

Л. Т. Левчук, В. І. Панченко,
О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк

ЕСТЕТИКА

ПІДРУЧНИК

Затверджено
Міністерством освіти і науки України
для студентів вищих навчальних закладів

3-тє видання, доповнене і перероблене

Київ
«Центр учбової літератури»
2010

УДК 37.036(075.8)
ББК 87.8я73
Е 86

*Гриф надано
Міністерством освіти і науки України
(Лист № 14/18.2-722 від 04.04.2005)*

Рецензенти:

Попович М. В. – доктор філософських наук, професор (Інститут філософії НАН України);
Бровко М. М. – доктор філософських наук, професор (Київський національний лінгвістичний університет).

Автори:

доктори філософських наук, професори Л. Т. Левчук (розділи: I; XI; XII; XIII – §1, 2, 4; XV – §2 у співавторстві з О. І. Оніщенко); В. І. Панченко (розділи: II; III; IV; X; XIV); О. І. Оніщенко (розділи: VIII; IX; XIII – §3; XV – §2 у співавторстві з Л. Т. Левчук); канд. філос. наук, доц. Д. Ю. Кучерюк (розділи: V; VI; VII).

Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю.

Е 86 Естетика: Підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3-тє вид., допов. і переробл. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.

ISBN 978-611-01-0109-7

Серед гуманітарних наук естетика посідає особливе місце. Послугуючись багатоміжними надбаннями, вона активно впливає на формування чуттєвої культури людини. Висвітлено шляхи становлення й розвитку естетики, розглянуто такі наріжні її проблеми, як естетичні категорії, природа мистецтва, художня творчість, специфіка розвитку європейської та української естетики ХХ століття.

Автори пропонують свій погляд на історію, проблематику, теоретично-практичне значення естетичного знання.

Для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. Може бути корисним усім, хто цікавиться питаннями естетики.

УДК 37.036(075.8)
ББК 87.8я73

ISBN 978-611-01-0109-7

© Левчук Л. Т., Панченко В. І.,
Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. 2010
© Центр учбової літератури, 2010

ВІД АВТОРІВ

Друге, доповнене і перероблене, видання підручника підготовлено викладачами Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, Д. Ю. Кучерюк) та Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (О. І. Оніщенко). У підручнику відображено наукову спрямованість авторів, їхні теоретичні розробки та використано досвід викладання естетики як науки, що органічно поєднує багатоміжову історію розвитку з інтерпретацією таких складних проблем, як естетичне почуття, прекрасне, досконале, трагічне, комічне.

Історія кожної науки має самоцінне значення. Це стосується й історії естетики, адже паростки естетичних знань знаходимо у філософських теоріях багатьох країн світу, а в Давній Греції, Китаї, Індії, у Візантії та Київській Русі естетика представлена потужним компонентом культуротворення.

Маючи тривалу і складну історію, естетика є наукою відкритою — здатною постійно збагачуватися, розширювати обсяг знань, відображаючи динаміку життєвих процесів. Яскравим свідченням відкритості цієї науки є трансформація класичної естетики в посткласичну та некласичну епохи, а також активний розвиток постмодерністської моделі естетичного знання.

Сучасна естетика виступає як метатеорія мистецтва і визначає шляхи формування досконалої людської чуттєвості, здійснює величезний вплив на художню культуру суспільства. Взаємодіючи з іншими науками, зокрема етикою і психологією, естетика сприяє виявленню творчих можливостей людини, розкриттю її морально-етичного потенціалу.

В Україні накопичено великий досвід викладання і пропаганди естетичних знань. Формуючи зміст підручника, автори прагнули максимально врахувати теоретичний доробок сучасних дослідників і репрезентувати естетику як складну, багатомірну і водночас цілісну систему знань.

За роки, що минули після виходу у світ першого видання підручника, з'явилися нові теоретичні праці, присвячені розкриттю специфіки естетичною, природи художньої творчості, висвітленню особливостей різних мистецьких напрямів, істотно збагатився понятійно-категоріальний апарат, удосконалилися методичні принципи викладу матеріалу в навчальному курсі.

Усі ці зміни автори намагалися відобразити в другому, доповненому й переробленому, виданні. До підручника увійшли нові розділи: «Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії» та «Українська естетика: історична традиція й сучасний стан». Значну увагу приділено висвітленню постмодерністської естетики та динаміки розвитку модерного й постмодерного мистецтва.

Автори висловлюють щирю подяку рецензентам за кваліфікований, неупереджений аналіз тексту підручника.

Л. Т. Левчук, В. І. Панченко,
О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерюк

1

ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИКИ

§1. ПОНЯТТЯ «ЕСТЕТИКА». СТАНОВЛЕННЯ ПЕРШИХ ЕСТЕТИЧНИХ УЯВЛЕНЬ

Естетика — наука про становлення й розвиток чуттєвої культури людини. Таке загальне визначення впливає з органічної єдності двох своєрідних частин цієї науки, якими є: 1) специфіка естетичного як ціннісного ставлення людини до дійсності; 2) художня діяльність людини.

Обидві частини, хоч і тісно взаємопов'язані, проте відносно самостійні. Першою частиною передбачено дослідження природи, естетичного почуття, смаку, ідеалу, специфіки і творчого потенціалу естетичного, категорій естетики — прекрасного, трагічного, комічного тощо. Предметом розгляду другої частини є художня діяльність людини, структурна й функціональна її своєрідність, природа художнього таланту, видова, жанрова та стильова самобутність мистецтва.

Історію становлення предмета естетики без перебільшення можна назвати процесом пошуку адекватного співвідношення між зазначеними частинами. Своєрідну функцію «пластичного мосту» при цьому виконували такі поняття, як *прекрасне, досконале, гармонія, цінність, філософія мистецтва*. Упродовж багатьох століть естетика виступала і як «наука про прекрасне», і як «наука про досконале», і як «наука про закони розвитку мистецтва». Теоретики намагалися визначити предмет естетики й через поняття *гармонія*, вбачаючи в цій галузі знань *науку про реалізацію принципів гармонійного розвитку людини, людини і суспільства, людини і природи*. Цікавим було й визначення естетики як *науки про вільний, самодіяльний вияв людських сил і здібностей у будь-якій досконалій професійній діяльності*.

Констатуючи складність визначення предмета естетики, слід передусім відтворити історію проблеми, зосередивши увагу на специфіці термінології.

Поняття *естетика* традиційно пов'язують із грецьким — *αισθητική* — чуттєво сприйманий. Однак не можна обійти й такі грецькі терміни, як «естаномай», «естесі», «естаноме» — почуття, процес формування особистісного ставлення до предмета. Хоча згадані відповідники й передають поняття *чуття*, проте вони увібрали в себе багато нюансів індивідуального людського ставлення до предмета, орієнтували людину на власні зорову, слухову, дотикову здатності відчувати, потребували довіри до власного світосприймання.

Поява певної термінології і загальне визнання її, однак, не стали підвалиною для виникнення нової науки. Естетичні знання формувалися в межах філософії як її своєрідна частина. Утвердження естетики як самостійної науки відбулося лише у XVIII ст.

Становлення перших естетичних уявлень слід співвіднести з тим значенням, якого давньогрецька філософія надавала людським почуттям загалом. Аналіз їх, спроби класифікувати, виявити протилежні чуттєві сили є важливими складниками філософських поглядів Піфагора, Алкмеона, Емпедокла, Теофраста. Грунтуючись на їхніх міркуваннях щодо природи почуттів, можна було вже досить переконливо диференціювати почуття прекрасного чи потворного, трагічного чи комічного. Отже, склавшись у надрах загальнофілософської традиції, естетика «вибудовувала» власний предмет, відображаючи і надбання, і прорахунки давньогрецької філософії.

Перші спроби використати почуття як основу для осмислення певних естетичних явищ пов'язані з піфагорійцями — філософською школою, заснованою Піфагором у VI ст. до н. е. Піфагор ототожнював поняття *гармонія, досконалість, краса*, а основою гармонії вважав число. Гармонію чисел піфагорійці знаходили навіть у розташуванні планет.

Серед видів мистецтва найвищим носієм гармонії проголошувалася музика. При цьому наголошувалося на чуттєвій природі цього мистецтва, зв'язку його зі слуховою здатністю людини. Не можна беззаперечно погодитися зі свідомим виокремленням музики як «мистецтва мистецтв», але в межах визнання її як носія гармонійного начала Піфагор зробив істотний внесок у розроблення проблем музичного виховання, специфіки сприймання музичного твору. Музика в його розумінні є носієм душевної рівноваги.

Важливе місце у філософських поглядах Піфагора посідало вчення про безсмертя душі і її можливість «вселятися» в будь-яке тіло (*метемпсихоз*). Однак для «оживлення», «переселення» душі,

вважав він, потрібно пройти через очищення (катарсис), вищою формою якого є опанування музично-числової структури космосу. Піфагорійці згодом ввели поняття *тетрактид* (сума перших чотирьох чисел $1+2+3+4=10$; вона визначає основні музичні інтервали: октаву (2:1), квінту (3:2) і кварту (4:3)).

Ідеї Піфагора мали значний вплив на митців того часу, які намагалися творчо використовувати філософсько-естетичні положення вченого для глибшого опанування художніх можливостей конкретних видів мистецтва: музики, поезії, скульптури.

Значний інтерес становить творчість засновника егейської філософської школи **Ксенофана**. Він був мандрівним поетом, його філософські ідеї мали естетичний характер. Свідченням цього є, передусім, віршована форма викладу матеріалу: філософські твори є водночас зразком поезії VI ст. до н.е. При цьому, Ксенофан намагався визначити роль почуттів у житті людини, які формують лише «приблизну» думку. «Ми будемо помилятися, — зазначав він, — якщо орієнтуватимемося лише на неї». Це переконання сприяло утвердженню ролі й значення розумового ставлення до дійсності, спростовувало довіру до міфології як панівної за тих часів форми світобачення.

Ксенофан розглядав давньогрецькі міфи як своєрідну форму критики богів, адже боги наділялись усіма тими недоліками, які засуджувалися людьми: хтивістю, марнославством, облудністю, пияцтвом тощо. Поезія Ксенофана позбавлена містики, висміює лицемірство, забобонність. Ксенофан негативно ставився до поетів, які прославляли міфічних героїв і нехтували життям звичайної людини. Він був переконаний, що «не слід оспівувати боротьбу титанів, гігантів і кентаврів — вигадки минулих часів», а треба звеличувати тих, хто «виляє пам'ять і постійність стосовно доброчинності».

Творча спадщина Ксенофана — це, по-перше, приклад плідної взаємодії теорії і практики, що доповнювали одна одну і давали змогу якомога повніше розкритися давньогрецькому авторові. По-друге, творчість Ксенофана спонукала подальші розробки як у царині філософії, так і в поетичній творчості. Наведімо два приклади, що свідчать про надзвичайно високу оцінку спадщини Ксенофана давньогрецькими мислителями. Так, Арістотель, оцінюючи поезію Давньої Греції, зауважував: «З Гомером за життя змагався Сіагр, після смерті — Ксенофан Колофонський, з Гесіодом за життя — Керкоп, після смерті

— вже згаданий Ксенофан». Апулей підкреслює: «Емпедокл створював поеми, Платон — діалоги, Сократ — гімни, Епіхарм — комедії, Ксенофонт — історію, Ксенофан — сатири»¹. Як бачимо, і Арістотель, і Апулей вписують прізвище Ксенофана в перелік найповажніших особистостей Греції конкретного періоду.

Заслуговує на увагу погляд Алкмеона, видатного лікаря і натурфілософа V ст. до н. е. Вважається, що Алкмеон був першим ученим Давньої Греції, який розмежував мислення і відчуття та стверджував, що сприймання — це складний процес руху від почуттєвих нервів до органів чуття і далі — до мозку².

Теоретичні напрацювання Ксенофана та Алкмеона позитивно відобразилися в естетичних ідеях **Парменіда** (бл. 540—40 до н. е.) — автора поеми «Про суще (природу)», частина якої—160 віршів — збереглася понині. У поемі розповідається про юнака, який зустрічає богиню Діке — символ справедливості, — і намагається дізнатись у неї про шляхи отримання істинного знання. Богиня Діке розкриває юнакові значення двох способів: перший — знання, коли розум осягає незмінне, вічне, єдине буття; другий — чуттєвого сприймання, пов'язаний з мінливими, строкатими враженнями.

Парменід з повагою ставиться до можливостей чуттєвого сприймання. Його вірші, які містять теоретичні розмірковування, за словами Плутарха, «запозичені у поезії», адже мають поетичний розмір і піднесеність. Аналізуючи спадщину Парменіда, інший його співвітчизник Меандр-Рітор зазначає внесок філософа в розробку жанрового розмаїття давньогрецьких гімнів: «Прикладом натурфілософських [= алегоричних] гімнів [про богів] можуть бути гімни, створені Парменідом і Емпедоклом.

[Натурфілософські гімни] — це коли, створюючи гімн Аполлону, ми називаємо його сонцем і розмірковуємо про природу сонця і про Геру говоримо, що вона повітря, а про Зевса, що він тепло [~ вогонь]: ось що таке натуралістичні гімни»³. Найталановитішим щодо створення жанру гімну Меандр-Рітор вважав Парменіда, який, до того ж, використав докладні алегоричні тлумачення стосовно тем чи героїв, які цікавлять філософа.

¹ *Фрагменти* ранніх грецьких філософів. — М., 1989. — Ч. 1. — С. 159.

² *Там само.* — С. 270—271.

³ *Фрагменти* ранніх грецьких філософів. — М., 1989. — Ч. 1. — С. 159.

Ще один аспект естетичних ідей Парменіда пов'язаний із виокремленням ним проблеми прекрасного, специфіку якого він пов'язував із почуттєвими враженнями людини від сприймання кольору чи звуку.

Почуття були об'єктом теоретичного інтересу й **Емпедокла** (бл. 490 — бл. 430 рр. до н. е.). На його думку, нижчим рівнем почуття є відчуття, які підвладні принципіві «подібне пізнається подібним». А сама єдність «відчуття — почуття» вже формує більш широкі сили — Любов і Ворожнечу. Ці сили Емпедокл розглядає як нематеріальні, але просторово визначені. Поперемінність переваги тієї чи іншої з них зумовлює циклічний перебіг світового процесу. Отже, Емпедокл не лише продовжив попередню традицію вивчення природи і значення почуттів, а й закріпив поняття катарсису, наголошуючи на моральній етичній природі процесу очищення.

У III ст. до н. е. теорія почуттів набула завершеного для того часу викладу у працях видатного давньогрецького вченого, філософа Теофраста, яскравого представника перипатетичної школи. Почуттєва спрямованість поглядів філософа властива його дослідницьким працям «Про відчуття», «Етичні характери» та «Про благочестя».

Варсеналі аргументацій щодо ролі почуттів в історичному процесі формування предмета естетичної науки привертає увагу і принцип «золотого перетину» — геометричне, математичне співвідношення пропорцій, при якому ціле так само співвідноситься зі своєю більшою частиною, як більша частина з меншою. У геометризованій формі цей принцип мав вигляд співвідношення: $5:8 = 8:13 = 13:21 = 21:34...$ Давньогрецькі вчені вважали, що будь-яке тіло, предмет, геометрична фігура, співвідношення частин яких відповідає такій пропорції, — гармонійні і справляють приємне зорове враження. Грецький Парфенон, мармурові колони якого розділяють увесь храм за принципом «золотого перетину», є, мабуть, найпереконливішим зразком практичного застосування цього принципу.

Слід мати на увазі, що теоретико-практичний інтерес до «золотого перетину» не обмежувався лише періодом розквіту давньогрецької естетики. За добу Відродження правило «золотого перетину» розглядалося як обов'язковий закон архітектури, живопису і скульптури. Тогочасні теоретики й митці намагалися віднайти абсолютну, Ідеальну геометричну основу краси. Типовим щодо цього є трактат «Про божественну пропорцію» відомого італійського математика

Луки Пачолі (бл. 1445–1509). Учений був переконаний, що правилом «золотого перетину» визначається естетична цінність «усіх земних предметів». Віддаючи належне принципіві «золотого перетину», слід, проте, визнати хибність його абсолютизації. Слепе слідування геометризований красі механізує це складне поняття, пропорція заради пропорції знижує змістовну сторону краси, формалізує її.

Водночас звернення до правила «золотого перетину» потрібне для того, щоб наголосити на значенні зорової здатності людини у формуванні естетичного почуття. Існує кілька гіпотез, що пояснюють, чому саме співвідношення 5 : 8 є основою математичного тлумачення пропорцій. Виділимо думку про те, що пропорція 5 : 8 збігається з перетином горизонтального і вертикального кутів погляду людини обома очима. Ця гіпотеза дає змогу твердити, що свідомо чи інтуїтивно давні греки дійшли принципу «золотого перетину» через уроджені можливості людського ока, тобто природа «подарувала» людині прямий і безпомилковий шлях до відчуття пропорцій і гармонії.

Пізніше терміни «естаноме», «естаномай», «ейсетикос» втратили безпосередній зв'язок із поняттям «почуття», предмет естетики почали осмислювати через значно ширші за обсягом і наповненням поняття: досконале, пропорційне, гармонійне, прекрасне, естетичне. Саме багатозначність подальшого тлумачення поняття «естетика» спонукає нас до необхідності відновити історію становлення предмета науки естетики, яка має давнє і глибоке коріння. Перші паростки художнього пізнання та освоєння дійсності можна знайти у міфологічних текстах. Цікаво й те, що становлення естетичного знання не пов'язане з якимось конкретним регіоном чи країною, а властиве як давньогрецькій філософії, так і філософії Китаю, Індії, арабомусульманських країн, Візантії тих далеких часів.

§ 2. ПРЕДМЕТ ЕСТЕТИКИ В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ПРОБЛЕМАТИКИ НАУКИ

Давньогрецька естетика. Наголошуючи на ролі почуттів у становленні предмета естетики, не слід забувати, що вже з V ст. до н.е. почуттєво споглядальний підхід до дійсності, панування космологізму (сприймання космосу як втілення гармонії, доцільності, краси) дедалі помітніше поступаються місцем загостренню інтересу до самої людини, яка здатна пізнавати і освоювати навколишній світ. Отже,

виникає потреба виробляти й осмислювати загальні поняття, систематизувати пізнане. Водночас то був складний і суперечливий період у соціально-політичному житті Давньої Греції – війни з Персією, боротьба аристократії з демократичними тенденціями, конфлікти між полісами. І цілком природньо, що життя вимагало осмислення тих культурно-соціальних зламів, які трансформували давньогрецьку філософію у принципово нову площину. Можливо, саме це було поштовхом для народження плеяди яскравих мислителів. Особливе місце серед них належить **Сократові** (470/469 – 399 рр. до н. е.).

У своїх теоретичних поглядах Сократ спирався на політико-етичну основу, на спроби визначити поняття добра і зла. Критикуючи афінську демократію, Сократ наполягав на передачі влади кращим, тобто високоморальним представникам суспільства. Висока мораль, у його розумінні, має бути запорукою справедливості, чесності, шляхетності людини.

Беручи за основу принцип доцільності, Сократ намагався розкрити співвідношення між етичним і естетичним, прекрасним і корисним. Філософ оперував поняттям *калокагатія* (поєднання давньогрецьких слів *прекрасний* і *добрий* (досконалий)). Слід наголосити, що це одне з головних понять античної естетики, яке означало гармонію зовнішнього і внутрішнього, своєрідну умову краси індивіда. Термін «калокагатія» по-різному тлумачився в конкретні періоди соціально-історичного розвитку античного суспільства. Піфагорійці розуміли калокатію як зовнішню поведінку людини, яка водночас визначає і її внутрішні якості. Геродот пов'язував це поняття з релігійними ритуалами, мораллю жреців. Платон вважав, що принцип калокатії має безпосередній стосунок до професії воїнів, до поняття військової честі і моралі. Та згодом давні греки дедалі більше почали трансформувати калокатію у сферу освіти, вихованості людини. Власне, відтоді й почалося по-справжньому філософське осмислення цього поняття. Така тенденція безпосередньо стосувалася появи концепції Арістотеля, який інтерпретував калокатію як гармонію зовнішнього і внутрішнього. При цьому під внутрішнім він розумів мудрість, яка, на його думку, приводить людину до глибокого усвідомлення єдності краси й добра, естетичного й морального, тобто до гармонії, що має стати нормою існування людини: Якщо людина не здатна сягнути такої довершеності, то вона повинна принаймні че-

рез самовдосконалення тяжіти до цього. Варто зауважити, що добре окреслену сутність принципу калокагатії давньогрецьке мистецтво намагалося втілювати в життя своїми творчими набутками. Носіями саме гармонійного, високого морально-етичного існування і діяння стали герої Філія, Поліклета, Софокла.

У наступні історичні періоди принцип калокагатії був забутий, а етика й естетика дедалі більше розмежовувалися. Кожна з них обирала власний шлях розвитку. Проблема зв'язку цих наук перемістилася у сферу мистецтва, і найтиповішим аспектом дослідження взаємодії етики й естетики стала проблема моральнісної специфіки мистецтва.

З ім'ям Сократа пов'язані порушення проблеми співвідношення красивого й корисного, а також спроба якомога повніше визначити, що є ідеал.

