідуальної творчості душі митця. Так, Аристотель стверджує, що природа художнього твору залежить від людини-творця [3, с. 54], яка прагне добробуту для інших, а сама наділена хистом або природою (відповідно – здатна до перевтілення, уподібнення до неї), або ж ладна відчувати єднання з енергією [3, с. 664]. Мислитель був переконаний, що художнє пізнання ейдосу відбувається завдяки спогляданню розуму та його контакту з реальним життям почуттів, а також через уявлення. У цій концептосфері перевага все ж таки надається розумові, що здатен піднятися над афектами й освітити їх «за аналогією до світла».

Роздуми про виразність дійсності й мистецтва знайшли своє втілення в аристотелівській теорії мімезису (μίμησις – наслідування, відтворництво), провідним концептом якої є селекція явищ видимого світу для відтворення невидимих смислів специфічним способом уподібнення, що є творчістю людини. За Аристотелем, художник є внутрішньо вільним у виборі предметів, засобів і способів своєї творчості. У його творі «Про мистецтво поезії» йдеться про те, що дехто наслідує багатьох речей при їхньому відтворенні фарбами й формами, одні – завдяки майстерності, інші – за навичкою, а ще інші – завдяки природному дарові [1, с. 40]. Саме цим підкреслено важливість наслідування як природної обдарованості митця, так і його техніки, що набувається у формі навичок (майстерності в цілому).

Поняттям «мімезис», згідно з Аристотелем, охоплено практично всі основні способи творення художнього образу. Не вдаючись до трактування мімезису як натуралістичного, механічно-копіювального художнього методу, філософ убачає у навколишній дійсності статус бажаного та плідного для подальшого художнього переосмислення першообразу. Саме тому за митцем визнається безумовне право художньої трансформації початкового матеріалу: «Навіть якщо йому доведеться зображати те, що насправді сталося, він,

однак, залишається поетом, бо ніщо не заважає тому, щоб деякі з подій, що сталися, були такими, якими вони могли би бути за вірогідністю та можливістю; у цьому розумінні він і буде їхнім творцем» [2, с. 302].

Обґрунтовуючи сутність мімезису як універсального принципу художнього формотворення, Аристотель класифікує різні види «наслідувальних мистецтв», до яких належать основні роди поезії, інструментальна музика, танець, живопис, скульптура. Вони поділяються за предметом наслідування (що наслідують) та засобами, якими це наслідування здійснюється (як наслідують). У трактуванні філософа, мімезис є вільним продукуванням майстром художніх образів на основі сприйнятих формальних ознак природних явищ. Він ґрунтується на діях відтворення (копіювання, імітації, відображення тощо) для індивідуального надання смислових акцентів явищам на протигагу «платонівському» прямому копіюванню природних форм. При цьому повноту актуалізації міметичного принципу художньої творчості надає естетичний ідеал у контексті органічності й цілісності, схоплених митцем в індивідуальному образі. Такий ейдос постає досконалим образом і явищем-зразком, у якому відповідно до принципів мімезису, відтворюється різноманіття форм освоєння дійсності. Саме тому мімезис слід розуміти як відтворення конструктивної здатності природи в доступній для митця сфері, що слугує основою для досягнення справжньої художності творів і запорукою її постійного оновлення.

У контексті художньої діяльності в епоху античності будь-який вид мистецтва розглядався як ремісництво за правилами «техне», що підлягало оцінці згідно з імперативом майстерності, тобто рівня практичного володіння правилами та прийомами наслідування їх. При цьому регламентарна форма художнього авторства втілювалась у постаті майстра-виконавця певного завдання, що слугувало незаперечною межею креативного самообмеження. Провідними вимірами художності визнавалися «реміснича» дихотомія «автор – матеріал» та канонічна «правильність» твору, ототожнена з майстерністю митця. Припускалося, що виконання мистецької речі може вдосконалюватися до канонічної межі зразковості.

Здатність автора художнього твору викликати у власній душі почуття, афекти, стани, які він прагне зобразити, є неодмінною умовою правдивості мистецтва й показником його майстерності. Доведення твору до необхідного рівня достовірності зумовлюється цілковитою єдністю психоемоційних станів автора з відтворюваним образом: «Найбільше довіри викликають ті поети, у яких одна природа у пристрастях [із зображуваними особами]: найсильніше хвилює той, хто сам хвилюється, і викликає гнів той, хто сам сердиться» [2, с. 310]. Саме така емоційна самоідентифікація митця зі змальованим образом сприяє доцільному вибору художньо-виразних засобів, допомагаючи «відшукати все необхідне й у жодному разі не припуститися ніяких суперечностей» [2, с. 310].