Естетичні погляди Сократа дістали творче продовження у філософській концепції видатного представника античної філософії **Платона** (427–347 до н. е.) Естетична спадщина його пов'язана з дослідженням природи сприйняття прекрасного, джерел талановитості, проблем естетичного виховання. Особливу увагу філософ приділяв вивченню мистецтва. Це пояснюється, зокрема, тим, що мистецтво відіграло особливу роль у житті Афін V–IV ст. до н. е. Афінська демократія домоглася права на безкоштовне відвідування театру, всенародною повагою користувалася творчість поетів і музикантів. Продовжуючи традицію Сократа, Платон пов'язував вплив мистецтва з процесом формування морального світу людини: воно виховує як позитивні, так і негативні якості. Філософ розширив естетичну проблематику. В його теоретичних діалогах є думки про відносність краси, про шляхи досягнення абсолютно прекрасного. І хоч абсолютно прекрасне існує у вигляді ідеї, зате сама можливість руху від простого до складного в становленні прекрасного відкривала шляхи до майбутніх теоретичних досягнень у галузі естетичного.

Саме з ім'ям Платона пов'язані ті суперечності у порушенні й розв'язанні певних естетичних проблем, які в майбутньому не лише відобразились у численних дослідженнях, авторських інтерпретаціях конкретних термінів, понять, а й ставали у різні історичні періоди основою для формування нових філософських концепцій. Так, у діалогах «Іон», «Держава» Платон захоплюється, з одного боку, «божественною» силою митця, а з іншого — свідомо принижує його через

відсутність утилітарних (практично корисних) наслідків діяльності. На думку Платона, не поетові, а лікарю чи ремісникові слід надати перевагу, бо їхня діяльність практично значуща. Проблема ролі мистецтва в духовному розвитку людини, формуванні її почуттєвої культури ще теоретично не сформована, а на рівні ототожнення художньої і ремісницької діяльності мистецтво втрачає свою самотність і самоцінність.

Порівнюючи Бога, поета, рапсода і глядача, Платон відводить поетові роль посередника, який від Бога передає благо людині. Це функція формальна, вважає філософ, отже, високий зміст творчості втрачається.

Ще однією дискусійною проблемою була спроба Платона визначити суб'єкт в естетиці. Це й мисляча споглядаюча людина, і світ абсолютної ідеї, і світ душі, які здатні пізнавати сутність. Визнавши, що універсальну красу створив Бог, а прекрасні предмети — це лише недосконала копія універсальної краси, Платон констатує в діалозі «Гіппій Більший»: «Прекрасне — це важко»¹.

Вершиною античної естетики називають теоретичну спадщину **Арістотеля** (384—322 до н. е). І справді, в його працях «Поетика», «Риторика», «Політика», «Метафізика», «Етика» висвітлено широке коло естетичних проблем.

У теорії Арістотеля чітко простежується захоплення Космосом — носієм гармонії, порядку, довершеності. Естетичне пізнання й мистецтво він розглядає як відображення світової гармонії. Арістотель уперше подав розгорнуту структуру естетичних категорій, запропонував власне розуміння прекрасного, трагічного, комічного. Серед значних теоретичних досягнень філософа — обґрунтування головного принципу творчої діяльності митця — *мімезису* (наслідування). Арістотель вважав, що мімезис притаманний людині з дитинства. Саме здатністю до наслідування людина відрізняється від тварин. Через наслідування людина набуває перших знань, навичок. Результати наслідування викликають захоплення, почуття задоволення, адже в них наявне впізнавання.

Поняття *мімезис* пізніше було трансформоване в розробку пізнавальної й емоційної функції мистецтва, адже, на думку Арістотеля,

¹ Платон. Апология Сократа, Критон, Гиппий Большой, Ион // Соч.; В 3 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 185.

наслідування не лише стимулює пізнання, а й породжує почуття задоволення, активізує уяву. Саме цю властивість мімезису було використано як своєрідний зв'язок для введення образно символічної концепції у середні віки. Естетичні погляди Арістотеля пов'язані не тільки з етичною проблематикою, як це було у його попередників, а й з педагогікою, елементами психології, мистецтвознавством (ідеться про розгляд мистецтва за новими координатами — родами й жанрами). Видова специфіка мистецтва також є наслідком можливостей мімезису з використанням надзвичайно широкого арсеналу засобів — звуку, барви, слова, відчуття форми. Якщо Платон у теорії творчості наголошував на містичних, позареальних стимулах обдарованості, то Арістотель у «Поетиці» закликав до узагальнення художнього досвіду, його передачі іншим у процесі виховання, освіти.

Значне місце в теоретичній спадщині Арістотеля посідає процес розроблення нових естетичних понять, а також подальше теоретичне обґрунтування вже існуючих або використання їх саме для аналізу естетичних явищ. Це стосується не лише мімезису, а й калокагатії, катарсису. Аналізуючи естетичні проблеми, Арістотель використовує такі поняття, як *канон* — система норм і правил у розвитку мистецтва, *гедонізм* (насолюда) — наголошення на чуттєво-емоційній природі мистецтва, *алегорія* — образний вислів, іносказання, *міра*, *пропорція*, *асоціація* тощо. Саме погляди Арістотеля можуть бути прикладом динамічних процесів не лише у збагаченні проблематики науки, а й у виробленні власного понятійно-категоріального апарату, послуговуючись яким естетика і змогла у подальші періоди набути самостійності як наука.

Розвиток естетичної думки в країнах Сходу. Для культури країн Стародавнього Сходу властиві традиційність і консервативність. Ці ознаки час від часу догматизувались: упродовж тисячоліть відтворювались ті самі форми в економічній, соціально-політичній і культурній галузях. (До переліку країн Сходу відносимо Індію, Китай, арабомусульманські країни.)

Індія. Перший індійський трактат естетичних роздумів «Натья Шастра» був відомий у I ст. н. е. Його можна віднести до перших спроб аналізу психології творчості, адже тут порушено проблеми виховання актора, висвітлено питання художньої майстерності. Пізніше були написані теоретичні коментарі до цього трактату, що вже мали без-

посередній вихід на естетичну проблематику. Йдеться про розробку поняття **раса** (естетичне переживання), розгляд власне естетичного переживання, а також життєвої емоції — *бхава*. На життєвих емоціях ґрунтується естетичне переживання, тобто бхава може викликати до життя *раса*, а стан *раса* — це вихід у стан надіндивідуальний. Естетичне переживання зумовлюється емоційним станом попередніх поколінь і влітається у складний ланцюг перевтілень живих істот. Так діє закон — **карма**. Переживання *раса* можна довести до містичного екстазу, а через нього досягти етичної досконалості.

Отже, як і антична естетика, в теорії індійського варіанту наголошено на єдності естетичного й етичного аспектів. Ця єдність зумовлює можливість *дхвани* — проникнення в інший, прихований зміст художнього твору. Ця ідея пов'язувала естетичне переживання з раціональним осмисленням процесу художньої творчості, осмисленням конкретного мистецького твору.

Китай. В історії естетики Китаю виокремлюють кілька періодів. Перший охоплює VII ст. до н. е. — III ст. н. е. У цей час естетика ще не стала самостійною наукою і її розвиток був зумовлений традиціями китайської філософії. Обираючи філософську позицію, китайська естетика наголосила на поняттях *досконалість*, *довершеність*. Кожна сфера людської діяльності мусить бути доведена до рівня високого мистецтва. Отже, майже всі види діяльності начебто несли на собі відбиток естетичного. Нині, оцінюючи надбання Давнього Китаю, фахівці іноді вживають поняття «тотальний естетизм». На нашу думку, так не варто характеризувати естетичну орієнтацію жодної тогочасної країни.

Становлення естетики Китаю пов'язують з ім'ям **Конфуція** (551—479 до н. е.), естетичні погляди якого переплітаються з педагогічними ідеями і, як наслідок, у цьому найпереконливішою видається запропонована філософом система виховання, зокрема естетичного. На думку Конфуція, виховання потрібно починати з поезії, а закріплювати знання людини послідовним вивченням правил «лі» (за китайською традицією, це — доброчесність, знання елементарних норм етикету). Завершуючи освіту, треба звертатися до музики, яка несе в собі найвище естетичне навантаження, тяжіє до духовного. Слід наголосити, що не тільки Конфуцій, а й інший відомий мислитель Китаю **Сюнь-цзи** (298—238 до н. е.) вважав, що обрядова музика відкриває

шлях до досконалості не лише всіх людей, а й навіть тих, хто є «освіченим», «культурним». Обрядова музика довершує їхній культурний рівень, допомагає досягнути ідеал.

В умовах середньовічного Китаю естетика починає широко використовувати категорію «просвітлення» (особливе сприймання світу в єдності властивих йому якостей як насолоди від спостереження гармонії). Відчуття гармонії, стану просвітлення можна було досягти малюючи, складаючи вірші, виконуючи військові справи, різні побутові справи, наприклад, вирощуючи квіти, художньо їх оформлюючи, досягаючи довершеності у власному одязі тощо. Одним із найважливіших чинників естетичного переживання й естетичного виховання в давньому Китаї є природа. Ця традиція збереглася до наших днів. І нині особлива чутливість до природи, її культивування є ознакою далекосхідної культури.

Арабо-мусульманська естетика. Розглядаючи естетичну культуру арабо-мусульманських країн, слід враховувати специфіку ісламу. Суворість мусульманської релігії (заборона зображувати Бога, людини, тварин) не залишала місця для естетизму, який завжди був притаманний країнам сходу. Іслам наголошує на значенні передусім етичних поглядів та етичного виховання людини. Культ релігійної етики переростав у догматизм, змушував дотримуватися певних ритуалів. Ця традиція зумовлювала другорядну роль естетичного чинника, і саме ця причина призвела до того, що у філософській традиції арабо-мусульманських країн бракує послідовно викладеної естетичної теорії. Щодо естетичного навантаження, то його несе в собі арабське мистецтво, зокрема лірична поезія, архітектура, ужиткове мистецтво. Їх розвиток свідчить про інтенсивне духовне життя і своєрідність естетичного бачення світу.

Естетика Візантії. Найвищого розквіту візантійська естетика досягла в IV–VI ст. Спираючись на надбання естетики античності, зокрема на основні ідеї неоплатонізму Плотіна і Прокла, візантійська школа набула рис самобутності й оригінальності. Пізніше саме естетика Візантії стала підґрунтям середньовічної естетики й активно впливала на художню культуру Європи, Київської Русі, Грузії, Вірменії. Естетична проблематика послідовно розроблялася Григорієм Ниським, Іоанном Златоустом, Псевдо-Діонісієм Ареопагітом. Варто зазначити, що їх цікавили не лише проблеми краси і прекрасного, вже

традиційні для естетики того часу, а й проблеми образу, символу, значення слова, його внутрішній зміст. Велика увага приділялася також аналізу ролі кольору, звуку в становленні художньої цінності твору мистецтва. Визначивши Бога як джерело краси, візантійці почали розробляти ідею універсуму — системи образів, символів, знаків, що пов'язують людину з Богом. При цьому наголошувалося передусім на почуттєвій природі людини, яка повинна мати високий рівень розвитку культури сприймання кольору, звуку, відчуття форми предмета. На думку Псевдо-Діонісія Ареопагіта, передавання *вищого знання* (від Бога до людини) відбувається через *світлодари* — чуттєві символи, певні зображення, музичні звуки, мелодії, сполучення кольорів. Саме вони формують мистецький твір, і окремим особистостям властиве «бачення», тобто вміння дешифрувати світлові імпульси. Краса як основа гармонійності всього існуючого у світі абсолютно трансцендентна.

Особливе місце в естетиці Візантії посідало розроблення естетико-мистецтвознавчих функцій ікони та правил зображення Бога. Для вирішення цієї проблеми розроблялися такі поняття, як *канон*, *умовність*, *лаконізм*, *декоративність*, а щодо розуміння предмета естетики, то спостерігалася дедалі більша перевага мистецтвознавчого аспекта.

§3. ЕСТЕТИКА ЯК САМОСТІЙНА НАУКА

В історії естетичної науки перша половина XVIII ст. має особливе значення: в 1750 р. вийшов друком перший том теоретичного трактату «Естетика», автором якого був німецький філософ і теоретик мистецтва **Олександр Готліб Баумгартен** (1714–1762). Спираючись на грецькі поняття *ейсетикос*, *естаномай*, *естаноме*, *естесі*, Баумгартен увів новий термін — **естетика**, окресливши цим самостійну специфічну сферу знання.

Постала потреба виокремлення в самостійну науку певних уявлень, знань, ідей, пов'язаних з емоційним, чуттєвим, ціннісним ставленням людини до дійсності, природи, до суспільства, мистецтва. Це було свідченням накопичення нових знань, які вже не могли розвиватися в межах загальнофілософської теорії і традиційних мистецтвознавчих уявлень. О. Баумгартен як філософ стверджував, що гносеологія має дві форми пізнання — естетику й логіку. Естетика пов'язана з «нижчим», тобто чуттєвим, а логіка — з вищим, тобто ін-

телектуальним пізнанням. Логіка вивчає судження розуму і веде до пізнання істини. Естетика пов'язана із розумінням смаку і пізнає прекрасне. О. Баумгартен широко використовував поняття прекрасного, однак предмет естетики він не визначив через ідею прекрасного (така тенденція виявилася пізніше, зокрема в позиціях Гегеля та М. Чернишевського). Баумгартен визначив предмет естетики через поняття *досконале*: «...Естетика — це наука про досконале у світі явищ, про досконалість чуттєвого пізнання й удосконалення смаку»¹.

Коли Баумгартен зосередив увагу на терміні «досконале», то виявилось, що це поняття вже було об'єктом теоретичного інтересу в естетиці минулого. Так, у праці «Метафізика» Арістотель ототожнював досконале з прекрасним, прекрасне визначено філософом як позитивне досконале. У східних культурах також простежується тяжіння до ототожнення досконалого й естетичного. Арабський філософ середньовіччя Ал-Газалі, наприклад, стверджував: «Краса предмета, його привабливість полягає в існуванні всього досконалого або того, що йому відповідає. Краса кожного предмета — у відповідності його виду досконалості»².

Однак треба віддати належне О. Баумгартену за відродження в теоретичному обігові такого цікавого поняття, як *досконале*. Крім того, він поділив естетику на два рівні — теоретичну та практичну. Перша мала вивчати проблеми краси, специфіки чуттєвого сприймання дійсності, а друга була безпосередньо пов'язана з питаннями розвитку мистецтва. Таким чином, у концепції Баумгартена стався поділ предмета науки на дві частини: одна тяжіє до філософського знання, а друга — до мистецтвознавства. Ця тенденція міцно закріпилася в науці, вона існує й понині, змушуючи нас порушувати питання про *двопредметність* естетичної науки. Відтак це є свідченням як теоретичної, так і структурної складності предмета естетики.

Теоретичні погляди О. Баумгартена формувалися в той час, коли естетичне знання як складова частина філософії вже мало довгу і непросту історію. Це й середньовіччя, в умовах якого написані твори Августина «Сповідь», «Про музику», «Про порядок», і Відродження, що дало світові естетичну спадщину Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, Лоренцо Валла, Піко делла Мірандола, і класицизм, голов-

¹ *Baumgarten A. G. Theoretische Aestetik, — Hamburg, 1983. — S. 10.*

² *Абу Хамід Ал-Газалі. Воскрешение наук о вере. — М., 1980. — С. 235.*

ні методологічні принципи якого знайшли послідовне висвітлення в «Поетичному мистецтві» Нікола Буало. Сучасниками О. Баумгартена були видатні естетики і теоретики мистецтва — Й. Вінкельман та Г. Е. Лессінг. І хоча проблема предмета естетики цими дослідниками практично не порушувалася, розширення кола теоретичних питань, на яких зосереджувалася увага (краса, прекрасне, естетичний ідеал, види мистецтва, естетичне виховання, мистецтво і влада, моральнісні аспекти художньої творчості), опосередковано впливало і на уточнення предмета естетики.

Отже, введення Баумгартером терміна «естетика» і фіксація певної галузі наукових знань спиралося на значний історико-теоретичний досвід і закріплювало за естетикою як наукою структурований предмет, що поєднував закономірності чуттєвого пізнання і художню творчість.

Важливим етапом у розробленні проблеми предмета естетики був період розвитку німецької класичної філософії. Безпосередній інтерес до широкого кола естетичних проблем виявили Кант, Фіхте й Гегель.

Іммануїл Кант (1724—1804) переконаний, що тільки людина може бути ідеалом краси, тільки людство «може бути ідеалом досконалості»¹. Отже, знову поняття *досконалість* висувається як важлива координата формування гармонії, ідеалу.

Естетичні погляди І. Канта органічно пов'язані із принципами «критичної філософії», обґрунтованої ним в останні десятиліття життя у працях «Критика чистого розуму» (1781), «Критика практичного розуму» (1788). Розробляючи принципи «критичної філософії», І. Кант висунув ідею про непізнані «речі в собі» й розпізнані явища, які створюють сферу нескінченного можливого досвіду. Він визначив два види пізнання: апіорне (до досвідне) та емпіричне. Перше спирається на свідомість, отже, сягає істини, друге пов'язане з відчуттями і не вважається достеменним, науковим.

Теоретичні здобутки «критичної філософії» відобразилися в розробці естетичних проблем у працях «Критика здатності судження» (1790) та «Антропологія з прагматичного погляду» (1798). Особливої ваги набула кантівська ідея *естетики як критики смаку*, який ор-

¹ *Кант И.* Критика способности суждения // Соч.: В 6 т. — М., 1964. — Т. 5. — С. 237.

ганічно пов'язаний з *оцінкою*. У праці «Критика здатності судження» І. Кант розробляє механізм естетичного оцінювання, висуває принципово важливу тезу про безсторонність естетичного судження.

Особливу увагу філософ приділив аналізу специфіки вияву естетичного судження в мистецтві, а отже, виокремив проблему художнього смаку, яку розглянув у зіставленні з духом. І. Кант зауважує: «Смак — це не більш ніж регулятивна здатність судження про форму при поєднанні численного в уяві; дух — це продуктивна здатність розуму а ргіогі давати зразок для цієї форми уяви»¹.

Важливого значення І. Кант надає аналізу «зовнішніх» і «внутрішніх» чуттів людини і тому розмаїттю чуттєвих переживань, які здатна відчувати людина. Філософ вважає, що судження естетичного смаку ґрунтується не на розумінні, а на особливому задоволенні, яке ми отримуємо, споглядаючи форми естетичного предмета. Естетичне судження суб'єктивне, і його оцінка не може бути доведена. Проте в естетичному судженні мистецький твір розглядається як доцільний, а доцільність не є зовнішньою, не привнесена у творчість митця певним суспільним завданням. Це доцільність без мети. Прекрасне подобається нам незалежно від практичного інтересу.

І. Кант значно розширює понятійно-категоріальний апарат естетики, обґрунтовуючи поняття *смак, уява, гра, доцільність, досконалість, витонченість, самоспостереження, передбачення* та ін.

І. Кант у виявленні специфіки предмета естетики спирався на людську чуттєвість, на складну структуру смаку. На відміну від нього, **Йоганн Готліб Фіхте** (1762—1814) в розумінні естетики тяжів до ідеї зведення предмета цієї науки до теорії мистецтва. Розглядаючи специфіку мистецтва у порівнянні з наукою і мораллю, він вважав, що саме мистецтво сприяє становленню цілісної людини. Ця думка спонукала Фіхте до вивчення проблеми художньої геніальності.

Принципово новою спрямованістю естетичні проблеми набувають у теоретичній спадщині **Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля** (1770—1831). У вступі до лекцій з естетики Гегель зауважив, що предметом цієї науки має бути «царство прекрасного», яке інтерпретується ним як «сфера мистецтва, або, ще точніше, — художньої творчості». Слід пам'ятати, що Гегель взагалі негативно ставився до терміна «естети-

¹ *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // Соч.: В 6 т. — М., 1966. — Т. 6. — С. 490.

ка» і вважав за доцільне замінити його на термін «філософія мистецтва» або «філософія художньої творчості». Гегель увів до визначення предмета естетики поняття *прекрасне*, яке в його ж концепції обмежувалося мистецтвом. Отже, зв'язок предмета естетики з «царством прекрасного» звужував саму науку, замикав її лише на тих проблемах, які можна було ототожнити з поняттям прекрасного. Безпосередній зв'язок тільки з проблемами мистецтва відтинав від предмета естетики все, що перебувало поза мистецтвом.

Отже, виявившись у глибокій давнині, зв'язок естетичного з мистецтвом залишився назавжди. У першій половині XIX ст. з'явилося поняття *філософія мистецтва* (Гегель), яке засвідчило можливість осягнути мистецтво не тільки як систему окремих видів зі своєю історією і теорією, а й як цілісний феномен, специфіка якого розкривається через цілі й завдання творчої діяльності художньо обдарованої людини — митця. Ця людина не лише реалізує свій власний творчий потенціал, а й виступає своєрідною моделлю тих високих, неординарних можливостей, до яких повинна дотягуватися будь-яка людина. Творча діяльність митця — процес свідомої реалізації естетичного, усвідомлене створення естетичної цінності. Якщо в будь-якій іншій царині людської діяльності естетичне може реалізуватися стихійно, неусвідомлено, то в мистецтві однією з найважливіших функцій і є функція естетичного. Тому мистецтво можна вважати найвищою свідомо створеною сферою естетичного.

Ідею Гегеля про зв'язок естетики і прекрасного розвинув **Микола Чернишевський** (1828—1889). Визначаючи предмет естетики через поняття «прекрасне», він, проте, не обмежував його сферою мистецтва, а наполягав на здатності цієї науки до всеосяжності життя. Така позиція чітко простежується у спробах філософа визначити прекрасне в різних сферах життєдіяльності людини. Таким чином, М. Чернишевський закріпив на російському ґрунті розуміння естетики через ідею прекрасного.

Гегелівське розуміння естетики підсумувало значний період в історії цієї науки. *Умовно можна визначити розвиток естетики від доби Античності до 30-х років XIX ст. як класичний період.* При цьому слід наголосити, що **з середини XVIII ст. естетика розвивається як самостійна наука.**

Період від 30-х років до кінця XIX ст. визначається як посткласичний. А в умовах XX ст. формується некласична естетика.

§ 4. РОЗВИТОК ПОСТКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Розвиток посткласичної естетики пов'язаний з іменами Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, О. Конта, К. Маркса, С. К'еркегора. У контексті гегелівських ідей і завершення естетикою Гегеля класичного періоду розвитку цієї науки на особливу увагу заслуговує філософсько-естетична позиція **Фрідріха Вільгельма Йозефа Шеллінга** (1775–1854), зокрема прочитані ним в Ієні та Вюрцбурзі лекції з філософії мистецтва, в яких він аргументує думку про художню творчість і естетичне споглядання як найвищі ступені розвитку абсолюту. Шеллінгу був близький романтико-іраціональний погляд на світ, що дає право говорити про цього філософа як про спадкоємця сієнських романтиків, зокрема Ф. Шлегеля і Новаліса. Фахівці з історії філософії поділяють творчість Шеллінга на кілька періодів: 1) натурфілософський (від середини 90-х років XVIII ст.); 2) трансцендентальний, або естетичний, ідеалізм (1800–1801 рр.); 3) філософія тотожності (до 1804 р.); 4) філософія свободи (до 1813 р.); 5) філософія міфології та одкровення (до 1854 р.). Упродовж 1802–1803 рр. Шеллінг працює над «Філософією мистецтва» — роботою, в якій найповніше виявилися естетичні погляди вченого. Важливим є твердження Шеллінга про те, що естетичне слід розглядати як гармонію свідомої і позасвідомої діяльності, як тотожність чуттєвих і моральніших засад. Виходячи з такого розуміння естетичного, Шеллінг відносить мистецтво до найвищої форми ідеального світу. Водночас саме мистецтво здатне урівноважити ідеальний та реальний рівні, в яких, на думку Шеллінга, існує світ.

Зміни у поглядах Шеллінга пов'язані з 1814–1817 рр., коли він поступово зближується з представниками теософських, релігійно-містичних напрямів. Ще в 1803 р. у праці «Філософія і релігія» Шеллінг тлумачив абсолют як Бога, як безкінечну першооснову, а на початку 40-х років уже виступив як виразник аристократично-клерикальних кіл Німеччини, свідомий пропагандист містико-теософських ідей.

Усвідомлюючи складність, неоднозначність і суперечливість суджень Шеллінга, не можна не визнати силу їх впливу на світо-розуміння інтелігенції Європи у другій половині XIX ст., а також у XX ст. Відображення шеллінгіанства знаходимо в естетичних концепціях Фейєрбаха, Шопенгауера, К'еркегора, Фрейда й Бергсона.

Естетичні погляди німецького філософа **Аргура Шопенгауера** (1788—1860) ґрунтувалися на аналізі кількох проблем, серед яких найпоєднованіше опрацьована проблема видів мистецтва. Щодо проблеми предмета естетики, то в розмірковуваннях філософа вона порушена опосередковано, а саме — через проблему мистецтва. Водночас і ця проблема існувала в контексті доволі суперечливих симпатій і антипатій Шопенгауера. Визнавши філософію Платона, Епікура, Гельвеція, Канта, неодноразово звертаючись до Гете, Шопенгауер називає концепції Фіхте, Гегеля, Шеллінга «філософією старих баб». У такій суперечливій філософській площині орієнтиром щодо естетико-мистецтвознавчих ідей Шопенгауера може бути його суто життєве кредо: «Кожний день є маленьке життя: кожне пробудження і вставання — маленьке народження; кожний свіжий ранок — маленька юність; кожне приготування до сну і засинання — маленька смерть»¹. На думку філософа, мистецтво може відповідати кожному із зазначених вікових і психологічних станів людини, адже мистецтво — це завжди новий і по-новому створений світ. Шопенгауер не міг прийняти попередні концепції мистецтва, бо, на його думку, потрібно передусім враховувати властивості інтелекту, що позначаються на доколишньому світі, на світі явищ, який, власне, є світом ілюзій, світом магії та чар. Шопенгауер використовує поняття «майя», що на санскриті й означає стан ілюзорності та втаємниченості. «Новий світ мистецтва і «по-новому» створений мистецтвом світ існує в межах *майя*, в межах «завіси омани».

Шопенгауер вважав, що реальне людське життя позначене песимізмом і розчаруванням, подолання яких можливе або шляхом естетичного споглядання, або за допомогою моральних чинників, зокрема співчуття та співпереживання.

Посткласична естетика знайшла своє повне й завершене вираження в естетиці марксизму, що виник на теренах світової культури і певною мірою враховував досягнення попередньої філософської, економічної, соціальної думки. Свідомий інтерес до здобутків гуманітарних наук, зокрема етики, естетики, теорії та історії мистецтва, дав марксизму змогу відтворити доволі повну картину руху творчої активності людини від міфо-символічного бачення світу до становлення

¹ *Шопенгауер А.* Афоризми житейской мудрости: В 2 т. — М., 1990. —Т. 2 —С. 33.

соціального роману XIX ст. Які саме естетичні проблеми привернули увагу **Карла Маркса** (1818—1883) та **Фрідріха Енгельса** (1820—1895)? Слід, насамперед, виокремити факти, пов'язані із загальною оцінкою естетики, розумінням її ролі й значення. Так, у 1857 р. американський видавець Чарлз Дана запропонував К. Марксу написати для «Нової американської енциклопедії» статтю «Естетика». У листі до Ф. Енгельса, К. Маркс висловив роздратованість з приводу нерéalності поставленого завдання «фундаментально викласти естетику на одній сторінці». У праці «Святе сімейство» він різко критикував «спекулятивну естетику» младогегельянців. У свою чергу, Ф. Енгельс у листі до Конрада Шмідта рекомендував тому ознайомитися з естетикою Гегеля, яка, за його висловом, «вражає».

Інтерес до естетичної проблематики живився власною літературною творчістю, що мала для Енгельса принциповий характер. Ще у 1838 р. він видрукував вірш «Бедуїни», в якому зробив спробу дати морально-психологічну оцінку одному з давніх народів світу, проаналізувавши його долю. Енгельс активно співпрацював з літературним товариством «Молода Німеччина», що склалося під ідейним і художнім впливом видатного німецького поета Г. Гейне. Члени товариства намагалися перетворити літературу на дієве знаряддя перебудови суспільства, наголошуючи на соціальному призначенні мистецтва.

Саме Ф. Енгельс через оцінку творчості К. Бека, Л. Берна, Л. Уммермана домагався чіткості щодо теоретичних програм і художніх напрямів об'єднання «Молода Німеччина».

Пов'язуючи спрямованість предмета естетики з аналізом людської чуттєвості, Маркс і Енгельс значну увагу приділили дослідженню проблеми чуттєвого опанування людиною навколишнього світу і ролі системи «зовнішніх» і «внутрішніх» почуттів людини. Проте здатність чуттєво ставитися до світу визначається не фактом існування у людини органів чуття, а формуванням такої здатності в акті чуттєвого споглядання, яка сприяє розпредметненню суспільно значущого предмета. Такий розвиток у людини специфічного потенціалу чуттєвості Маркс тлумачив як перетворення людського на «теоретичне почуття».

Осмысливши загальну природу чуттєвості як основи формування естетичного почуття, марксизм зробив значний внесок в удосконалення понятійно-категоріального апарату естетики, у вивчення естетич-

них проблем в контексті культурно-історичного процесу. К. Маркс застосовував принцип історизму до аналізу прогресу й регресу в мистецтві, що давало можливість як об'єктивно оцінити, наприклад, роль і значення міфологічної свідомості людства, проаналізувати специфіку міфу, причини досконалості античного мистецтва, так і розкрити суперечливість культурного розвитку в XIX ст., з'ясувати історичну долю реалістичного мистецтва тощо.

В естетичній спадщині К. Маркса і Ф. Енгельса важливе місце посідає їхнє полемічне листування з Ф. Лассалем щодо його п'єси «Франц фон Зікінген» (березень — травень 1859). Ці листи містять перші тези майбутньої полеміки марксизму з лассальянством, аналіз специфіки трагічної колізії в реальній історії та мистецтві, оцінки творчої спадщини тих авторів, талант яких дав їм можливість працювати у жанрі трагедії, осмислюється проблема творчого методу. Пізніше, у листуванні з М. Гаркнесс (квітень 1888 р.), Енгельс проаналізував поняття *тенденційний роман* і визначив реалізм як метод, у межах якого є, крім правдивості деталей, «правдивість відтворення типових характерів у типових обставинах».

У теоретичних працях «Економічно-філософські рукописи 1844 року» та «Німецька ідеологія» К. Маркс, досліджуючи процес становлення людини як соціального суб'єкта, значну увагу приділив аналізу механізму формування її особистісного ставлення до дійсності. При цьому звертає на себе увагу та роль, яка відводиться створеному предметному світові як «реальній» природі людини, де відбувається її життєдіяльність. Маркс вказував на нерозривний взаємозв'язок створеного трудовою діяльністю предметного світу й особливих характеристик самої людини. Перетворюючи природу відповідно до своїх потреб, людина змінює й себе, під час практики «напрацьовує» такі здібності, таке ставлення до навколишнього світу, які дають їй змогу творити «за законами краси». Матеріально-духовний світ, в якому живе й діє людина, є відображенням її сутнісних сил. Водночас, світ матеріальних і культурних цінностей, створених попередніми поколіннями, є основою для діяльності наступних поколінь.

Людина, як відомо, є чуттєвою істотою, і її взаємодія зі світом здійснюється передусім завдяки чуттєвому спілкуванню. Водночас, слід наголосити, що здатність до чуттєвого сприймання світу забезпечується не простим фактом наявності у людини почуттів, а форму-

ванням такої здатності в самому акті чуттєвого споглядання, яка спонукає до розпредметнювання суспільного смислу предмета чи явища. Такий розвиток у людини специфічного потенціалу чуттєвості Маркс розглядав як перетворення людського почуття на так зване теоретичне почуття. Людина в своєму ідивідуальному розвитку, поведінці, діяльності спирається, по суті, на досвід попередніх поколінь, закріплений у формах культури. Маркс виокремлює соціальну, практичну природу людського чуттєвого ставлення до дійсності і вважає, що створення п'яти зовнішніх почуттів — це робота всієї попередньої історії. У межах марксистської філософської концепції естетичну науку було визначено як таку, що вивчає природу, функції, загальні закони й закономірності естетичної діяльності людини та суспільства. Таке розуміння естетики не виключало з предмета науки мистецтво, адже воно є специфічною формою естетичної діяльності.

Естетику К. Маркса і Ф. Енгельса було взято за методологічну основу у теоретичні розробки естетиків СРСР. Слід зазначити, що з середини 50-х і до кінця 80-х років XX ст. радянська естетика розвивалася доволі активно, порушуючи найважливіші теоретичні проблеми. Так, упродовж кількох десятиліть учені Росії, України, Грузії, Білорусі збагачували понятійний апарат естетики, зокрема традиційну категоріальну систему, запропоновану ще за часів античності, і обґрунтовували категоріальний статус таких понять, як гармонія, міра, естетичне, героїчне, драматичне тощо. Ця проблематика в усі часи потребувала значної уваги передусім тому, що понятійно-категоріальний апарат відображає динаміку історичного розвитку науки, процес її теоретичного збагачення.

У межах марксистської методології формувалися авторські концепції, що розширювали уявлення про природу чуттєвого пізнання, про складну внутрішню структуру естетичного процесу.

Надбанням естетичної науки цього періоду слід вважати інтегративні процеси, що зумовили зближення естетики з етикою, психологією, мистецтвознавством і культурологією. Складався своєрідний міжпредметний теоретичний простір, що давав змогу виокремити і всебічно проаналізувати проблеми художньої творчості, художньо-естетичної цінності, специфіки сприймання мистецтва, його функціональність, проблеми синтезу мистецтв тощо. Плідним було дослідження історії естетичної науки, висвітлення естетичних поглядів окремих учених.

Слід зауважити, що розвиток естетичної проблематики відбувався у гострих теоретичних дискусіях, які засвідчили принципово різне розуміння окремих положень марксизму, намагання естетиків подолати вульгарно спрощене, декларативне тлумачення і принципу історизму, і діалектики об'єктивно-суб'єктивних відношень, і співвідношення матеріального та ідеального.

§5. ЕСТЕТИКА В СТРУКТУРІ МІЖПРЕДМЕТНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Проблема місця, ролі й специфіки естетики у структурі міжпредметних зв'язків має давню і складну історію. У попередніх параграфах наголошувалося на ролі філософії як науки, що поєднувала в собі всі інші сфери людського знання. Естетику було також приєднано до предмета філософії, а отже, її основні ідеї розвивалися в межах загальнофілософського знання. Взаємозв'язок естетики і філософії полягає в тому, що теоретичні принципи й науковий метод естетики залежать від світоглядних позицій, методології, філософської концепції конкретного філософа або певного філософського напрямку. Така залежність простежувалася не лише у теоретиків, які йшли до естетичної проблематики, відштовхуючись від власних філософських концепцій (Платон, Арістотель, Кант, Гегель), а й у тих, хто розробляв естетику в межах мистецтвознавчої орієнтації (Леонардо да Вінчі, Буало, Лессінг).

У боротьбі різних філософських течій, напрямів, шкіл відбувалося формування предмета естетики, її основних категорій і понять. Склавшись як частина філософії, естетика через ідею калокагатії активно співпрацювала з етикою. Відродження й інтенсивне теоретичне використання калокагативного принципу на сучасному етапі розвитку естетичної науки — далеко не єдиний приклад доцільності взаємодії естетики й етики. Обидві ці науки спрямовані на людину як на своєрідний об'єкт морально-естетичного аналізу і носія творчого потенціалу. Безперечно, що на порубіжжі ХХ—ХХІ ст. ці науки втрачають антропоцентричні тенденції щодо розуміння ролі і значення реальної людини в цивілізаційних процесах. Однак що глибшим стає знання людини, то доцільнішим є пошук шляхів її гуманізації.

Своєрідним аспектом взаємодії естетики й етики є також аналіз структури естетичного почуття, що формується на органічній єднос-

ті так званих зовнішніх і внутрішніх почуттів людини. Формування зовнішніх почуттів — зору, слуху, дотику — це результат тривалої біологічної еволюції світу. Внутрішні почуття (любов, ненависть, дружба, колективізм) — це почуття морально-етичні, що є свідченням певного рівня олюдненості й культури. Естетичне почуття як складний сплав зовнішніх і внутрішніх почуттів несе в собі морально-етичне навантаження.

Етика відіграє особливу роль в аналізі художньої діяльності, мистецтва як складової частини предмета естетики. Кожна естетична ідея виступає певною мірою узагальненням розвитку мистецтва, естетичної діяльності взагалі та в певну історичну епоху зокрема. З урахуванням цього варто ставити і розглядати питання професійної етики митця, його моральної відповідальності за наслідки власної творчості. Адже, «оскільки мораль виступає надзвичайно важливим елементом людської діяльності, сама діяльність людей в усій її різноманітності та специфічності не може не накладати відбиток і на специфіку моральної регуляції. Існують окремі види людської діяльності, що висувають особливо високі й навіть надвисокі моральні вимоги до осіб, котрі професійно цією діяльністю займаються»¹.

Професійна етика й норми професійних ділових взаємин є традиційною складовою етичної науки. При цьому, щоправда, наголошується, здебільшого, на професіях лікаря, педагога, юриста. Чи кожна професія потребує специфічної професійної етики? Щодо професії митця, то відповідь може бути тільки позитивною. Складний, суперечливий процес розвитку мистецтва в різні історичні періоди, художнє обслуговування митцями реакційних ідеологій, участь певних мистецьких напрямів у художньому обґрунтуванні, наприклад, насильства чи релігійної нетерпимості, моральної вседозволеності, роблять актуальною проблему професійної етики митця.

«У межах професійної етики формується система конкретних моральних норм із супутніх їм практичних правил, що «обслуговують» ту певну галузь людської діяльності, а «в кожній з цих галузей головним об'єктом діяльності є людина, котра вправі сподіватися й сподівається на ставлення до себе не як до об'єкта зовнішнього впливу, а саме як до людини, тобто розраховує на повагу, розуміння, співчуття

¹ *Етика* / За ред. О. І. Форгової—К., 1992. — С. 316.

та милосердя»¹. І цілком зрозуміло, що будь-які прояви байдужості митця до художньої аудиторії, його політична кон'юнктура чи свідоме самоспростування власних творів повинні, принаймні морально, осуджуватися суспільством.

Значне морально-етичне навантаження має і проблема творчої, професійної освіти, виховання митця. Адже так було колись, і так є нині, що митці формуються в конкретних творчих майстернях, творчих лабораторіях відомих людей. Кожен учень, приймаючи чи спростовуючи художні принципи вчителя, несе в собі передусім його творчу модель. Етика взаємин «учитель — учень» потребує вивчення й вироблення своєрідного «кодексу честі».

Етичні проблеми художньої творчості спрямовують нашу увагу і на взаємодію естетики й психології. Теоретичні інтереси цих наук є загальними стосовно питань, що пов'язані із з'ясуванням специфіки естетичного почуття, процесу творчості, становлення художньої обдарованості, талановитості, геніальності. Естетика і психологія перетинаються при вивченні специфіки сприймання художнього твору.

Обов'язковим є і розгляд *взаємодії естетики з мистецтвознавством* — сукупністю наук, які досліджують соціально-естетичну сутність мистецтва, його походження, закономірності розвитку, особливості та зміст видової специфіки мистецтва, природу художньої творчості, місце мистецтва в духовному житті суспільства. Сучасне мистецтвознавство зосереджує увагу на дослідженні мистецтва в контексті духовної культури. Складна структура цієї науки характеризується комплексністю, яка об'єднує загальне і часткове. Як система знань про окремі види мистецтва, мистецтвознавство поділяється на літературознавство, музикознавство, театрознавство, кінознавство тощо. Кожна з цих галузей знань має відносно самостійний характер і водночас входить як складова частина до загальної структури. Власне, мистецтвознавство є сукупністю трьох частин — історії мистецтва, теорії мистецтва і художньої критики. Естетика виступає як загальна теорія мистецтва, і саме в цьому аспекті перехрещуються інтереси естетики й мистецтвознавства, яке, своєю чергою, теоретично взаємодіє з немистецтвознавчими науковими дисциплінами, методологічні підходи, спостереження і

¹ *Етика* / За ред. О. І. Форгової—К., 1992. — С. 317.

висновки яких мають істотне значення для комплексного вивчення мистецтва. З цього погляду особливо значущими є, наприклад, психологія художньої творчості, соціологія мистецтва, культурологія, семіотика тощо.

Проблема взаємодії естетики й мистецтвознавства доволі складна, суперечлива і відображає неоднозначність оцінки місця й ролі мистецтва в предметі естетики. Розуміння предмета естетики як теорії мистецтва властиве для певних історичних періодів розвитку естетичного знання, не тільки спрощувало предмет естетики, призводило до підміни однієї науки іншою, а й не відповідало на головне питання: чому, склавшись як самостійні науки, естетика й мистецтвознавство проіснували тривалий час, не перекресливши одна одну? Чи не означає це, що вони мають таку специфіку, яка зумовлює необхідність існування цих двох наук і підміна їх неправомірна?

Ще давньогрецька міфологія зафіксувала мистецтво як специфічну діяльність людини. Згадаймо хоча б широковідомий міф про Аполлона, якому були підпорядковані музи: трагедії — Мельпомена, ліричної поезії — Евтерпа, любовної лірики — Ерато, танців — Терпсихора, епічної поезії — Калліопа, комедії — Талія, історії — Кліо, астрономії — Уранія, муза гімнів — Полігмнія.

Міфологічний образ Аполлона пройшов складний шлях розвитку і допомагає нам тепер зрозуміти поступовий процес усвідомлення специфіки естетичної діяльності. Міф свідчить, що спочатку Аполлон, син Зевса і Лето, брат Артеміди, охороняв родину від горя і нещастя. Згодом його почали ототожнювати з Геліосом — богом Сонця. Поступово за Аполлоном (він став богом музики) закріплюються культуротворча, культурозахисна функції, а в науку через образну, символіко-метафоричну інтерпретацію приходиться проблема видової специфіки й синтезу мистецтв, тобто проблема, яка інтегрує естетику й мистецтвознавство.

Якщо відтворити теоретичну історію проблеми співвідношення естетики і мистецтвознавства, то потрібно передусім виокремити погляди **Йоганна Вінкельмана** (1717—1768) і **Вільгельма Гумбольдта** (1767—1835). Репрезентуючи німецьку естетико-мистецтвознавчу школу XVIII—XIX ст., вони намагалися збудити інтерес до класичного мистецтва, наголошували на необхідності взаємодії теорії мистецтва і літературної критики. На сторінках фундаментального до-

слідження Й. Вінкельмана «Історія мистецтва давнини» (1763) не тільки проаналізовано й систематизовано історію античного мистецтва, а й подано обґрунтування теоретичного положення про співвідношення у мистецтві змісту і форми, внутрішньої пристрасті і зовнішнього спокою. На прикладі аналізу чотирьох ступенів розвитку античного мистецтва — архаїчного, піднесеного (Філія, Скопас), прекрасного (Пракситель) і еkleктичного — Вінкельман, по суті, вийшов на новий рівень осмислення трагічного, драматичного, самої природи людського страждання.

Полемізуючи з Вінкельманом, видатний німецький естетик XVIII ст. Лессінг зміг у своїх працях «Лаокоон» (1766) і «Гамбурзька драматургія» (1767) досягти справжніх теоретичних висот.

Щодо позиції В. Гумбольдта, то розгляд творчих надбань Гете і Шиллера дав йому змогу проаналізувати специфіку реалізації мистецтвом ідеалу, який інтерпретувався як конкретно-історичний і національний феномен.