У психологічному контексті філософські погляди Аристотеля містять ідею про ймовірну участь асоціацій у формуванні образів мислення митця-майстра. Цей концепт спроектовано в русло визначення мімезису як важливої засади художньо-образного творення та його типологічної різноаспектності – об'єктивно-матеріальної, суб'єктивно-психологічної та ідеально-смислової. Про це свідчить аргумент мислителя: «Оскільки поет є наслідувачем (подібно як живописець чи будь-який інший митець), то він завжди неминуче повинен наслідувати одне з трьох: або те, як воно було і є; або те, як говориться і здається; або те, як воно має бути» [2, с. 322].

Стосовно суб'єкта творчості, то в розумінні Аристотеля мистецтво, у тому числі й «витончене», ніколи не є самовираженням, воно завжди – відображення всезагального через одиничне. Суб'єктивність діяча підпорядкована мистецтву. Наприклад, для Аристотеля важливий не скульптор Поліклет, а Поліклет як скульптор, майстер своєї справи, мірою причетності до законів якого він загалом є художником, а справа його – мистецтвом (техне) [8, с. 25]. Згідно з цим міркуванням, є підстави для виокремлення такого поняття, як «художня майстерність» митця, для якого, за висловом філософа, найважливішою «надіндивідуальною та вічно актуальною властивістю, на зразок світла, є всепродукувальний розум» [8, с. 26]. Саме цим філософом започатковано певну диференціацію ремесла, науки й мистецтва на принципових засадах методики побудови продуктів цих різновидів техне-діяльності.

У філософській спадщині Аристотеля міститься певне розмежування категорій досвіду (емпірія) та теорії (епістеме). Для нього техне в значенні майстерності – це не тільки вміння, здібність, спрямовані на виробництво та конструювання речей, але й знання. Якщо людина-практик із простим досвідом знає тільки, що треба зробити для отримання певного результату, то людина, яка володіє техне, знає більше. «Досвід знає тільки «що», а техне знає «чому», причини й у цьому плані наближається до теоретичного знання, епістеме» [3, т. 1, с. 66]. Отже, згідно з поглядами античного мислителя, становлення будь-якого різновиду майстерності відбувається на ґрунті епістемології (розум, здібності, знання) та емпіризму (уміння, практичний досвід, технічна вправність) у своїй єдності.

У категоріальному аспекті у древньогрецькій філософії чітко розмежувалися вузько практичні та високо теоретичні різновиди знань у формі концептів «техне» й «софія». Перший із них декларує досконалість практичної діяльності, тобто «знання майстерності»; другий – богоподібне пізнання або «знання мудрості», якого людина неодмінно має прагнути, але ніколи не здатна повною мірою осягнути його.

За Аристотелем, душа досягає істини завдяки п'яти чеснотам: «техне» (мистецтву), «епістеме» (науці), «фронесис» (практичному розуму або розсудливості), «софія» (філософській мудрості) та «ноус» (інтуїтивному розуму) [12, с. 124]. Мистецтво – це знання про те, як майстерно робити речі.

Наукове знання – доказовість необхідного й вічного. Практична мудрість – знання про те, як забезпечити досягнення цілей людського життя. Інтуїтивний розум – це знання принципів, із яких походить наука. Філософська мудрість – це поєднання інтуїтивного розуму й науки, вона має бути самою завершеною з форм знання [12, с. 104–108].

Отже, у філософській традиції античності твір мистецтва з позиції результативності міметичної діяльності автора-майстра зводиться до його розуміння як організму, який має бути побудованим згідно із законами мистецтва, заданих його ціллю та втілених у формальну структуру твору, що репрезентує ідеальну модель реальності. Навички продукування твору, володіння технічними прийомами його формальної побудови роблять художника справжнім майстром.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. В античних витоках категорії художньої майстерності склалося кілька підходів – натуралістичний, вольовий і раціональний. Перший із них охоплює природне підґрунтя виникнення ремесла, мистецтва й науки; другий – волю вищого космогонічного порядку та гармонії, що диктує природовідповідну продуктивну виробничу, художню й пізнавальну діяльність людини; третій – достатньо вмотивовану та свідомо проєктовану дію для матеріального забезпечення буття. За такою методологією, критеріями для позначення сутності цього феномену визнається: «технологічність» з позиції оцінки творчого ремесла митця та ступеня володіння ним образотворчими й стилістичними засобами; «ейдологічність» для осягнення внутрішньої форми твору у вимірах якості його образів за параметрами інформативності, новизни, функційності тощо; «телеологічність», що охоплює міру духовнотворення за ознаками доцільності, кінцевої мети, інтенціональності автора й досягнення змістової наповненості художньої форми.