Подальше поглиблення проблеми естетичної специфіки мистецтва пов'язане з працями відомого англійського філософа й естетика **Бернарда Бозанкета** (1848—1923): «Історія естетики» (1892), «Лекції з естетики» (1915), «Принципи індивідуальності і цінності» (1911), «Цінність і доля індивідуума» (1912). Послідовник Гегеля, Бозанкет вбачав у мистецтві шлях до опанування світовою гармонією. Він намагався обґрунтувати ширше, ніж це було прийнято в історії естетики, розуміння гармонії. Вона, на думку англійського філософа, є серцевиною «абсолютної реальності» — цілісності, що долає просторову й часову роз'єднаність предметів і явищ. Мистецтво ж намагається поєднати людину, яка існує на рівні природної чуттєвості, з «абсолютною реальністю» як носієм досконалості. Проголосивши «Божественну комедію» Данте еталоном мистецтва, Бозанкет, по суті, сприйняв естетику як науку, що опановує й інтерпретує функціональну специфіку мистецтва. Особливе «естетичне» навантаження має, на думку вченого, пізнавальна функція. На початку XX ст. Бозанкет намагався не лише знайти нові аргументи щодо гегелівської ідеї обмеження предмета естетики мистецтвом, а й пов'язати естетику, мистецтвознавство з логікою, раціональним ставленням до дійсності.

Проблема співвідношення естетики і мистецтвознавства ще неодноразово привертала до себе увагу дослідників.

Спробами знайти нові шляхи зближення естетики й мистецтвознавства позначена позиція найвідомішого французького естетика ХХ ст. **Етьєна Сурьо** (1892–1979). Ще у 30–50-х роках у творах «Майбутнє естетики» (1929), «Співвідношення мистецтв. Елементи порівняльної естетики» (1947) Сурьо намагався розглядати твір мистецтва як становлення нової реальності, а види мистецтва визначав через специфіку чуттєво-сміслових елементів — квалій (від лат. *qualia* — якість). Саме через засоби оформлення квалій — а ними є звук, колір, світло, слово, рух — може виникати самотутній «космос» — художній твір, позначений оригінальністю, неповторністю авторського бачення світу.

Вивчення предмета естетики з урахуванням широкого кола проблем мистецтвознавства було й нині залишається складною і дискусійною проблемою. Неоднозначність оцінки місця й ролі мистецтва в структурі предмета естетики, суперечливість щодо обсягу і специфіки взаємодії естетичної й художньої сфери призвели до спрощення, а то й до вульгаризації естетики, до спроб перетворити її на прикладну науку. У другій половині ХІХ ст. відомий французький етнограф і антрополог Ш. Летурно зробив спробу обґрунтувати так звану естетичну палеонтологію. Вчений був переконаний, що тільки антропологія здатна опанувати внутрішній зміст естетики й мистецтва.

Особливо плідним щодо виявлення нових можливостей естетичної науки через міжпредметні зв'язки можна вважати ХХ ст., протягом якого склались і продовжують розвиватися аналітична, лінгвістична структуралістика, естетика. Специфічну сферу становлять ті види естетичного знання, що інтегрують класичну естетику з досягненнями природничих і технічних наук (виробнича, технічна, екологічна, естетика).

Отже, нині, як і раніше, тривають спроби поглибити й узагальнити межі предмета естетичної науки. Це пов'язано з динамікою розвитку естетики, з властивим їй постійним збагаченням предмета, зі значними внутрішніми творчими потенціями, лише частину яких осягнуто й усвідомлено в минулому.

Слід наголосити, що порубіжжя ХХ–ХХІ ст. активізувало теоретичні розробки з метою адекватного усвідомлення обсягу предмета і завдань не лише естетики, а й інших гуманітарних наук.

Контрольні запитання

1. Як визначається предмет естетики?
2. Чи змінювалося визначення предмета естетики в процесі розвитку науки?
3. Які принципи закладені давніми греками у правило «золотого перетину»?
4. Як розумів предмет естетики німецький філософ О. Баумгартен?
5. Які етапи пройшла естетика в процесі свого розвитку від античності до ХХ ст.?
6. З якими суміжними науками співвідноситься естетика?
7. У чому полягає специфіка взаємодії естетики й мистецтвознавства?

Список рекомендованої літератури

- Арістотель. Поетика. — К., 1967.
- Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. — Т. 2—3. М., 1968.
- Гриценко В. С. Далекосхідний культурний регіон // Історія світової культури: Культурні регіони / за ред. Л. Т. Левчук. — К., 2000.
- Єфименко В. В. Культура середньовіччя. Культура Відродження // Історія світової культури / за ред. Л. Т. Левчук. — К., 1994.
- Кант І. Сочинения : В 6 т. — М., 1964. Т. 5.
- Карэн Эудженио. Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986.
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII— XVIII веков. — М., 1971.
- Фрагменты ранних греческих философов / отв. ред. И. Д. Рожанский. — М., 1989.
- Юхимик Ю. В. Мімезис : естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва. — К., 2005.

2

ЕСТЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ЇЇ ФОРМИ

§1. ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЛЮДСЬКОЇ ПРАЦІ

Спосіб буття людини, який є її родовою ознакою, полягає насамперед у предметно-практичній діяльності, що опосередковує як біологічну її природу, створюючи специфічну родову людську анатомію, так і найвищі форми психічного та інтелектуального її життя. Інакше кажучи, сама людина як жива істота, світ матеріальної культури, в якому вона живе, а також внутрішній світ людини — її почуття, розум, здатність до перетворення навколишнього світу — зароджуються, розвиваються і змінюються в суспільно-історичній практиці. Отже, суспільно-історична практика є першопричиною виникнення й розвитку здатності людини до перетворення світу за законами краси, а відтак і до формування у неї власних естетичних почуттів, смаків та ідеалів. Та якщо ми спробуємо визначити, де, як і в чому виявляється естетична діяльність людини, то побачимо, що в людському бутті немає жодної галузі, сфери, яка була б позбавлена такої діяльності. Інша річ, що естетична діяльність може реалізуватись як самоцінна, самодостатня, а може бути лише моментом, нехай і сутнісним, інших форм діяльності.

Принцип практики, закладений у розуміння природи людини та всіх суспільних явищ, дав змогу розглядати естетичну діяльність як історичну бутність, що змінюється відповідно до змін усього комплексу суспільно-історичних умов життєдіяльності людини й суспільства, тобто естетична діяльність у різні історичні епохи існує в різних формах, вона по-різному реалізовувалася в загальній діяльності людей, і як є наслідок призводить до неоднакових досягнень в історії світової культури.

На перший погляд здається доцільним почати розгляд естетичної діяльності з тієї форми, де естетичний компонент домінує, де іншої

функції, крім викликання естетичної насолоди, предмет не має. Саме такою формою естетичної діяльності є мистецтво. Проте такий підхід навряд чи дасть змогу виявити закономірність виокремлення естетичної діяльності зі сфери практики, він також утруднить розуміння зміни стану мистецтва за різних історичних часів, позбавить можливості розібратися в сучасному стані взаємовідносин мистецтва і праці. Тому ми ознайомимося з основними формами естетичної діяльності з погляду їхнього генезису, тобто історії становлення. Генетичний зв'язок мистецтва, цієї найрозвиненішої форми естетичної діяльності, з працею впродовж тривалого періоду історичного суспільного розвитку не виявлявся та й не міг виявитися, адже безпосередньо продуктивна праця була фізичною, а мистецтво — переважно працею духовною, що незалежна від матеріальних потреб і здійснюється як вільна гра людських здібностей, як насолода. Успіхи продуктивної праці людства, особливо в Новітній час, поступово утверджували матеріалістичний погляд щодо розуміння причин і рушійних сил еволюційного розвитку людства. Саме матеріалістичне розуміння історії дало можливість визначити роль продуктивної праці в становленні різних форм діяльності, які, на перший погляд, протилежні їй за метою і результатами. Як же в такому разі продуктивна праця породжує естетичну практику і як у самій продуктивній праці реалізується естетична потреба людини?

Праця — це, насамперед, процес, що відбувається між людиною і природою, в ході якого людина формує природу відповідно до своїх потреб. Такий процес опосередкований метою, якої прагне людина. Форма створених нею предметів і процесів має суспільний зміст і суспільну цінність, бо в ній закріплено наочний досвід людини, її потреби, уподобання, а також спосіб її життя як суспільної істоти, тобто родову ознаку людства. Та оскільки творення опосередковане пізнанням природи і її законів, то цілком логічно, що форма є також законом буття речі, предмета культури як єдності природного матеріалу і суспільного змісту. Таким чином, оформлена людиною частина природи — культура — має особливий зміст, особливу цінність для людини, вона є законом її суспільного життя.

Між сутністю речі, тобто законом її суспільного існування, і формою виникає глибокий взаємозв'язок: довершеність форми дає змогу найвідповідніше представляти, робити наочною її суспільну сутність. Тому пошук і створення доведеної форми є естетичним моментом

будь-якої форми людської діяльності. А здатність людини знайти, створити для речі або процесу довершену форму, що враховувала б, з одного боку, закон існування природного, використовованого в праці матеріалу, а з іншого — закон суспільного існування створеної речі — і є здібністю творити «за законами краси», що властиве лише людині. Саме цим пояснюється особлива цінність естетичного для людини, її вічного потягу до прекрасного.

Серед найпоширеніших в естетиці є уявлення про природу як джерело естетичних потреб і здібностей людини. Не відкидаючи цілком такого уявлення, слід наголосити на його неоднозначності. Складність розуміння впливу природи на естетичні здібності людини полягає в тому, що тут не знаходимо пояснення, чому людина стала спроможною виявляти в природі прекрасне, звідки в неї з'явилися критерії краси і чому вона почала орієнтуватися на неї у своїй діяльності. Адже в природі немає нічого зайвого та ще й такого, що не мало б природних передумов існування, немає і потворного, тобто того, що людина сприймає як протилежність прекрасного. А якщо врахувати, що на початкових етапах людської історії природа у багатьох її проявах була незрозумілою і ворожою людині, протистояла їй як могутня сила, як хаос велетенських стихій, перед якими людина була безпорадною, то стає цілком зрозуміло, що естетичне ставлення до природи є більш пізнім культурним надбанням. Немає сумніву, що зароджувалося воно тільки в межах опанування людиною природними силами у сфері матеріальної практики та спроб доповнити її суто духовним надбанням за допомогою перенесення на сили природи зрозуміліших людині суспільних явищ і відносин. Такий спосіб має назву *атропоморфізм*. Найяскравішим його прикладом є міфологія — історично перша форма суспільної свідомості, за допомогою якої людина духовно опановує навколишній світ, формує загальне уявлення про нього, його взаємовідносини з людиною.

Наділяючи природні сили людською сутністю, а згодом і людським виглядом¹, тобто здатністю діяти відповідно до визначеної мети, а також спираючись у цій дії на індивідуальну волю, люди у своїй свідомості впорядковували навколишній світ і космос у гармонійне,

¹ Наприклад, античні грецькі та римські божества, що зображувались у вигляді людини. Скульптурні зображення їх є найзначнішим художнім досягненням Стародавнього світу.

відповідні їм середовище життя. Не розуміючи сутності природних явищ, людина приписувала їм підпорядкованість законам людського співжиття, де все зрозуміле, а головне — вимірюється власними потребами й можливостями. Ось чому впорядкованість, гармонійність, відповідність усвідомлюються як неоціненні, життєво необхідні для людини якості довколишнього світу. Саме такі якості має людська праця та її продукти. З погляду сучасного розвитку людської культури, може видатися надто сміливим твердження, що перші предмети трудової діяльності (кам'яні сокири, лук і стріли, глиняний посуд тощо) мають неабияку естетичну цінність. Проте не можна не визнати, що вони принципово відрізняються від предметів природи тим, що людина здатна виявити втілений у їхній формі суспільний зміст, виявити мету виготовлення такого предмета. Археологи та антропологи, вивчаючи стоянки первісної людини, через десятки тисячоліть спроможні розрізнити природну форму і форму штучну, якої надала, наприклад, каменю, людина. Вони певною мірою можуть визначити міру досконалості таких первісних виробів, які задовольняли життєві потреби наших пращурів. Процес вироблення у людини здатності діяти доцільно розтягнувся на тисячоліття, проте розвивався по висхідній, що дало змогу створити все багатство світу культури, безліч її форм і розвинути в людині власні можливості вільно творити в межах історично зумовлених потреб.

Певна річ, цей процес доволі довго не усвідомлювався людством, тому що людина творила насамперед для задоволення своїх матеріальних потреб. Однак уже в найдавніших цивілізаціях утилітарні предмети довшеної форми, створені для задоволення матеріальних потреб, цінувалися за свої естетичні якості, про що свідчать речі, знайдені в похованнях вождів племен, царів і фараонів. Серед таких речей — предмети побуту, одяг, меблі, зброя, що мали слугувати померлим у потойбічному світі. Їх вирізняє висока художня майстерність, вони здатні виконувати утилітарну функцію. Проте цінувалися вони не лише тому, що ними зручно було користуватися за призначенням, а, насамперед, тому, що уособлювали багатство й могутність їхніх власників, майстерність талановитих творців. Вони радували людей своїми унікальними естетичними якостями: своєрідністю, неповторністю, тонким виконанням. Отже, там, де працю людини було доведено до вершин можливостей конкретно-історичної доби, про-

дукт її ставав уособленням могутності людини. Адже й багатство у своїй першій, початковій історичній формі існувало як скарби. Твори ужиткового мистецтва були *носіями суспільного багатства*, бо втілювали в собі якості особливої, творчо довершеної праці. Варто зауважити, що мистецькі твори в усі часи використовувалися як засіб накопичення багатства, як сфера вкладання капіталу. Деякі з них не можуть бути оцінені в грошовому вираженні, а тому існують як раритети держави або навіть міжнародного співтовариства.

Таким чином, і на початкових етапах розвитку суспільства продуктивна праця, як переконує історія, не виключала естетичного компонента. А коли людство від збирання і полювання перейшло до продуктивного господарювання, коли з'явилися найпростіші технічні засоби виробництва і помітно зросла продуктивність праці, це, своєю чергою, вивільнило час для вдосконалення майстерності, для розвитку уяви і фантазії. Предмети ремісничої діяльності ставали дедалі різноманітнішими й досконалішими, вони почали збагачуватися елементами, що безпосередньо не впливали на їхню утилітарну функцію. Орнаментування гончарних виробів витонченої форми і тканин, оздоблення зброї та кінської зброї, мозаїчне і фрескове прикрашання споруд — усе це доповнювало утилітарну функцію естетичною, що нерідко набувала пріоритетного значення. Цьому сприяло соціальне розшарування суспільства, в якому предмети з певними естетичними якостями ставали ознакою особливого соціального статусу власника. Щодо самого процесу виробництва, в якому так гармонійно поєднувалися діяльність утилітарна й естетична, праця репродуктивна і творча, то запорукою такого поєднання була втрачена у пізніші часи нерозчленованість процесу праці, її ремісничий характер.

Слово *ремісник* нині нерідко вживається у зневажливому значенні, коли треба наголосити, що людина нездарна, далека від творчості, працює з меркантильних інтересів. За цим — певна історична реальність: був час, коли мистецтво відділялося від ремісництва і художники поривали з ремісничими цехами. Проте це аж ніяк не стосується ремісників попередніх епох, бо на той час справжнім художником і міг бути тільки ремісник. У трудовому процесі він поєднував дві функції — духовну діяльність (пошук оригінального задуму, добір відповідного матеріалу, палітри кольорів, прийомів обробки) та фізичну працю (безпосереднє виготовлення предмета). Такий синкретичний

процес, де ще не відбулося розподілу фізичної та розумової праці й закріплення їх за різними індивідами, був позначений своїм творчим потенціалом, що й підносило значну частину ремісництва до рівня мистецтва. Саме такий повноцінний, не однобокий характер праці створив передумови для розквіту мистецтва у Греції та Римі давніх часів. Твори мистецтва, що виконували й певні утилітарні функції, набули великого поширення; високим був і загальний рівень вимог, які ставилися перед майстрами ремісництва.

Фізична праця у класовому суспільстві завжди була долею експлуатованих верств і не мала цінності з погляду суспільної свідомості. Проте доти, доки фізична праця була за своїм характером ремісничою, їй були властиві ознаки новизни і безперервного творчого пошуку кожного окремого майстра. Формування способу виробництва, що призводить до розподілу праці на окремі операції з подальшим переданням їх машинам і механізмам, докорінно змінило характер праці, вилучивши з неї естетичний елемент, зробивши робітника простим додатком до машини. Праця на індустріальному підприємстві за тих часів була цілковито позбавлена творчої наснаги, перетворившись через те на антипод мистецтва, де творчість, як відомо, є головним рушієм діяльності. Саме індустріальний спосіб виробництва розвів тоді працю й мистецтво на різні полюси, протиставив їх одне одному, закріпивши за мистецтвом ореол винятковості.

Традиційний поділ праці в сучасному виробництві на творчу й репродуктивну — одна з найістотніших причин збереження неперестигності та непривабливості роботи на промисловому підприємстві, особливо в умовах конвеєрного виробництва. Це пояснюється існуючим рівнем розвитку техніки і технологій. З одного боку, вузька спеціалізація, тобто закріплення за робітником певної операції, дала змогу значно підвищити продуктивність праці, створити цілий комплекс машин, що допомагають людині. З іншого боку, така праця виснажує, перетворює людину на автомат, позбавляючи її можливості розвиватися, реалізовувати у трудовому процесі свої індивідуальні можливості. Отже, технічний прогрес має суперечливий характер — створює багатство матеріальне, але збіднює саму людину. Сучасний рівень науки й техніки вже заклав передумови для заміни людини на певних операціях автоматами і роботами. Сфера одноманітної, монотонної, репродуктивної праці дедалі звужуватиметься, змінювати-

меться і саме обличчя сучасного виробництва, що потребує підготовки робітника принципово нового типу.

Нерідко, коли йдеться про естетизацію сучасного виробництва, багатьма це сприймається як створення відповідних умов праці: пристосування приміщення, освітлення, зменшення шуму, кондиціонування повітря тощо. Естетизація виробництва — поняття значно ширше і складніше. Коротко це означає: постійно вносити творчий елемент у трудовий процес, цілеспрямовано зменшувати репродуктивну діяльність, позбуватися одноманітних операцій тощо. Вирішити це завдання можна тільки за умов загального розвитку виробництва, науки, техніки, технологій¹.

Сучасне виробництво зумовило появу ще одного естетичного феномена — дизайну, щодо якого й понині точаться суперечки: що це — прикладне чи високе мистецтво? А дизайн тим часом давно вже виокремився в самостійну сферу діяльності. Сталося це на початку ХХ ст., коли остаточно створилися технічні передумови для великомасштабного промислового виробництва. Саме воно висунуло особливі вимоги до розв'язання проблем створення предметів споживання, будівництва міст, випуску машин і механізмів, технологій і промислової естетики. Адже розмаїтість соціальних груп та індивідів зі своїми смаками, різними, нерідко полярними естетичними уподобаннями в одязі, меблях, житлі, предметах побуту тощо не можуть бути задоволені хоч і значними за кількістю, але однотипними за формою продуктами промислового виробництва. А саме виробництво, впорядковане, спрямоване на кількісний показник випуску продукції, дуже важко пристосувати до задоволення різних запитів і вимог споживачів.

Поширення дизайнерської діяльності революціонізує вплинуло, з одного боку, на технологію і техніку промислового виробництва, поставивши їх розвиток під контроль задоволення не тільки матеріальних, а й естетичних потреб людини, з іншого — сприяло соціально-культурному розвитку суспільства, формуванню естетичних уподобань, смаків та ідеалів. Дизайнерська діяльність, спрямована, зрештою, на гуманізацію предметно-просторового середовища людини, її роль у сучасному суспільстві дедалі ширшає. І сучасне промислове виробництво важко нині уявити без цього виду естетичної діяльності. Розви-

¹ Докладніше про це див.: *Кучерюк Д. Ю.* Естетика праці. Ціннісні відносини. Творчість. Людина. — К., 1989.

ток дизайну тісно пов'язаний із пластичними мистецтвами: архітектурою, скульптурою, живописом, орнаментикою. Дизайн використовує досягнення пластичних мистецтв, живиться художніми ідеями історії мистецтва. Водночас дизайн мусить координувати свої суто художні можливості з наукою, технікою, конструюванням, матеріалознавством. Там, де дизайн органічно долучений до процесу виробництва і є його необхідною ланкою, там виробництво здатне щонайповніше задовольняти потреби суспільства. У нашій країні дизайнерська служба тільки починає свій творчий шлях. Це, звичайно, не може не позначитися на ефективності виробництва, здатності вітчизняної промисловості задовольняти потреби населення, на загальному вигляді наших міст і сіл. Без органічного поєднання з дизайном сучасна промисловість ніколи не зможе забезпечити відповідну якість життя, де матеріальна потреба без естетичної, навіть за умов кризового стану економіки й зубожіння переважної більшості населення — просто напівпотреба. Такого не існує, як не існує людини, обмеженої в своїх потребах лише вузько прагматичними запитам.

Естетична діяльність у сучасному промисловому виробництві може існувати й на рівні індивідуального трудового процесу. Щоправда, це можливо тільки в тому разі, коли його здійснює кваліфікована, творча людина, майстер своєї справи. Потреба знаходити задоволення в праці змушує талановиту, небайдужу людину постійно вдосконалювати себе, розвивати свої здібності й навички, вносити у трудовий процес елементи творчості. Відомо немало майстрів, які у звичайному, на перший погляд, трудовому процесі домагаються блискучих результатів. Саме у цих випадках ми говоримо про майстерність хлібороба, муляра або повара.

Що є визначальним для такого трудового процесу? Творчий підхід до справи, обдарованість і невичерпна допитливість, постійне невдоволення досягнутим і нескінченні пошуки нового. Таку людину цікавить не лише кінцевий результат її діяльності, а й доцільність і довершеність прийомів та способів діяльності. Тобто майстер своєї справи виходить у трудовому процесі за межі звичок, стереотипів поведінки, прийомів, методів роботи, що склалися до нього. Він створює свій механізм діяльності, максимально співвідносячи його з особистими індивідуальними якостями і здібностями, що дають йому змогу повністю розкрити й ефективно використовувати їх. Він, звичайно,

розвиває і якості, яких йому бракує, вдосконалює їх, навчається, перетворюючи свою працю на «гру здібностей». Це, однак, не означає, що творча праця не є максимальним напруженням сили і волі, постійним самовдосконаленням. Привабливість її полягає в тому, що вона дає ні з чим не порівняне задоволення від вільного володіння предметом праці, де технологія виробничого процесу лишається ніби за спиною поривань людини.

Творчий потенціал людської праці невичерпний. Він наявний в усіх професійно обмежених її формах. Та й у своїй вузькій професійній діяльності людина завжди збільшує потенціал творчості, виходячи за межі професійних інтересів, інтегруючи в індивідуальному розвитку максимально можливі для неї сфери діяльності. Професійна обмеженість людини не є абсолютною перешкодою для всебічного і гармонійного розвитку, для вияву власного творчого потенціалу. Ось чому для досягнення мети — перетворення людської праці з необхідності на потребу самореалізації — слід рухатись двома шляхами. Передусім потрібно змінювати за допомогою науки й техніки характер виробництва, усуваючи тяжкі, виснажливі, монотонні процеси. Однак не можна недооцінювати й інший шлях — розвиток, удосконалення самої людини, здатної вже сьогодні багато чого змінити в характері праці, зробити її максимально привабливою й бажаною.

§2. ЛЮДСЬКА ОСОБИСТІТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Життя людини і суспільства не обмежується однією лише працею. Воно різноманітне, і всі його процеси підпорядковані законам доцільності й соціалізації. Сама людина, її тіло, її зовнішність, форми її соціального вияву з прадавніх часів були предметом естетичної діяльності. Здавалося б, зовнішність є природним надбанням, проте в підсумку тіло людини формувалось і під впливом трудової діяльності, а також суспільного способу життя. Прямоходіння, спеціалізація кінцівок, розвиток мови і здатного до її сприйняття слуху, людський нюх, смак і дотик, обличчя, що світиться розумом, — усе це є, здебільшого, результатом специфічної для людини форми життєдіяльності. Процеси вдосконалення людської форми і сутності відбувались об'єктивно, несвідомо для самої людини. Проте виразність людського образу, зовнішності, здатність через інтонацію, жести, міміку переда-

вати складні духовні, емоційні процеси мали вирішальне значення в розвитку суспільних форм життя.

Вивчаючи історичні людські спільноти, що перебували на первісному рівні розвитку, етнографи звернули увагу на важливу роль, яку відігравали татуювання та деякі інші форми прикрашання людського тіла. Виявляється, що з самого початку використання вони були соціальними знаками, за допомогою яких певна соціальна якість людини ставала очевидною для інших, підсилювала соціальну репрезентацію носія цих ознак.

Одяг, який передусім задовольняв потребу захисту від несприятливого впливу середовища, а також мав відповідати певним морально-етичним вимогам, також зазнавав великих змін, дедалі більшою мірою стаючи явищем естетичним. Багатовікова історія свідчить, що одяг ніколи не зводився тільки до функціонального його призначення. Адже в ньому, зазвичай, чітко відображалася соціальна характеристика людини, її суспільний статус, особливості суспільних відносин, до яких вона залучена. Все це забезпечило одягу або «костюму» важливе місце в історії культури.

Удосконалення самого тіла людини, що робить її красивою, сильною, вправною, використання одягу, косметичних засобів і прикрас для демонстрування соціальних якостей людей заклали підвалини такого різновиду естетичної діяльності, як мода. Слід зауважити, що розвиток її і зміни напрочуд примхливі. Що є рушієм моди, виявити дуже важко. Проте немає сумніву, що вимоги до тіла, одягу, косметики і прикрас щонайтісніше пов'язані зі змінами способу життя і рухаються в єдиному ритмі з усіма змінами навколишнього предметного світу людини, підпорядковуючись провідним формам, які визначають стиль епохи.

Однак у розвитку моди спостерігаються дві тенденції. Одна з них полягає в тому, що людське тіло, його пропорції і природні форми є домінуючими. З огляду на це суспільство більшою мірою зацікавлене в гармонійному фізичному розвитку людського тіла за допомогою спорту; одяг і прикраси орієнтовані на природні людські форми. Щодо іншої тенденції, то вона полягає в штучному, нерідко спотвореному посиленні стилізації людської статури за допомогою одягу, усіляких перук, надмірного використання косметики. В такі періоди вимоги до фізичного стану людського тіла помітно знижуються.

В історії світової моди неодноразово спостерігалися сплески як першої, так і другої тенденцій. Суспільство ХХ—ХХІ ст., очевидно, таки знайшло можливість гармонійного поєднання вимог як до людського тіла, так і до одягу, прикрас і косметики, що доповнюють природну красу людини. Масовий спорт, піклування суспільства про здоров'я і, фізичну досконалість своїх членів є важливим естетичним надбанням людства, адже за всім цим стоїть високе загальнолюдське гуманістичне завдання — подовжити активне, здорове, радісне життя кожної людини, де фізична досконалість стала б запорукою повноцінного соціального життя. Водночас мистецтво косметики й одягу дає змогу в разі потреби приховувати, підправляти недоліки зовнішності.

Вигляд людини, вміння її через зовнішність передати свій внутрішній світ або, навпаки, приховати його, продемонструвати свою індивідуальність або, навпаки, створити потрібний імідж є нині важливим елементом естетичної культури особистості. Слід при цьому пам'ятати, що зовнішність не є особистою справою людини, це насамперед умова спілкування та взаєморозуміння, що потребує поваги до суспільних норм і правил, людської гідності взагалі.

Відомий італійський філософ Антоніо Банфі так оцінює естетичну вагомість одягу (як і всього іншого, за допомогою чого людина формує свою зовнішність): «У широкому діапазоні значень: від міфічно-символічного до народно-орнаментального, від декоративного, пов'язаного з безпосереднім виявом характеру особистості, до практично-функціонального — одяг відрізняється тисячею відтінків, у яких відображаються найтонші нюанси самосвідомості та особистого світу індивіда. Одяг завжди є важливим елементом особистості, дзеркалом того, що в людині є природного і риторичного або фальшивого, колективного чи індивідуального, манірного чи справжнього. Саме тому історія костюма — це історія самої людини»¹. Створення особистого стилю через формування зовнішності є, на наш погляд, важливою сферою естетичної діяльності людини. Звичайно, кожний із нас від природи наділений обличчям і статурою, ми не самі шиемо собі одяг і взуття, проте це не позбавляє людину відповідальності за свій вигляд. Адже ніхто краще не знає нас і наші властивості та якості, ніж ми самі, ніхто крім нас самих не може розвинути власне тіло, міміку, жести, багатство інтонацій, відшліфувати манери поведінки. Для

¹ Банфі А. Философия искусства. — М., 1989. — С. 113.

цього кожна людина мусить стати художником, здатним створити гармонійну єдність внутрішнього світу й індивідуальної зовнішності.

Навряд чи можна знехтувати народним спостереженням, що людину характеризує її зовнішній вигляд («видно пана по халявах»). Йдеться про те, що вигляд людини повинен найбільшою мірою відповідати її особистості, а не суперечити їй. Головними помічниками у вирішенні цього завдання мають бути естетичний розвиток людини, її смак, мистецтво і спорт.

§3. ЕСТЕТИЧНІ ФОРМИ СУСПІЛЬНИХ ВІДНОСИН

Естетичний досвід особи реалізується не тільки у створенні власної зовнішності, а й в системі суспільних відносин, в усій багатоманітності її етнічних, національних соціальних і міжособистісних форм, до яких причетна людина. Це відносини моральні та юридичні, економічні й політичні, релігійні й ідеологічні. Вони регулюються моральними і правовими нормами, релігійними догматами, конституційними або відомчими нормативними актами, етичними нормами та кодексами честі тощо. Але ці відносини можуть бути й об'єктом естетичної діяльності людини і суспільства. Іншими словами: будь-яка діяльність людини, оскільки вона зумовлює встановлення типових соціальних відносин, що вже самостійно розвиваються в межах існуючих звичаїв з особливим моральним змістом, створює певний осередок. Із часом цей осередок на основі естетичних уявлень перетворюється на специфічну суспільну діючу силу, що стає ніби символом цінності й гарантією спадкоємності суспільного життя або якогось її прояву, символом, що активно впливає на душі учасників, сприяє обмінові думками, викликає емоції, закріплюючи, таким чином, дух колективізму і загальної єдності. Як вияв абсолютного і всезагального суспільного життя ця сила не тільки його супроводжує, задає ритм і гарантує його спадкоємність, вона покладена в основу різноманітних явищ у сфері культури. Згадаймо ритуал, яким супроводжується будь-яка магічна дія: церковну літургію, що своєю естетичністю захоплює навіть невіруючу людину, або військовий парад, політичну маніфестацію чи карнавальну процесію.

На початковому етапі (наприклад, на рівні родової спільноти або сільської общини) свого розвитку суспільство загалом може бути ви-

довищем для самого себе. Що складнішими, більш ієрархізованими стають соціальні організми, то більшою мірою постає потреба в періодичних перервах у повсякденному житті, яке відмежовує й ізолює людину від суспільного цілого. Потреба в періодичному наочному підтвердженні належності індивіда до спільноти викликає до життя таку форму цілісності та єднання суспільства, як народне свято. Свято виникає в ситуації, коли спільнота позбавляється внутрішніх ієрархічних умовностей, пов'язаних як із практичною функціональністю суспільних відносин, так і з ізолюваністю окремих виробників. Інакше кажучи, коли суспільство виступає єдиним у всьому його багатстві, свободі й різноманітності відносин. Народні свята, релігійні обряди, військові ритуали, карнавальні ігри, ярмарки, спортивні змагання є видовищними діями, що символічно уособлюють цей вільний суспільний взаємозв'язок. У таких видовищах колективна участь людей має відкритий і безпосередній характер. Кожен учасник несе в собі колективну свідомість і почуває себе частиною єдиного цілого. Форми, драматургія, символічні знаки, спосіб організації таких суспільних дій мають своєрідне естетичне навантаження і саме через нього забезпечують єдність сприйняття та усвідомлення їх змісту, а отже, відчуття одночасної єдності і свободи кожного з учасників.

Інший, складніший різновид естетичного оформлення суспільного зв'язку виникає там, де момент єдності і спадкоємності формується залежно від певного культурного змісту, який визначає і цінність, і конкретну естетичну форму самої дії. Майже всі найважливіші етапи життя людини, такі як народження, досягнення повноліття, шлюб, поховання, є колективною дією, якою забезпечується усвідомлення суспільної єдності і взаємозв'язку, а також суспільної цінності окремої людської істоти. У складніших формах суспільного взаємозв'язку, таких як релігійний ритуал, політичні або військові церемонії, форми дії встановлюються інституціонально, зміст їх стає загальнішим, але водночас виникає момент розриву між дійовими особами та глядачами, хоча глядачі ще беруть участь у дії, щоправда як другорядні особи, але як представники спільноти, виразники її суспільних інтересів.

Щодо міжособових взаємин, які регулюються конкретно-історичними принципами моралі, то їх естетичною формою виступає етикет — усталена система норм поведінки і спілкування; водночас

вона має тенденції історичного розвитку. Довершеність етикетних форм міжособових взаємин забезпечує дотримання моральних норм, взаєморозуміння, виховання через їх засвоєння моральної самосвідомості людини.

Аристократичний етикет, дотримання якого вирізняло джентльмена, світську людину з-поміж престолярства, що відійшов у минуле у першій половині буремного ХХ ст., і нині здається багатьом тим елементом естетичної культури, якому вже немає місця в сучасному житті демократичного суспільства. Про нього згадують лише тоді, коли постає потреба дотримання дипломатичного протоколу, прийому в англійської королеви чи японського імператора. Тим часом етикет живе в нашому повсякденні у правилах хорошого тону — потребі поступитися місцем жінці або літній людині, привітатися чи відповісти на вітання, піднятися, вітаючи вчителя, і т. ін. Він набуває сучасної своєрідної форми в діловому спілкуванні у світі бізнесу, в професійній етиці юриста, лікаря, вчителя, політичного діяча та високопосадовця.

Етикет регулює не тільки колективні форми взаємодії, а й індивідуальну активність, соціальну діяльність і знаходить вияв у манерах людини. Він є системою виразних засобів, через які здійснюються поведінка, вчинки та дії. На рівні особистості етикет виступає як манери, що характеризують особистість (ідеться не про те, що здійснюється, а як здійснюється). Вони свідчать про стійкий, звичний та постійний механізм поведінки особистості й визначаються як вишукані, гарні або, навпаки, брутальні. Відповідність манер певним етикетним нормам свідчить про такт, або красу поведінки. Використання естетичної оцінки моральних вчинків засвідчує можливість і необхідність гармонізації людського співжиття та спілкування.

Іноді доводиться чути, що, мовляв, дотримання етикету маскує справжнє ставлення людини до людини, призводить до лицемірства. Така думка не враховує того факту, що дотримання етикету підсвідомо впливає на моральний стан людини, пом'якшує і навіть знімає агресивність, нетерпимість, нечутливість щодо іншої людини, змінює внутрішню налаштованість, моральні установки, усуває причини виникнення конфлікту чи непорозуміння. Отже, зовнішня форма поведінки, що виступає спочатку як вимушена потреба дотримання правил етикету, переходить у внутрішній стан людини, змінює її морально.

Людство в процесі історичної практики вдосконалює суспільні відносини, прагне їх гармонізувати, зробити по-справжньому людяними, гуманними. У цій сфері естетичне поєднане з моральним настільки органічно, наскільки у сфері предметної діяльності органічно поєднані естетичне й утилітарне. Саме тому людство, створюючи ідеал особистості, передбачає розвиток у ньому фізичної досконалості, високих моральних якостей і розвинутої естетичної свідомості. Ще антична естетика виробила свого часу таку спрямованість людського розвитку, позначивши її словом *калокагатія*, тобто гармонія зовнішнього і внутрішнього, що є умовою краси людини. Цілісність людської особистості, велич її душі, висока культура поведінки й нині залишаються ідеалом гармонійної шляхетності, тим орієнтиром самовдосконалення, до якого має прагнути кожна людина.

§4. ПРИРОДА В СТРУКТУРІ ЕСТЕТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Наше уявлення про естетичну діяльність суб'єкта суспільної практики було б неповним, якби ми обмежились лише сферою праці, суспільних та міжособових взаємин. Існує ще одна, велика сфера естетичної діяльності й водночас предмет естетичної насолоди — природа. Ставлення до неї внутрішньо суперечливе. З одного боку, суспільство відповідно до свого загального культурного розвитку дедалі більше звертається до природи як до джерела естетичних переживань і естетичних цінностей, з іншого — своєю діяльністю завдає природі непоправної шкоди, створюючи загрозу екологічної кризи і власному існуванню. Розв'язання такої суперечності слід вбачати в переході від вузькоутилітарного до суто естетичного, духовного ставлення до природи як естетичної норми для людського суспільства. Людство впродовж своєї історії пережило різні форми взаємодії з природою. Значний відтинок часу тривав період культури збирання і полювання, коли людство цілковито залежало від природи, що давала йому засоби для існування. Цей стан позначений відносною гармонією, хоча вона й не була свідомим наміром людини. Проте вже на цьому етапі відбувається усвідомлення людиною цінності природи як умови її існування. Спостереження природи, рослинного і тваринного світу, їх взаємозв'язку породжувало спроби людини досягнути навколишню красу і процеси, збагнути й відобразити їхню сутність

у перших формах образотворчої діяльності. Зображення тварин, рослин, спроби використання природних форм для створення предметів повсякденного побуту, імітування поведінки тварин у ритуальних танцях — усе це засвідчує поступове духовне і практичне оволодіння творчими силами живої природи, що ставали силою людини й забезпечували їй подальший матеріальний і духовний розвиток.

Виникнення продуктивного господарювання різко змінило картину природи. Ліси вирубуються, долини річок виорюються під культурні посіви і насадження, зменшується кількість диких і збільшується кількість свійських тварин. Такий, суто сільськогосподарський, характер діяльності спричинює дисгармонію. Як відомо, перші землеробські цивілізації залишили по собі пустелі.

Однак упродовж багатьох віків між природою і людиною існувала рівновага. Саме цим зумовлене особливе місце природи в естетичному досвіді людини та її художній творчості. Взаємодіючи з природою, людина може гармонійно співіснувати з нею, вносити в цей храм певний естетичний аспект.

Закони природи й закони людського співжиття потребують взаємоповаги. Культурний пейзаж творився зусиллями двох сил: соціальною діяльністю людини, яка створювала відповідний для себе просторово-природний осередок, і природи, здатної пластично злитися з формами культури і в певному розумінні визначити їй параметри. Це властиво будь-якому національному ландшафту і водночас пояснює особливу цінність рідної природи взагалі. Природа й культура, так би мовити, «підправляють» одна одну і створюють своєрідне поєднання людяності і привілля. Саме тому, очевидно, природа як гармонійна єдність двох сил — природної й соціальної — становить у певному розумінні зразок для людини, етичну й естетичну норму здорового й істинного в житті суспільства та в художній творчості.

Характер цілеспрямованого естетичного впливу на природу, визначений тут конкретно-історичними уявленнями про красу, що творилася предметно-практичною діяльністю людини й мистецтвом. Безсумнівно одне: що могутнішою відчувала себе людина, то більшою мірою вона була здатна до сприймання естетичних якостей природи. Людина постійно впливає на світ природи, вводячи її в систему відносин певної конкретної сфери діяльності. Проте бувають моменти, коли дійсність постає абсолютно незалежною від людини. Подив і

навіть відчуття грізної неперевершеності викликає в нас вигляд льодовика, безмежної пустелі або океанської далечини. Це і є відчуття світу, який нам зовсім чужий.

Людина почала наближати природу до свого житла, спочатку створюючи сади й парки. Причому натуральна природа була ще надто складною для естетичного сприймання, отже, людина надавала садам і паркам форм, притаманних предметам культури: прямі алеї, рівно підрізани чагарники, газони. Крім того, вона прикрашала такий сад чи парк статуями, альтанками, фонтанами. Минуло кілька тисячоліть, перш ніж людина навчилася бачити красу натурального природного ландшафту, де панують власні закони співжиття ґрунту, рослин, тварин, річок та озер, найскладніший геобіоценоз.

Пейзаж на картинах художників з'явився порівняно пізно, лише в епоху Відродження. Це не означає, що людина не помічала своєрідності природи раніше, — просто докільля ще не стало для неї предметом естетичної насолоди. В пейзажі природа ніби застигає і залишається на самоті. В ній, зануреній у тишу, ніби пробуджується мовчазне таємниче життя, чуже й подекуди вороже людині, а відтак поетичне, бо відкриває безмежність і демонізм реального. В європейській культурі тільки мистецтво романтизму змогло перемогти самодостатній характер природи в пейзажі, олюднивши його за рахунок привнесення людської духовності. Саме через романтичний пейзаж відбулося справжнє опанування зображення природи, що й стало зафіксованим виявом певних емоційних станів людини: печалі, піднесення, тривоги тощо.

Отже, потрібен був тривалий час культурного розвитку, щоб людина виявила, що природа — унікально талановитий творець, і людина тільки починає у неї вчитись. Як не погодитися тут із думкою, що ми в жодному разі не владарюємо над природою так, як завойовник владарює над чужим народом. Усе наше панування над нею полягає в тому, що ми, на відміну від усіх інших істот, навчилися пізнавати її закони і правильно їх застосовувати. Проте такий оптимістичний погляд на можливості людини поки що не виправдався. Наша здатність правильно використовувати набуті знання виявилася недостатньою, що й призвело людство до екологічної кризи. Ф. Достоєвський висловив сподівання на те, що «краса врятує світ». Можна приєднати до його міркувань за умови, що людство нарешті усвідомить: час

утилітарного ставлення до природи давно збіг, отже, лишився єдиний шлях до виживання — виховання мудрої естетичної взаємодії з природою. Уявлення про неї як про середовище для життя має поступитися місцем усвідомленню їх єдності й спорідненості.

§5. ЕСТЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ І МИСТЕЦТВО

Серед форм естетичної діяльності особливе місце посідає мистецтво — професійне та народне, фольклор. Поява мистецтва як самостійної форми естетичної діяльності має свою історію і логіку.

Матеріалістичний погляд на природу естетичної діяльності дає можливість визначити основні закономірності, що зумовили появу мистецтва та його розвиток. Які ж вони?

1. Мистецтво виникло на основі розвинутих у межах безпосередньої практичної діяльності естетичних потреб та естетичних здібностей людини. Розвинуті естетичні здібності й потреби сприяли формуванню суспільної необхідності культивування естетичних переживань та перенесення в них центру ваги з практичної і магічної функцій у сферу формування за їх допомогою суспільних зв'язків і суспільних уявлень. При цьому зв'язок мистецтва з матеріальним виробництвом ніколи не зникав повністю, оскільки протиставлення користі і незацікавленого задоволення, що дається естетичними об'єктами, було предметом дискусії протягом усієї історії мистецтва.