Перспектива подальших розвідок полягає в екстраполюванні античних витоків категорії художньої майстерності на мистецтвознавчу й педагогічну концептосфери. Очікується, що на цьому підґрунті розгорнеться ретроспектива становлення образотворчого базису цього поняття для подальшого розширення термінологічних меж сучасного тезаурусу мистецької освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель (1957). *Об искусстве поэзии*. Москва: Гослитиздат.
2. Аристотель (2002). *Политика*. Москва: АСТ.
3. Аристотель (1976). *Сочинения* в 4 томах. Москва: Мысль.
4. Лосев, А. Ф. *Двенадцать тезисов об античной культуре*. Режим доступа: http://psylib.org.ua/books/_losew02.htm.
5. Лосев, А. Ф. (2000). *История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития*: в 2 кн. Харьков: Фолио; Москва: АСТ.
6. Лосев, А. Ф. (2000). *История античной эстетики. Ранняя классика*. Москва: АСТ; Харьков: Фолио.

7. Лосев, А. Ф. (2000). *История античной эстетики. Софисты. Сократ*. Москва: АСТ; Харьков: Фолио.
8. Никитина, Н. Н. (1990). *Мимесис в эстетике Аристотеля*. Москва: Знание.
9. Платон (2001). *Диалоги*. Москва: АСТ; Харьков: Фолио.
10. Платон (2006). *Сочинения в четырех томах*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета; Издательство Олега Абышко.
11. Чурсінова, О. (2014). Античне розуміння «техне» як передумова європейського філософського технічного дискурсу. *Науковий вісник Чернівецького університету*, 726–727, 77–82.
12. Aristotle (2009). *The Nicomachean Ethics*. New York: Oxford University Press Inc.

РЕЗЮМЕ

Гордаш А. Н. Античные истоки категории художественного мастерства в современном тезаурусе художественного образования.

В статье актуализирована целесообразность определения специфики античной интерпретации понятия «художественное мастерство», аргументировано его методологическое значение в контексте обогащения научных знаний в тезаурусе художественного образования.

Способом анализа и синтеза эстетических взглядов Платона и Аристотеля о природе искусства раскрыта сущность художественного мастерства. По методам абстрагирования, идеализации, формализации и обобщения систематизированы натуралистический (естественное основание возникновения ремесла, искусства и науки), волевой (продуктивная производственная, художественная и познавательная деятельность) и рациональный (достаточно мотивированное и сознательно проектируемое действие для материального обеспечения бытия) подходы к пониманию этого понятия в эпоху античности, основанные на таких критериях его смыслового обозначения, как технологичность (степень владения изобразительными и стилистическими средствами), эйдологичность (качество художественных образов по параметрам информативности, новизны, функциональности) и телеологичности (мера духовного творения по признакам целесообразности, конечной цели, а также интенциональности автора произведения).

Предначертана перспектива дальнейших исследований в направлении экстраполирования античных истоков категории художественного мастерства на искусствоведческую и педагогическую концептосферы для активного развертывания ретроспективы становления ее изобразительного базиса и максимального расширения терминологических границ современного тезауруса художественного образования.

Ключевые слова: античность, художественное мастерство, ремесло, техника, художественное образование, тезаурус.

SUMMARY

Gordash A. N. Ancient sources of the category of artistic mastery in modern thesaurus of artistic education.

In the article the expediency of the definition of the specificity of ancient interpretation of the concept «artistic skills» is actualized, its methodological value in the context of enriching of scientific knowledge in the thesaurus of artistic education is defined.

By method of analysis and synthesis of aesthetic looks of Plato and Aristotle in relation to nature of art the essence of artistic skills is found out; by methods of abstracting, idealization, formalization and generalization are systematized the naturalistic (the natural basis of the emergence of handicraft, art and science), volitional (efficient productive, artistic and cognitive activity) and rational (sufficiently motivated and consciously designed action for the material providing of existence) approaches of understanding of this concept in the epoch of antiquity, that are based on such criteria of its semantic designation as technological ability (degree of possessing graphic and stylistic means), eidologism (the quality of artistic images according to the parameters of informality, novelty, functionality) and teleologicality (the measure of spirituality by characteristics of expediency, ultimate purpose, intentionality of the author of the work).

The prospect of the further studies in the direction of extrapolation of the ancient sources of category of artistic mastery to art and pedagogical conceptual spheres for development of the retrospective of the formation of its artistic basis and expansion of terminological limits of modern thesaurus of artistic education are outlined.

Key words: *antiquity, artistic mastery, handicraft, technique, artistic education, thesaurus.*