2. В історії поділу праці поява мистецтва стала останньою фазою такого поділу праці на фізичну й розумову. Усі попередні його історичні форми — це, власне, поділ у сфері матеріального виробництва. Відокремлення духовного виробництва від матеріального вивільнило його (духовне виробництво) від прямої залежності та злитості з практикою, створило умови для інтенсивного розвитку, формування професійної діяльності у сфері мистецтва, науки, філософії. Поділ праці на фізичну й духовну значною мірою був зумовлений виникненням нової соціально-економічної ситуації: з'явилися приватна власність і пов'язане з нею відчуження праці, експлуатація людини людиною, розшарування суспільства.

3. Історичним фактом було те, що мистецтво виникало тільки в суспільстві, поділеному на класи. Класи, що панують у матеріальному виробництві, контролюють виробництво духовне: ідеї та естетичні потреби панівного класу стають панівними ідеями й потребами. Про-

те така закономірність аж ніяк не принижує культурної та естетичної цінності мистецтва класового суспільства, оскільки кожен клас при всій своїй класовій обмеженості розвиває і культивує загальнолюдські гуманістичні ідеали та цінності у їхній конкретно-історичній формі. Водночас такий підхід до історії мистецтва дає можливість відшукати і зрозуміти причини та об'єктивні обставини виникнення й розвитку його історичних форм з погляду як змісту, так і форми, розподілу його на професійне і народне.

4. Мистецтво розвивається лише у тісному зв'язку із соціально-економічним і духовним життям суспільства. Цей зв'язок не є безпосередньою залежністю одного від іншого, а складним діалектичним взаємозв'язком, що потребує щоразу конкретно-історичного аналізу. В історії мистецтва відомі приклади як прямої, так і зворотної залежності його від рівня соціально-економічного розвитку суспільства. Безсумнівним є також факт зростання ролі мистецтва, як і всієї духовної сфери, в соціальному розвитку.

5. Функції мистецтва залежно від його конкретно-історичної форми можуть змінюватися; важливість мистецтва поціновується в кожному епоху по-різному: головною вважається то виховна, то гедоністична, то дидактична, то якась інша функції. Водночас сутність мистецтва в усі часи лишається єдиною, хоча світ мистецтва, його види й жанри, стилі й художні школи, його взаємовідносини з життям дуже розмаїті в різні історичні епохи, за різних режимів, у різних культурах і цивілізаціях. Ця сутність мистецтва полягає у творчості. Саме творчість визначає і процес творення мистецтва, і процес його сприйняття.

Увесь час ми вели мову про естетичну діяльність, що існує в контексті суспільної практики, наголошували на її творчому характері. Але ж естетична діяльність збагачується, коли відділяється від практичної, існує самостійно, сприяючи розвиткові творчих здібностей людини. Звичайно, мистецтво виростає на найширших життєвих потребах. Проте ці потреби нерідко не можуть реалізуватися через соціально-економічну обмеженість умов життя конкретно-історичного суспільства. Саме тоді за допомогою мистецтва (воно стає переважно духовною формою діяльності) людина здобуває можливість впливати на загальний розвиток суспільства, реалізувати універсальну людську здібність формувати, змінювати, творити «за

законами краси» свій духовно-практичний світ. Цим самим людина створює умови для реалізації потенційних можливостей життя кожного індивіда.

Межі й перешкоди, що ставляться природою, а ще більше — існуючими суспільними умовами, тяжіють над людьми, а мистецтво створює передумови і закладає параметри вдосконалення людини й суспільства загалом. Однак відштовхується воно від життя, від тих конкретно-історичних умов, у яких відбувається художня діяльність суспільства. Предметом художнього переосмислення, творчої переробки є все, що цікаве для людини в житті, тобто реальна дійсність, у якій проходить людське життя.

У цьому значенні мистецтво є формою відображення суспільного буття, формою суспільної свідомості. Проте зовнішні обставини не мають абсолютної влади над внутрішнім світом людини, тобто духовне відображення дійсності не є її копією, воно є самостійним твором людського духу. Мистецтво в сукупності його художніх образів є духовною, ідеальною моделлю світу, яка відображає не стільки реальний світ, скільки бажаний.

Мистецтво, підходячи до дійсності з позицій вищих потреб розвитку людини, створює ідеал, тобто ідеальний образ, ідеальну модель, які є загальною суспільною потребою. Естетичний ідеал, що є змістом мистецтва, відображає сутнісні риси, закономірності й вимоги реального життя, тобто так звану можливу, або віртуальну, реальність. Ось чому мистецтво, маючи змогу цілісно відтворювати життя, поєднуючи у творах відображення дійсності, ідеалу, потреб суспільства, стає основою духовної культури, його колективною пам'яттю. За допомогою мистецтва здійснюється не тільки зв'язок людини з людиною, а й зв'язок поколінь, різних народів і різних культур. Мистецтво накладає на всі форми людського життя відбиток вічності, ідеальної життєвості, що пронизують та оживлюють усі суспільні структури.

Увесь потенціал мистецтва може бути залучений до формування й розвитку людської особистості. Проте для цього суспільство має бути зацікавлене саме в такому його використанні, а не тільки для розваг або маніпулювання суспільною свідомістю. Адже справжня велич мистецтва розкривається тільки тоді, коли воно стає реальною силою. А такою силою воно є лише в діяльності особи, суспільства, що створюють гармонію світу й людини, природи і культури, поліпшують якість життя.

Контрольні запитання

1. У чому полягає творчий потенціал людської праці?
2. Як пов'язана естетична якість із формою речі, предмета?
3. Чи можна абсолютно розмежувати або ототожнювати утилітарні та естетичні якості речей?
4. Із чим пов'язана поява дизайну як виду творчої діяльності?
5. Тілесність людини є продуктом природи чи культури?
6. Чому мода є формою естетичної діяльності?
7. Чому свято є естетичним феноменом?
8. Чи потрібні знання та дотримання етикету сучасній людині?
9. У чому полягає естетичне освоєння природи?
10. Що таке своєрідність мистецтва як виду естетичної діяльності?

Список рекомендованої літератури

- Адорно Теодор В. Эстетическая теория. — М., 2001.
- Банфи А. Философия искусства. — М., 1989.
- Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
- Даниленко В. Я. Основы дизайну. — К., 1996.
- Долгов К. М. Реконструкция эстетического в западноевропейской и русской культуре. — М., 2004.
- Иванов В. П. Человеческая деятельность — познание — искусство. — К., 1977.
- Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. — К., 1982.
- Крюковский И. И. Homo pulcher. Человек прекрасный : Очерк теоретической эстетики человека. — Минск, 1983.
- Кучерюк Л. Ю. Естетика праці. Ціннісні відносини. Творчість. Людина. — К., 1989.
- Проценко О. П. Етикет в просторі практичної філософії. — Х., 2002.
- Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. — К., 1998.

СТРУКТУРА ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

§1. ЕСТЕТИЧНЕ ПОЧУТТЯ

Естетична діяльність суспільного суб'єкта, що розвивався протягом значного історичного періоду, створює певний комплекс почуттів, уявлень, поглядів, ідей, які ми називаємо естетичною свідомістю. Цей термін є своєрідною абстракцією, якою ми позначаємо особливе духовне утворення, що характеризує естетичне ставлення людини або суспільства до дійсності.

Естетична свідомість — продукт історичного розвитку суспільства, що існує як форма суспільної свідомості і відображує рівень естетичного освоєння світу. Вона існує також як особистісна, індивідуальна характеристика певної людини. Естетична свідомість суспільства, як і окремої особистості, формується тільки на ґрунті естетичної практики в її різноманітних формах, про які йшлося в попередньому розділі. Багатогранність естетичної практики суспільства або особи породжує і відповідну багатогранність естетичної свідомості, структура якої доволі складна. Певною мірою виникнення її є результатом впливу головних історичних чинників її творення. Розгляньмо найістотніші елементи естетичної свідомості: естетичне почуття, естетичний смак, естетичний ідеал та естетичну теорію. Щодо мистецтва, яке існує і як форма естетичної діяльності, і як форма естетичної свідомості, то про нього йтиметься в окремому розділі.

Почуття та емоції, які переживає людина, численні й різноманітні за характером, структурою та психологічним механізмом їхнього перебігу. Одні з них — голод, холод, страх, осторога — близькі до тваринних, інші вважаються специфічно людськими й детермінуються відповідно суспільними і культурними чинниками. Естетичне почуття детермінується чинниками культурними і є одним із найскладніших видів духовного переживання, найбагороднішим із почуттів людини. Воно не є вродженим, притаманним людині з перших днів

життя. Як свідчать наукові дослідження, естетичне почуття зароджується у дитини досить пізно через культурні форми життя та соціального оточення або не зароджується взагалі, якщо дитина за якихось обставин зростає поза людським оточенням.

Естетичне почуття як почуття духовне й ідеальне з'являється за умов відносної свободи людини від практичних потреб. І це зрозуміло, адже здібності до естетичного сприйняття збільшуються у зв'язку з розвитком загальних здібностей і можливостей людини, які, своєю чергою, залежать від загального соціально-економічного та духовного рівня розвитку суспільства й людства загалом. При цьому естетичне почуття як багатство людської чуттєвості й духовності виникає і розвивається під впливом різноманітних форм практичної діяльності, в яких людина утверджує себе не тільки як істота, що потребує певних матеріальних умов для існування, а й як істота, вільна і здатна творити поза такими потребами. Отже, сфера почуттів формується у людини як сфера не лише практичного, а й духовного зв'язку з навколишнім світом.

Зір, як відомо, властивий майже всім видам вищих тварин, але око, що вміє насолоджуватися красою предметів, має лише людина. Орган слуху є в багатьох тварин, однак музичний слух — тільки у людини. Утворення зовнішніх почуттів, що забезпечують пристосування живих істот до навколишнього середовища, — це результат довготривалої біологічної еволюції світу, а виникнення і розвиток естетичних духовних почуттів — усієї соціальної історії людства. Відповідно до різних форм діяльності та спілкування у людини розвиваються музично чутливе вухо, сприйнятливе до краси око, тобто почуття здібності до людської насолоди світом. Активне сприймання довколишнього світу через форми людської чуттєвості не є здатністю, що закладена природою (на відміну від самих органів чуття). Це продукт культурно-історичний. Форми споглядання й уявлення не задаються анатомо-фізіологічними особливостями органів сприймання. Вони виникають і розвиваються залежно від форм діяльності людини та розмаїтості їх. Слід пам'ятати, що органи чуття функціонують у тісному зв'язку між собою, з усією нервовою системою та мозком. Отже, хоч естетичне почуття й не опосередковується раціональним мисленням, проте воно також є інтелектуальним процесом, що здійснюється людиною як цілісним суб'єктом. Це дає право назвати людські почуття теоретични-

ми, інтелектуальними, на відміну від почуттів тварини, які є рефлекторними, виникають у відповідь на зовнішнє подразнення. Розвиток людського почуття тісно пов'язаний з розвитком інтелекту як у філогенезі, так і в онтогенезі.

Оскільки людські почуття опосередковували не тільки взаємодію людини з явищами природи, а й трудовий процес, то це, у свою чергу, сприяло вдосконаленню інтелектуальних здібностей, розвитку мозку. Відомий філософ Е. Ільєнков так описує цей процес: «Власна форма» (фізіологічна) органів сприймання людини подібна до «форми воску» саме в тому розумінні, що в ній структурно-фізіологічно не «закодована» задалегідь (апріорі) жодна з форм їхнього діяльнісного функціонування. Структурно вони пристосовані еволюцією саме до того, щоб сприймати форму будь-якого предмета, узгоджувати свою діяльність із будь-якою предметною формою... «Форми споглядання», як і «форми мислення», в жодному разі не успадковуються фізіологічно, тобто разом із анатомією органів мислення й сприймання. Вони щоразу відтворюються в індивідуумі шляхом вправ цих органів і успадковуються особливим чином — через форми тих предметів, що створені людиною для людини, через форми й організацію предметно-людського світу. Культура, створена працею людини, є матеріальним носієм форм мислення і форм споглядання, внаслідок чого вони передаються від одного покоління до іншого»¹.

Культура, її предметні форми, духовний зміст, а також людська спільнота є носіями форм відчуття світу і форм мислення. Окрема людина оволодіває такими формами індивідуально — через різні способи діяльності и спілкування, через гру та навчання. Поза світом культури та людської спільності ці родові властивості людини не розвиваються. Інакше кажучи, спосіб передачі родових властивостей є соціокультурним, а не біологічним, генетичним, як у тварин. Біологічними та генетичними у людини є лише передумови для певної соціальної форми життєдіяльності, для відповідних форм споглядання й мислення. Вони формуються в ранньому дитинстві і справді перетворюються на психічні механізми, які надалі діють як «природні» здібності людини. Тому вони й видаються такими ж природними особливостями людської істоти, як і анатомічний склад її тіла. Ці

¹ *Ільєнков Э. В.* Об эстетической природе фантазии // *Вопр. эстетики.* — М., 1964. — Вып. 6. — С. 7.

здібності, властиві всім людям, різняться лише мірою їх розвитку та культурно-етнічними особливостями вияву. Ось чому складається враження, що форми мислення та форми споглядання й чутливості успадковуються так само, як колір очей і форма носа.

Індивід, який тільки-но входить у життя, отримує готовими не лише соціально-економічний устрій, а й певну культуру суспільства, матеріальні й духовні цінності. Для нього вони стають умовами його дійсного буття. Тільки вже у процесі практичного засвоєння індивідом соціального досвіду, що виступає як світ його дійсного буття, починають олюднюватися його первісні біологічні потяги й почуття, формуються суто людські духовні потреби і здібності. До таких належать естетична потреба, а також естетичне ставлення як здатність задовольняти її.

Естетична потреба виникає лише за наявності естетичного почуття — підвалини духовного ставлення до світу. Іншими словами: естетичне почуття є тим духовним утворенням, що визначає міру соціалізації індивіда, рівень піднесення його потреб до суто людських. Слід при цьому зауважити, що людина не може вдовольнити якусь окрему потребу, не вдовольняючись цілком як особистість. Наприклад, у звичайних умовах людина не буде пити з калюжі, навіть якщо її мучить спрага. Треба, щоб вона опинилася в таких обставинах, коли відсутність не умов, а саме питної води поставила б її перед вибором: пити з калюжі або вмерти від спраги. А от за звичайних умов (при всій різноманітності їх) естетичне почуття людини, її ціннісна орієнтація зумовлюють форму й характер задоволення поряд із практичними потребами естетичних і є важливою соціальною характеристикою особистості. Відповідна структура культурних і художніх цінностей певної епохи має стосовно індивіда нормативний характер. Засвоєні ним у процесі соціальної взаємодії і духовного виховання естетичні цінності, що є панівними в суспільстві, — для нього орієнтир в естетичному ставленні до дійсності, еталон формування особистого духовного світу, внутрішньої структури особи.

Опосередкованість естетичного надбання попереднім, зафіксованим у культурі досвідом людства, є однією з причин спільності естетичного почуття людей. Щоправда, міра такої спільності різна. Характер світосприймання може бути загальним для цілої історичної епохи. Найвиразніше це відчувається в мистецтві. Саме тому

романтичне світосприймання легко відрізнити від реалістичного або натуралістичного під час спілкування з відповідними творами мистецтва. Не виключена можливість також віднайти подібність естетичного почуття в національно-етнічній спільноті. Це залежить передусім від соціально-культурного розмаїття людської спільноти: що складніша соціальна, культурна, етнічна, демографічна структура суспільства, то різноманітнішими є естетичні почуття людей.

Форми естетичного світосприймання, що панують у суспільстві, виступають щодо окремого індивіда не у вигляді норм, які нав'язують людині певне ставлення до дійсності, — вони радше набувають значення моделей, на підставі яких вона вибудовує власну систему світосприймання. Від того, який комплекс соціокультурних чинників найбільше вплине на індивідуальний розвиток особи, залежить якість індивідуального естетичного почуття. Міра його розвитку також індивідуальна і значною мірою залежить від зусиль самої особи, її здатності оволодіти багатством естетичної культури. Міра розвиненості естетичного почуття є водночас і мірою соціалізації особистості. Його низький рівень свідчить про низьку духовність людини, про нездатність її піднятися до справді суспільної форми будь-якого акту життєдіяльності. Бездуховність, нищість, грубий утилітаризм потреб і бажань особистості свідчать про нерозвиненість естетичного почуття.

Певна річ, не можна не враховувати об'єктивні соціальні умови, що можуть бути несприятливими для естетичного розвитку як окремої особи, так і переважної більшості людства. Тому доступність багатств естетичної культури, тобто рівні права всіх людей на освіту, на володіння інформацією, на використання бібліотек, музеїв та інших закладів культури є важливою умовою соціальної справедливості й рівності.

Міра розвиненості естетичного почуття справляє істотний вплив на характер і якість суспільної діяльності людини. Найвиразніше це виявляється в потязі до краси, довершеності, гармонії. Саме як сутнісна характеристика особи естетичне почуття накладає відбиток на будь-який прояв діяльності та духовного переживання людини. Воно не тільки забезпечує гармонізацію зовнішнього світу через діяльність, а й збагачує, робить багатоманітними внутрішній світ людини, її духовні потяги.

Без сумніву, особливий вплив на розвиток естетичного почуття справляє мистецтво. Саме художньо-мистецькі надбання розвивають здібність чуттєво сприймати світ по-людськи, тобто у формах культурно розвиненого споглядання. В цьому і полягає спеціальна місія художника та його твору в розвитку всієї цивілізації. Мистецтво розвиває найвищі, рафіновані форми людського споглядання та спеціально культивує здібність інтелектуального уявлення, яка в нижчих формах свого розвитку виникає значно раніше і незалежно від мистецтва, але потім стає тим підґрунтям, на якому постають особлива, художня творчість, інтуїція, фантазія, творче уявлення. Певною мірою мистецтво є досвідом світосприймання, воно забезпечує збереження не тільки культури почуттів, а й сфери їхнього розвитку і збагачення. За допомогою мистецтва ми розвиваємо і збагачуємо особистий, індивідуальний досвід світосприймання, вдосконалюємо вміння досягти внутрішній світ іншої людини, бачити і відчувати світ очима іншого. Отже, ми розвиваємо в собі здатність співчувати іншому, відчувати чужу радість і біду.

Естетичні почуття, таким чином, є підвалиною естетичної свідомості, на якій можуть формуватися складніші елементи її структури, що забезпечують естетичний розвиток і вдосконалення особи та суспільства. Йдеться про естетичний смак, естетичний ідеал, естетичні погляди і теорії.

§2. ЕСТЕТИЧНИЙ СМАК

Категорія естетичного смаку з'явилася в європейській науці в XVII ст. як результат розвитку нових течій мистецтва XV — початку XVII ст., що руйнували старі канони і зумовлювали потребу в універсальних критеріях їх оцінювання. Водночас розвиток індивідуальності, започаткований епохою Відродження, ставив питання про можливість суб'єктивної, самостійної оцінки художнього твору, що ґрунтується на почутті естетичного задоволення або смаку.

Термін «смак» в естетичному значенні вперше вжив іспанський мислитель XVII ст. Грасіан-і-Моралес для позначення здібності людського пізнання, яке підноситься до пізнання прекрасного та оцінки творів мистецтва. Проблема смаку набула надзвичайної популярності у французькій суспільній думці XVII—XVIII ст. (Ларошфуко, Буало, Монтеск'є, Вольтер, Гельвецій та ін.). В естетиці класицизму та

Просвітництва категорія смаку тлумачиться як категорія пізнавальна, як певна здібність пізнання поряд із почуттям, розсудливістю та розумом. Для англійської естетики (Шефтсбері, Хатчесон, Бйорк) характерним є сенсуалістичне трактування смаку. Смак розуміють як внутрішнє почуття, подібне до симпатії, почуття задоволення. За ним культивуються та гармонізуються як здібності до пізнання, так і моральні почуття людини.

Основну суперечність проблеми смаку як існування цілісної естетичної культури за розмаїтості естетичних оцінок визначив англійський філософ Д. Юм. Він вважав, що істинні судження смаку можливі лише за наявності загальної його «норми», якою володіють лише деякі люди з витонченим смаком. На суспільно-індивідуальному характері естетичного смаку наголосив І. Кант, в естетиці якого він виступає як центральна категорія. Кант визначив смак як «спроможність естетичної здібності судження робити загальнозначущий вибір». Завдяки смаку суб'єкт робить оцінку або формує судження, ставлячи себе на місце будь-кого іншого.

Головною думкою кантівського вчення про смак є так звані антиномії смаку. З одного боку, судження смаку є настільки індивідуальним, що жодні доведення не можуть їх заперечити, тобто: про смаки не сперечаються. З іншого боку, смаки є не тільки суб'єктивними, між ними є дещо загальне, що дає змогу обговорювати їх, отже: про смаки можна сперечатися. Тобто суперечність між індивідуальним і суспільним смаком, як і будь-яка антиномія, є принципово нерозв'язною. Окремі суперечливі судження смаку можуть існувати разом і бути однаковою мірою справедливими.

І Кант, і його попередники вже зробили крок до переоцінки чуттєвого та ірраціонального, що становило основу нового уявлення про людину. Вони визначали смак як здатність інтуїтивно відчувати прекрасне, як почуття, вільне від будь-яких утилітарних міркувань та незалежне від суджень розуму. Кант вважав, що важливим естетичним чинником смаку є почуття задоволення, яке супроводжує споглядання прекрасного. Незацікавленість, що властива цьому почуттю і відрізняє його від утилітарного та морального почуттів, Кант визначає так само, як і його попередники. Почуття прекрасного ґрунтується на смаку. Саме від нього залежить судження смаку. Проте, якщо ці судження, незважаючи на індивідуальне джерело їх, містять у собі

принципи всезагальності, що надає їм безмежної достовірності, то цей принцип всезагальності має бути притаманним самому естетичному почуттю, тобто воно має загальний суспільний характер. Кант вважав, що почуття задоволення викликається всезагальною доцільністю, що існує суб'єктивно як форма апіорного принципу свідомості та об'єктивно як чиста форма предмета. Таким чином, естетичне почуття, або почуття задоволення, є усвідомленням доцільності предмета.

Після Канта категорія естетичного смаку втрачає своє універсальне значення в естетичній теорії. Так, Гегель вважає, що культура смаку повинна поступитися місцем судженню професійно підготовленого знавця мистецтва, оскільки правильна оцінка художнього твору потребує ґрунтовних знань у цій сфері. На думку Ф. Шлегеля, взагалі «критикувати поезію можливо лише засобами поезії». Проблема смаку постає з новою силою під час кризи класичного мистецтва з появою модернізму та масової культури. Нове мистецтво орієнтоване або на еліту, яка володіє вишуканим смаком, або проголошує відсутність будь-якої норми (Ортега-і-Гассет, «Дегуманізація мистецтва»). Появу масової культури Ортега-і-Гассет пояснює загальним «падінням смаків» людини-маси.

Однак остаточно це питання не розв'язане й понині. Всупереч відомому латинському прислів'ю «Про смаки не сперечаються» зауважимо: сперечались і доволі жваво сперечаються.

У чому причина такої суперечності — визнання права особи на індивідуальний смак, з одного боку, і незгоди прийняти чужу естетичну оцінку, з іншого? В житті є сфера, де про смаки справді не сперечаються, бо сперечатися було б нерозумно. Проте це сфера суто фізіологічного відчуття — що смачно, а що несмачно. Це радше не смак, а уподобання — якому надається перевага: солодкому чи солоному, гіркому чи кислому, холодному чи гарячому тощо. Такі характеристики предметів не мають суспільного змісту, а тому й не стосуються інтересів іншої людини.

Зовсім інше — **смак естетичний**. Він також глибоко індивідуальний, однак належить до іншої сфери — суспільної, соціальної. Естетичний смак не є природженою властивістю людини, його не можна зводити до психофізіологічних реакцій. Це соціальна, духовна якість людини, що формується, як і багато інших соціальних якостей, у процесі її виховання та навчання.

Естетичний смак є однією з найважливіших характеристик особистісного становлення, що відображає рівень самовизначення кожної окремої людини щодо соціально-культурного оточення. Тобто естетичний смак не зводиться до здатності естетичного оцінювання, оскільки не зупиняється на самій оцінці, а завершується присвоєнням або запереченням культурної естетичної цінності. Тому слушним буде визначити естетичний смак як здатність особистості до індивідуального відбору естетичних цінностей, а отже й до саморозвитку і самовиховання.

Справді, людина, якій властиве почуття естетичного смаку, відрізняється з-поміж інших певною завершеністю, цілісністю, тобто є не тільки людським індивідом, а й особистістю. Особливість полягає в тому, що поза індивідуальними ознаками (стать, вік, зріст, колір волосся й очей, тип психіки) особистість володіє також індивідуальним внутрішнім духовним світом, який визначається певними соціальними цінностями й уподобаннями.

Становлення особистості — процес тривалий, що, власне, не завершується до останніх днів життя людини. Проте є вікова межа — від 13 до 20 років, коли формуються основні соціальні характеристики особистості, зокрема й естетичний смак. Цінність кожної особистості полягає саме в її неповторності, своєрідності. Значною мірою це досягається тим, що в процесі формування на особистість впливає певний комплекс культурних цінностей і духовних орієнтацій. Отже, створюється унікальність умов формування кожної людини, і естетичний смак при цьому стає не тільки інструментом творення такої унікальності, а й засобом її об'єктивації, суспільного самоутвердження.

Якщо говорити про брак естетичного смаку, то передусім це вияв всеїдності, тобто прийняття людиною будь-яких загально визнаних естетичних і культурних цінностей. Всеїдність характеризується браком особистісного ставлення до світу, нездатністю вибрати з багатств культури ті цінності, які найбільшою мірою розвивають, доповнюють, шліфують природні нахили, сприяють культурному, моральному, професійному вдосконаленню особистості.

Естетичний смак є своєрідним почуттям міри, вмінням знаходити необхідну достатність в особистісному ставленні до світу культури та її цінностей. Наявність естетичного смаку виявляється як відповідність внутрішнього і зовнішнього, гармонія духу і соціальної поведінки, соціальної реалізації особистості.

Нерідко в естетичному смаку вбачають лише зовнішні форми його вияву. Наприклад, розглядають смак як здатність людини дотримуватися моди як у вузькому, так і в найширшому розумінні. Тобто смак зводять до вміння модно вдягатися, відвідувати модні виставки та спектаклі, обізнаності з останніми літературними публікаціями. Певна річ, усе це не суперечить формам об'єктивації смаку. Проте насправді естетичний смак — не тільки і не стільки зовнішні вияви, скільки глибоке гармонійне поєднання духовного багатства особи з відповідним їй соціальним виявом.

Адже особистість, що має естетичний смак, сліпо не дотримується моди, а в разі, коли модний одяг розвиває, деформує її індивідуальні особливості, сміливо може стати старомодною або нейтральною щодо моди. В цьому й виявляється її естетичний смак. Ще більшою мірою вибірково він може бути щодо форм поведінки й спілкування. Особливості спілкування є, мабуть, головними характеристиками особистості. Саме тому створити правдиве уявлення про людину можна лише в умовах спілкування або спільної праці. Вміння людини послідовно та цілеспрямовано розвивати й культивувати особисті соціокультурні властивості через добір та засвоєння певних культурних цінностей і є індивідуальним естетичним смаком.

Естетичний смак має також особливий різновид — **художній смак**. Розвивається він на основі естетичного і справляє вплив на нього. Художній смак формується тільки через спілкування зі світом мистецтва і значною мірою визначається художньою освітою людини, тобто знанням нею історії мистецтв, законів формотворення в різних видах мистецтва, обізнаністю з літературно-художньою критикою. Проте оскільки змістом мистецтва є одна й та сама система суспільних цінностей (щоправда, представлена у цьому разі в художній формі), то й художній смак стає предметом дискусій, принаймні відтоді, як виникло саме поняття *смак*.

Ці дискусії є не тільки можливими, вони стали необхідними, адже стосуються цінностей, що становлять саму духовну структуру людської особистості і є визначальними для характеру як особистості самосвідомості, так і індивідуальної життєдіяльності. Отже, особистість як істота суспільна зацікавлена в суспільному визнанні тих цінностей, які визначають систему її духовності, її орієнтири й потреби щодо сенсу життя.

Такою мірою, як і стосовно особистості, естетичний і художній смаки можуть характеризувати уподобання, симпатії та антипатії соціального прошарку або класу. Естетичний смак, зумовлений усім комплексом суспільних обставин, і в класовому стратифікованому суспільстві завжди має на собі відбиток класових уподобань, цілей і цінностей. Єдиних естетичних смаків та уподобань, що були б притаманні всім народам усіх часів, усім суспільним групам, не існує. Так, М. Чернишевський переконливо показав, як різняться еталони жіночої краси залежно від різних умов життя, а отже, від соціального прошарку, до якого належить жінка.

Слід, звичайно, розуміти, що індивідуальний смак не завжди може претендувати на загальнозначущість, хоч і не суперечить суспільним цінностям. Тому слід бути тактовним і терплячим у ставленні до міркувань інших людей, визнаючи за ними право на власний пошук і самостійний погляд, тобто про гарні смаки не сперечаються.

Інша річ, коли йдеться про смаки, які намагаються піднести до рівня загальнозначущих. Це стосується передусім творів мистецтва. Художник, як відомо, виступає не від свого імені, він використовує мистецтво, щоб через творчу обдарованість і професіоналізм виразити суспільні потреби, цінності, уподобання. Саме тому твори мистецтва найчастіше стають предметом суперечок. Художник зазвичай першим виносить на суспільне обговорення нові явища життя або здійснює переоцінку сталих уявлень і цінностей. Цей процес пов'язаний із пошуком нових зображально-виражальних засобів, художньої мови, що несуть провідне смислове навантаження.

Усе це робить оцінювання художнього твору справою складною й відповідальною. Певна спільна думка виробляється лише в тривалих художньо-критичних дискусіях. Тому слід покладатися не тільки на свій естетичний смак, а й ознайомлюватися з критичними оцінками художнього твору, виробленими в ході дискусій з іншими глядачами або читачами. Естетичні та художні смаки не залишаються незмінними упродовж життя людини. Вік, життєвий шлях, художній досвід людини шліфують, удосконалюють її смак.

Варто зауважити, що існує таке поняття, як спотворений смак. Ідеться саме про смак, оскільки маємо на увазі усвідомлене уподобання, пристрасть. Спотворене тяжіння до антицінностей детермінується соціальними обставинами і виражає антисоціальну, антигуманну спрямованість діяльності індивіда або соціальної групи.

Постає питання, як розпізнати художній смак. Чи є об'єктивні критерії смаку? Деякі вчені вважають судження смаку суб'єктивними і на цій підставі відкидають необхідність пошуку об'єктивного критерію якості смаку. Проте більшість дослідників вважають, що ані релятивізм щодо смаку, який визначає всі смаки правомірними, ані догматизм, який потребує чітких правил і нормативів щодо смаку, не здатні розв'язати це складне питання. Адже такий смак є багатоваріантним, так само, як і несмак, тобто ці явища різноманітні й мінливі, вони можуть існувати в численних варіантах. Однак їх можна розрізнити, оскільки існують об'єктивні критерії смаку.

Судження естетичного смаку, як уже наголошувалося, — це оцінка дійсності відповідно до естетичних почуттів, потреб, інтересів та світогляду людини. Отже, естетичний смак є поєднанням об'єктивного і суб'єктивного, тобто в судженні смаку відображені не тільки якості предмета, що сприймається, а й якості суб'єкта, який сприймає. В ньому відбивається своєрідність почуттів, інтелекту, культури суб'єкта, його освіченість, соціальний стан.

Судження смаку спирається на своєрідний інтелектуальний механізм — естетичну інтуїцію, яка ґрунтується на творчій уяві, що дає змогу сприймати образ «цілого» (предмета, явища, процесу), не піддаючи його логічному розчленуванню, аналітичному опрацюванню розумом. Тобто механізм естетичного судження, або судження смаку, — є специфічною формою пізнання, що дає можливість через розвинене естетичне почуття пізнавати явища дійсності, ще не опрацьовані наукою, не формалізовані, тобто не виражені в понятті, формулі, категорії. Іншими словами, естетична інтуїція (творча уява) є особливим інтелектуальним процесом, який ґрунтується на розвиненій людській чуттєвості і дає змогу їй правильно, об'єктивно (щодо людських потреб) сприймати навколишній світ.

Об'єктивною основою суперечки щодо смаків є не просто анархія, свавілля особистих, групових або інших уподобань. В основі таких суперечок — істинне або неістинне в суспільному житті, істинні або хибні цінності. Розв'язується це питання усім життям суспільства, всією його історією. Отже, суперечки щодо смаків є лише моментом у всезагальному процесі розвитку суспільства та його самопізнання, визначення сенсу життя і особистого життєвого шляху, що й мусить вирішити для себе кожна людина. І цей шлях не обходиться без помилок, омани, хибних кроків, уявлень.

§3. ЕСТЕТИЧНИЙ ІДЕАЛ

Естетична практика у своїх різноманітних формах на основі продуктивної творчої уяви формує особливе духовне утворення, в якому ідеально співвідносяться цілісність, творчість, досконалість. Це — *естетичний ідеал*. У широкому розумінні естетичний ідеал можна тлумачити і як духовну мету естетичної практики.

Слово *ідеал* (від грец. *idea* — ідея, першообраз) означає *взірець досконалості, найвища мета прагнень*. Як поняття використовується в широкому розумінні і стосується різних сфер людської діяльності, наприклад: ідеал моральний, політичний або суспільний. Однак у такому випадку йдеться, здебільшого, про певний принцип, сформульований у таких поняттях, як *рівність, братерство, свобода* тощо. Естетичний ідеал має духовно-практичну форму, оскільки звернений до емоційної, чуттєвої сфери людини і постає в конкретно-чуттєвому образі.

Самостійне значення поняття *ідеал* вперше здобуло в естетиці класицизму, де воно тісно пов'язане з ученням про наслідування. Естетика класицизму модернізувала античне вчення про наслідування, доповнивши наслідування природи наслідуванням ідеалу. Мистецтво мало не тільки відображати природу, а й поліпшувати, виправляти, ідеалізувати її. Відповідно до цієї концепції розширювалися межі мистецтва. Адже художник міг уже створювати такі образи, які не мали реальних прототипів у природі. Особливої актуальності це набуло в контексті зорієнтованості мистецтва Європи на мистецтво античне як ідеал. І. Кант вважав, що ідеал має нормативний характер, стаючи нормою і зразком для наслідування: «Як ідея дає **правила**, а ідеал слугує у такому разі **праобразом** для повного визначення своїх копій, і в нас немає іншого мірила для наших учинків, окрім поведінки цієї божественної людини в нас, з якою ми порівнюємо себе і завдяки цьому виправляємося, ніколи, однак, не маючи змоги зрівнятися з нею»¹. Водночас, на думку Канта, ідеал повинен бути в кожному випадку не тільки «загальним», а й «індивідуальним», тобто представлятися не через абстрактне поняття, а безпосередньо у формі чуттєвого зображення.

В естетиці Гегеля поняття «ідеал», стало центральною естетичною категорією, за допомогою якої він визначає природу і зміст мис-

¹ *Кант И.* Сочинения : в 6 т. — М., 1963. — Т. 3. — С. 502.

тецтва як духовну діяльність людини. Для цього філософа мистецтво є однією з форм пізнання абсолютної ідеї. Специфіка мистецтва полягає в тому, що воно дає нам чуттєво-споглядальне відображення ідеї в образах, водночас як філософія пізнає її в поняттях, а релігія — в уявленнях. За Гегелем: «ідея як художньо прекрасне не є ідеєю як такою, абсолютною ідеєю, як її має розуміти метафізична логіка, а ідеєю, що почала розгортатися в дійсності і вступила з нею в безпосередню єдність»¹. І далі: «Зрозуміла таким чином ідея як дійсність, що дістала відповідну своєму поняттю форму, є ідеал»².

Ідеал у Гегеля постає як вираження позитивного ставлення до дійсності, як утвердження пафосу творчості щодо суттєвих, головних її тенденцій. Він виступає як оновлювальні сили історичного часу, як втілення конкретно-історичного змісту, що охоплює найвищі громадянські, політичні, моральні інтереси суспільства.

Естетичний ідеал є однією із форм естетичного відображення дійсності, відображення не пасивного, а творчого, активного, здатного відкинути випадкове, неістотне і проникнути в сутність предмета. Тобто естетичний ідеал є відображенням сутності предмета, явища, процесу, зокрема сутності найвищого порядку, що містить у собі найвищу форму розвитку реальності. Такою формою є суспільство, а носієм її — суспільна людина й сукупність усіх суспільних відносин. Естетичним ідеалом певного суспільства, тобто «чуттєвим ідеалом», і є вияв через окрему людину головних, визначальних суспільних відносин.

Отже, естетичний ідеал є діалектичною єдністю об'єктивної і суб'єктивної сторін дійсності. Об'єктивна сторона — це дійсність, що реально існує, в якій зароджуються і діють тенденції суспільного розвитку незалежно від того, усвідомлюють їх люди чи не усвідомлюють. Вони виявляються в житті з більшою чи меншою повнотою, що залежить від конкретно-історичних умов. Щодо суб'єктивної сторони, то тут ідеали є не чим іншим, як сукупністю цілей, ідей, носіями яких виступають передові суспільні сили. Справді, естетичний ідеал має спочатку, хоч у зародку, виникнути в самому житті, перш ніж буде потім усвідомлений у формі різних естетичних уявлень і знайде відображення в мистецтві.

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4 т. — М., 1971. — Т.1. — С. 79.

² Там само.

Суспільні та естетичні ідеали фіксують перспективу розвитку, відображають інтереси й потреби прогресивного руху суспільства і людини. Дійсність не «підтягується» до ідеалу, як нерідко стверджують, а розвивається в ідеал. Певна річ, це не означає, що суспільство може згодом досягти ідеального стану. Адже рух до досконалості породжує нові суперечності, що позбавляють можливості зафіксувати у стані суспільства момент рівноваги. Інакше кажучи, суспільство, не досягнувши попереднього ідеалу, вже створює суперечності, які вимагають пошуку ідеалу нового.

Не випадково дослідники називають естетичний ідеал *синтезом сьогодні й завтра* або *наочним належним*. Естетичний ідеал тісно пов'язаний із суспільним і моральним. Як і вони, естетичний ідеал історично змінював свій зміст відповідно до розвитку матеріального й культурного життя суспільства, розвитку естетичної діяльності й мистецтва. Так, для античності естетичним ідеалом був образ довершеної, ідеальної людини, в якій гармонійно поєднувалися прекрасний внутрішній зміст і чудова зовнішність, гармонія душі й тіла. За доби середньовіччя естетичний ідеал втратив зв'язок із дійсністю. Панування релігійного світогляду призвело до того, що земну чуттєву сторону життя людини постійно зневажали та знецінювали. За таких умов естетичним ідеалом стає божественна сутність, Бог як носій чистої духовності. Його наділяють абсолютною довершеністю, тобто всеблагістю, всемогутністю, премудрістю. Людина могла наблизитися до ідеалу лише тією мірою, якою відмовлялася від мирських потреб та гріховних почуттів, йшла у своїй діяльності до святості.

В історії людства естетичний ідеал нерідко був звернений у минуле. Це відбувалося, коли певні суспільні групи, неспроможні розв'язати життєві проблеми, починали звеличувати минуле. Так, античні письменники вбачали «золотий вік людства» в доісторичному часі. Європейські просвітителі орієнтувалися у своєму уявленні суспільної досконалості на Римську республіку.

При всій різноманітності тлумачень естетичного ідеалу як вираження мети естетичної діяльності людини в них можна помітити щось загальне, зумовлене основними функціями ідеалу.

Ідеал мобілізує людську енергію, почуття й волю, вказуючи напрям діяльності. Чому? Тому що ідеали здатні випереджати дійсність, виявляти тенденції майбутнього. Ідеал є орієнтиром, а в де-

яких випадках і зразком моделі поведінки або системи цінностей. Певна нормативність ідеалів зумовлена їхнім значним евристичним потенціалом та сутнісним змістом.

Ідеал є вищим об'єктивним критерієм оцінки всього того, з чим людина стикається в навколишньому світі, що потрапляє у сферу її інтересів. У своїй діяльності ми підсвідомо, а іноді й свідомо співвідносимо реальне з ідеалом, прагнучи з'ясувати, якою ж мірою реальне відповідає ідеалові? Естетичне якраз і є цією діалектикою реального й ідеального, бо тільки у ставленні до ідеалу дійсність набуває естетичної цінності.

Будь-яка дійсність містить у собі нові можливості. І в цьому розумінні вона є недостатньою, тому діяльність людини спрямована на майбутнє. У процесі цієї діяльності вона спирається на досвід, науку, що дає змогу їй прогнозувати і планувати наступну конкретну дію. Мистецтво, фіксуючи суперечності реального життя як суперечності між ідеалом і дійсністю, намагається розв'язати їх шляхом перетворення цього процесу на предмет особистісного, суб'єктивного переживання суспільно важливих проблем. Особливість цих переживань полягає в тому, що вони мають катарсичний характер і відбуваються у формі переживань прекрасного або потворного, піднесеного або низького, трагічного або комічного, тобто у розвинених формах естетичного переживання, вироблених людством. Естетичний ідеал є духовним орієнтиром, який опосередковує естетичне ставлення до світу.

§4. ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ І ТЕОРІЇ

Естетична свідомість на певному етапі свого розвитку потребує наукового аналізу естетичної діяльності і мистецтва, що породжує сукупність естетичних поглядів і теорій. Зауважимо: хоча естетична думка покликана до життя прагматичними причинами, однак вона не претендує на нормативність, а навпаки, залишає за естетичною діяльністю повну свободу, натомість сама визнає цю свободу, її історичний розвиток, високо цінує її зумовленість.

Можливість теоретичного дослідження втілюється як через емпіричний підхід до об'єкта вивчення, створюючи так зване мистецтвознавство і теорії мистецтв, так і через теоретичний підхід, що впливає з дослідження абстрактних ідей прекрасного, чуттєвого, художнього тощо, на основі якого виникає філософія прекрасного, філософія мистецтва, а потім і естетика як окрема наукова дисципліна.

Традиційно вважають, що основи теорії мистецтва закладені в Арістотелевій «Поетиці» та в «Поетичному мистецтві» Горация. Щодо філософії прекрасного, то появу її пов'язують із Платоном, який вважав, що істинне — це не окремі добрі вчинки, правильні судження або чудові люди чи художні твори, а саме добро, істина, краса. Ці два підходи до вивчення естетичної сфери розвивалися паралельно і, взаємно збагачуючи один одного, однак залишалися і залишаються понині окремими самостійними науками.

Усталилася думка: для того, щоб розумітися на мистецтві і формулювати правильні судження щодо нього, слід передусім любити його, мати певні професійні знання, простудіювати певний обсяг художніх творів різних історичних епох та різних видів мистецтва. Оскільки кожен твір мистецтва є витвором свого часу, належить певному народові, певному середовищу і залежить від них, потрібно бути обізнаним із якомога ширшим контекстом історичних обставин, в яких жив і творив митець.

Уже в межах такого історичного підходу можливі різні погляди, а отже, різні критичні судження щодо позитивних якостей художнього твору. Систематизована і сформульована сукупність поглядів утворює в мистецтвознавстві, як і в інших емпіричних науках, загальні критерії і принципи, а в подальшому формальному узагальненні — теорії окремих мистецтв. Саме наявність цих узагальнених характеристик щодо окремих творів дає змогу систематизувати їх, віднести розглянуті твори до певного виду мистецтва.

Обізнаність у сфері історії мистецтва, поєднуючись із загальною духовною сприйнятливістю, формує звичайного любителя мистецтв, збагачує та поглиблює світогляд фахівця, спільна справа яких — оцінювання індивідуальних творів мистецтва.

Філософія прекрасного (естетика) як теоретична дисципліна розвивалась, опосередковуючи як абстрактні ідеї на зразок платонівських, так і досвід емпіричних досліджень художніх та естетичних явищ. Естетична теорія, за Гегелем, повинна вирішити й теоретично довести, що за людськими судженнями про естетичне стоїть об'єктивне явище, яке породжує суб'єктивне судження, а не випадкове почуття, суб'єктивне «подобається». Естетика має відповісти на запитання: що таке мистецтво? За яких умов воно існує? В чому полягає його зміст? Що вирізняє його з-поміж інших видів людської

діяльності? Естетичні погляди та естетична теорія відповідно до рівня свого розвитку пройшли три послідовні фази: **канонічну, нормативну та загальнотеоретичну.**

Канонічний тип естетичної теорії виражається у створенні сукупності художніх зразків. За мистецтвом визнається існування певної структури і можливості слідувати їй відповідно до низки вказівок, завдяки яким зразки набувають певного втілення. Канонізація мистецтва спочатку пов'язана з тим або іншим авторитетом, що вводить у практику мистецтва певний артефакт, який набуває офіційного визнання. На канонічному рівні теорія хоч і формувала загальні уявлення про мистецтво, проте критерії художності формулювала в математичній системі пропорцій або навіть у формі наочного зразка, як це було у Стародавньому Єгипті і певною мірою у Давній Греції. Проте якщо в Єгипті художній канон проіснував, залишаючись незмінним, майже два тисячоліття, то в Давній Греції розвиток мистецтва був дуже динамічним і канон змінювався відповідно до нових досягнень мистецтва, орієнтуючись на пошук системи пропорцій, які забезпечили б його довершеність. Видатний давньогрецький скульптор Поліклет створив статую «Канон». За повідомленням римського історика Плінія Старшого, «зробив Поліклет також списоносця, змужнілого юнака, її (статую) художники називають «Каноном» і отримують від неї, ніби з якогось закону, основи свого мистецтва, а Поліклета вважають єдиною людиною, яка із твору мистецтва зробила його теорію»¹. Відомо чимало історичних типів канонів, та хоча мистецтво ще з часів Відродження пориває з ними, однак вони зберігають в історії мистецтва та й у навчанні його певні функції — функції художнього досвіду.

Естетична теорія як нормативна не передбачає обов'язкового наслідування зразків (цього вимагає канонічна), бо вона виробляє норми, що є загальними щодо мистецтва, тобто ширшою підвалиною традиційних приписів канонів. Тут також наявна традиційна структура творів мистецтва, хоча вона й ґрунтується на ширших за змістом нормах, водночас як форми, в яких цей загальний закон має втілюватися в життя, залишаються на розсуд художника. Саме вони забезпечують йому художність, тобто якість, що дає право відносити

¹ Цит. за: Лосев А. Художественные каноны как проблема стиля // Вопр. эстетики. — 1964. — Вып. 6. С. 354.

ці твори до мистецтва, а не до якоїсь іншої сфери діяльності. Зразком такої нормативної теорії є загальновідомий твір «Поетичне мистецтво» Нікола Буало, теоретика французького класицизму. Зазвичай нормативна форма естетичної теорії переростає межі художнього досвіду, закріпленого канонами, і намагається спертися на певні засади, які дають змогу створювати канони і пояснювати передумови їх виникнення.

Проблематика загальнотеоретичного підходу охоплює загалом весь естетичний досвід і його сутність і потребує вироблення відповідного теоретичного апарату.

Виникнення загальної естетичної теорії зумовлює інші форми та інший рівень взаємодії зі світом мистецтва й естетичною діяльністю загалом. По-перше, вона відкрила можливості для принципової зміни процесу професійної підготовки художника: переведення навчання зі сфери ремісничої підготовки (навчання дії з певним матеріалом і відповідно до певних норм і зразків) у сферу поєднання теоретичної й практичної підготовки. Це одразу створило умови для розвитку і вияву індивідуальних особливостей художників, а отже, стало поштовхом до появи різноманітних індивідуальних стилів і художніх методів у мистецтві. Адже художній метод утворюється внаслідок засвоєння загальних закономірностей художнього виробництва, що формуються в теорії і створюють у художника певне уявлення про мистецтво, його природу і суспільні функції. При цьому йому не задаються ані канонічні, ані нормативні, ані стилістичні параметри творчості, навпаки, художник вільно добирає їх сам.

Отже, на основі загально-естетичної теорії формується художній метод, що позначає історично зумовлений спосіб створення взірців мистецтва, який ґрунтується на певній усвідомленій і раціонально визначеній системі принципів і прийомів добору, узагальнення й художнього перетворення життєвого матеріалу. Поняття художній метод і творчий метод нерідко ототожнюються. Підставою для такого ототожнення є усвідомлення їх художниками і раціональна обґрунтованість. Якщо творчий метод є характеристикою індивідуального творчого процесу, який може мати певні особливості й не зводиться до певного художнього методу, то художній метод є характеристикою конкретно-історичних особливостей художнього процесу і його слід розглядати в одному ряду з поняттями *художня епоха*, *художній*

напря́м, художня течія, художній стиль, що характеризують художній процес загалом.

У новоевропейській філософії проблему методу вперше порушив Р. Декарт, який у філософському трактаті «Міркування про метод» виклав принципи раціоналізму — необхідність визначення принципів або першооснов як вихідного пункту наукового пізнання. Ці загальні принципи пізнання, що спираються на пріоритет розуму, застосовує і Н. Буало для обґрунтування теорії класицизму.

Поява поняття художній метод значною мірою зумовлена розвитком теоретичної рефлексії щодо художнього і творчого процесу, отождненням мистецтва з наукою на підставі розуміння мистецтва як однієї з форм пізнання дійсності й створенням цілісної естетичної теорії Гегелем. Ця свідомо установа на дослідження людини й суспільства засобами мистецтва зі сфери естетичної теорії змушує художника так само свідомо ставитися до тих специфічних прийомів творчості, які раніше формувались інтуїтивно.

Термін «метод» стосовно мистецтва вперше вжив Й. В. Гете, однак активно його починають використовувати щодо «реалізму» як певного художнього напрямку, що виник у європейському мистецтві в 30—40-х роках ХІХ ст. Саме для художників, які репрезентували цей напрям, був характерним усвідомлений підхід до творчого процесу, значною мірою пов'язаний із впливом наукового знання про суспільство й людину. Формування історичного погляду на людину й суспільство істотно позначається на розумінні самої людини, сутність, поведінка, психологія якої визначається конкретно-історичними обставинами життя. Отже, реалізм як художній метод передбачав свідому орієнтацію на вивчення і відтворення соціальної дійсності засобами мистецтва.

Починаючи з Е. Золя, який теоретично обґрунтував специфіку свого методу і визначив його як натуралізм, поява нових течій у європейському мистецтві, здебільшого, супроводжувалась і появою «художніх маніфестів», у яких художники формулювали своє бачення «відношення мистецтва до дійсності» і обґрунтовували свої художні та творчі методи. Розмаїтість і принципова розбіжність художніх течій модернізму та постмодернізму певною мірою пояснюються і зростаючою теоретичною самосвідомістю сучасних художників, які самостійно визначають свої естетичні й теоретичні засади.

Категорія художнього методу була предметом гострих наукових дискусій між радянськими й західними естетиками (Р. Гароді) у зв'язку з теорією так званого соціалістичного реалізму, що була однією з найбільш заідеологізованих у радянській естетиці. В західній естетиці ХХ ст. категорія художнього методу не набула значного поширення у зв'язку з появою концепцій інтуїтивної, позасвідомої природи творчості, яка не керується раціональними засадами, що були характерні для модерністських художніх течій.

Визнаючи вагомість інтуїтивних та позасвідомих аспектів у творчому процесі, не можна заперечувати і наявність панівних у конкретний історичний період, усвідомлених та раціональних принципів художньої діяльності. Очевидно, саме тому категорія художнього методу залишається важливою характеристикою як художнього процесу загалом, так і творчої спрямованості окремого митця.

Ще одним важливим наслідком появи загальноестетичної теорії є те, що в умовах багатоманітності, різностильовості мистецтва зростає потреба в об'єктивних критеріях для оцінювання художніх творів. У зв'язку з цим з'являється художня критика, умовою розвитку якої є наявність сформульованих загальнотеоретичних закономірностей щодо мистецтва, які дають змогу оцінювати художні твори за єдиними вимогами. Критик, як професійно підготовлена людина, від імені суспільства вносить вердикт стосовно творчості художника або окремого твору.

Є ще одна сфера естетичної культури, функціонування якої безпосередньо залежить від змісту й рівня розвитку естетичної теорії. Це система естетичного та художнього виховання.

Уже перше в історії людства вчення про гармонійну людину — давньогрецька калокагатія — безпосередньо пов'язане з античними уявленнями про красу. Відповідно до цього вибудовувалися теорії про ідеал людини і формувалися певні вимоги до суспільства, виконання яких мало задовольнити можливість реалізації такого ідеалу.

Отже, естетичні погляди і теорії, за всієї складності та неоднозначності їх впливу на естетичну й художню практику, формують комплекс опосередкування між ними: художній метод і пов'язану з ним систему теоретичної художньої освіти, інститут художньої критики та систему естетичного виховання.

Контрольні запитання

1. Які чинники впливають на формування естетичного почуття людини?
2. Чи змінюється естетичне почуття протягом життя індивіда?
3. Чи можна говорити про подібність естетичних почуттів певної людської спільноти?
4. У чому полягають антиномії естетичного смаку (за І. Кантом)?
5. У чому полягає специфіка художнього смаку порівняно з естетичним?
6. Яку роль відіграє естетичний смак у становленні особистості?
7. Яку роль відіграє естетичний ідеал у ставленні людини до дійсності?
8. Як співвідносяться ідеал і прекрасне?
9. Що є предметом естетичної теорії?
10. Для чого потрібно вивчати естетику?

Список рекомендованої літератури

- Гегель. Эстетика: в 4 т. — М., 1968. — Т. 1. Введение. — С. 7–97.
- Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. Диалектика эстетического как теория чувственного познания. — К., 1974.
- Кант И. Критика эстетической способности суждения // Критика способности суждения. — М., 1994. — Ч. 1. — С. 70–210.
- Лукач Г. Своеобразие эстетического: в 4 т. — М., 1985. — Т. 1.
- Татаркевич В. Історія шести понять : пер. з пол. — К., 2001.
- Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики // Избр. произв. — М., 1992. — С. 413–475.

4

ОСНОВНІ ЕСТЕТИЧНІ КАТЕГОРІЇ

§1. СТАТУС КАТЕГОРІЙ ЕСТЕТИКИ

Категорії естетики — *найзагальніші та найістотніші поняття естетичної теорії, духовні моделі естетичної практики, естетичного освоєння світу.* В категоріях естетики як логічних формах представлено весь історичний досвід естетичного ставлення до дійсності та естетичні характеристики світу культури і природи. Естетичні категорії не є нерухомими, незмінними сутностями. Вони історично змінюються і розвиваються, відображаючи етапи розвитку естетичного досвіду й пізнання. Система категорій як зміст естетичної теорії є мінливою конкретно-історичною єдністю, до того ж вона має культурно-регіональні та національні особливості.

Розвиток і розширення категоріального апарату естетики відбувається внаслідок розвитку як естетичної та художньої практики, так і наукової рефлексії щодо них. Теоретичне поняття набуває статусу категорії естетики, якщо воно містить у собі певну закономірність естетичної та художньої діяльності. Естетичні категорії містять не тільки пізнавальний, а й оціночний момент. Це пов'язано із своєрідністю естетичної та художньої сфер культури, що полягає в утвердженні людського, гуманістичного змісту культури.

Сучасна естетична теорія внаслідок бурхливого розвитку нових напрямів дослідження й загальнофілософських методологічних засад не має чітко визначеної та структурованої системи категорій, що ускладнює можливість остаточного визначення категоріального статусу деяких понять естетики. Категорії естетики структуруються щодо певних напрямів естетичної теорії, які стосуються різних сфер та аспектів естетичної й художньої практики: 1) *метакатегорії*— естетичне, гармонія, міра, прекрасне, потворне, піднесене, низьке, героїчне, трагічне, комічне, іронія; 2) *категорії естетичної діяльності* —

естетична діяльність, мистецтво, фольклор, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн, художнє конструювання, естетика побуту, мода, садово-паркове мистецтво та інші артпрактики; 3) *категорії естетичної свідомості* — естетичне почуття, естетична оцінка, естетичне судження, естетичний смак, естетичний ідеал, естетичні погляди й теорії; 4) *категорії гносеології мистецтва* — художній образ, мімезис (художнє відображення), поетика (художнє мислення), художня форма і художній зміст, художня ідея, художня правда, художня умовність, ідеалізація, типізація, індивідуалізація; 5) *категорії психології мистецтва* — художня творчість, художнє сприйняття, катарсис, емпатія, художня здібність, талант, геній, натхнення, фантазія, свідоме, підсвідоме, творча уява, індивідуальна манера і стиль; 6) *категорії соціології мистецтва* — художник, публіка, художня критика, меценатство, функції мистецтва, свобода і детермінізм художньої діяльності, соціальне замовлення, народність, національне та загальнолюдське у мистецтві, елітарне та масове мистецтво, художні інститути й політика в галузі культури; 7) *категорії онтології та морфології мистецтва* — художній твір, артефакт, види мистецтва: архітектура, скульптура, живопис, література, музика, театр, кіно тощо; роди: епос, лірика, драма, станкове або монументальне мистецтво тощо; жанри: роман, повість, оповідання, портрет, пейзаж, натюрморт тощо; 8) *категорії семіотичного та структурного аналізу мистецтва* — текст, контекст, знак, композиція, сюжет, фабула, міф, художній час і простір, хронотоп, ритм, інтонація, метафора, символ, архетип; 9) *категорії герменевтичного аналізу мистецтва* — розуміння, тлумачення, комунікація, інтерпретація, художня мова, буття, гра, діалогічність, переживання, культурний контекст, герменевтичне коло; 10) *категорії історичної типології мистецтва* — художній процес, традиція, спадкоємність, новаторство, художній канон, художня епоха, напрям, течія, школа, метод, стиль; 11) *категорії теорії естетичного виховання* — естетичні здібності та потреби, методи й засоби естетичного виховання, всебічний розвиток особистості, художнє спілкування.

Категоріальний апарат естетики постійно збагачується за рахунок осмислення нових художніх явищ і процесів, залучення термінів суміжних наукових дисциплін (філософії, психології, мистецтвознавства, семіотики, структуралізму, культурології тощо), в процесі розвитку естетичної теорії, які набувають специфічного естетичного

змісту. Саме тому осягнення змісту основних естетичних категорій як проникнення в закономірність існування естетичних явищ є важливим завданням естетичної науки.

§2. КАТЕГОРІЇ «ГАРМОНІЯ» І «МІРА»

У пошуках найдавніших уявлень про **гармонію** (від грец. *harmo-nia* — злагодженість, лад) звернімося до античної міфології. З відомого античного міфу про Гармонію, дочку бога війни Арея та богині кохання і краси Афродіти, ми довідуємося, що Зевс видав її заміж за Кадма, легендарного засновника грецького міста Фіви. На весіллі були присутні всі боги. Вони подарували Гармонії ковдру та намисто, які виготовив Гефест. Те, що Гармонія є дочкою богині краси і бога війни, очевидно, не випадковість. У міфі відбилась уявлення про гармонію як породження двох основ — краси й боротьби, любові та війни.

В іншому міфі йдеться про походження світу, де гармонія є протилежністю хаосу, що виступає однією з першооснов виникнення всього існуючого. Ця першооснова характеризується як щось без якості, визначеності, уявляється якоюсь порожнечею, безформністю, розпорошеністю. Гармонія, навпаки, означає певну якісну визначеність, єдність і оформленість цілого як сукупності складових частин. Принципом, на основі якого можлива ця єдність, є міра.

Отже, навіть найдавнішій міфології властиві були уявлення про *гармонію*, *хаос* і *міру*, які потім стали самостійними поняттями античної філософії та естетики.

Гомер використовував термін «гармонія» також у побутово-практичному значенні. Це, по-перше, мир, згода, злагода. По-друге, гармонію розуміли також як скріпу, цвях. Одісей, будуючи корабель, скріплює його цвяхами і гармоніями. Те саме відбувається і з поняттям *міра*, що тісно пов'язане у давніх греків з поняттям гармонії. У Гомера це слово найчастіше означає одиницю виміру. У Гесіода поняття міри використовується в значенні норми, що визначає порядок соціального життя. «Міри у всьому дотримуйся і справи свої вчасно роби», — пише він у праці «Роботи і дні». З ним перегукується Феогнід: «Занадто ні в чому не поспішай, адже у будь-якій справі найкращий укажчик людині — міра». Ці міркування мають не стільки естетичний, скільки морально-нормативний характер. Однак поняття міри вказує на краще для людини, що вже саме по собі має й есте-

тичний зміст. Грецької давнини сягають вислови: «Нічого занадто»; «Міра — найкраще»; «Використовуй міру»; «Людина — міра всього».

Подібні судження про гармонію й міру засвідчують, що естетичне значення цих понять не виокремлювалося з життєво-практичної або моральної сфер в епохи, коли мистецтво ще не відокремилося від інших сфер суспільного життя. Та вже за доби грецької класики виникла низка вчень про гармонію, які вплинули на подальший розвиток естетики і формування системи понять, що відображали специфіку естетичної практики. Особливе місце тут належить ученню піфагорійців. Вони наголошували на гармонійній будові світу, зокрема природи і людини, загалом усього космосу. Про це свідчать численні фрагменти, що залишилися від учення піфагорійців. Наприклад, Філолай вважав, що гармонія є внутрішнім зв'язком речей і явищ у природі, без якого космос не міг би існувати. Так, гармонія означає єдність меж і безмежного, проте вона є не тільки основою світу — душа також є гармонією. За свідченням Арістотеля, піфагорійці вважали, що душа «є якоюсь гармонією, а гармонія — це змішання й поєднання протилежностей». Якби всі речі були подібними і не відрізнялись одна від одної, то не було б потреби в гармонії, яка втілює єдність різноманітного і протилежного.

І, нарешті, найхарактернішим для вчення піфагорійців є те, що гармонія в них має числове вираження, що вона органічно пов'язана із сутністю числа. Піфагорійці створили вчення про продуктивну сутність числа. Вони вважали математичні основи початком всього існуючого і уподібнювали всі речі числам. Числову гармонію покладено в основу загальноантичного вчення про космос із симетрично розміщеними і настроєними на певний музичний числовий тон сферами. Піфагорійці визнавали, що Всесвіт має бути гармонійним за формою, і надавали йому вигляду симетричних геометричних фігур: Землі — форму куба, вогню — піраміди, повітря — октаедра, воді — ікосаедра, сфері Всесвіту — форму додекаедра. Саме з цим пов'язане відоме піфагорійське вчення про *гармонію сфер*. Піфагор і його послідовники вважали, що рух світил навколо центрального світового вогню створює гармонійну музику. Тому космос постає як гармонійно побудоване і музично оформлене тіло.

Піфагорійське вчення помітно вплинуло на подальший розвиток учень про природу і сутність гармонії. Ідеї, що були покладені

в основу вчень про гармонію сфер, єдність мікро- і макрокосмосу, гармонійні пропорції, були започатковані саме піфагорійцями.

Принципово нове вчення про гармонію сформулював пізніше відомий давньогрецький діалектик Геракліт. Його розуміння гармонії ґрунтується на ідеї збігу протилежностей, на діалектиці єдності й множини. Гармонія у Геракліта виникає через боротьбу протилежностей. Іншими словами: без боротьби немає гармонії, як і без гармонії немає боротьби. Вчення Геракліта відрізняється від піфагорійського, в якому діалектика гармонії тлумачиться ще формально і схематично. Гармонія у Геракліта створюється не числами і не змішуванням окремих частин цілого, а є самою річчю в її цілісності й діалектичній тотожності з іншими речами.

Гармонія притаманна, насамперед, об'єктивному світові речей, самому космосу. Вона властива і природі мистецтва, ілюстрацією чого є ліра, на якій по-різному натягнуті струни створюють дивовижне співзвуччя. Гармонія буває прихованою й очевидною. Перша змістовніша, а отже, має перевагу над другою. Космосові як вищій досконалості притаманна прихована гармонія. Це тільки на перший погляд світ уявляється хаосом, купою сміття, розсипаного навмання. Насправді ж за грою стихій і начебто випадковостей прихована надзвичайна гармонія.

Вагомий внесок у розвиток категорії гармонії зробили визначні давньогрецькі філософи Сократ, Платон і Арістотель. Саме Сократ вніс в естетику ідею доцільності, що дало змогу по-новому поглянути на зміст гармонії. Вона вже не зводилася до фізичних пропорцій і симетрії, як у піфагорійців. У поняття гармонії Сократ увів момент відносності, доцільності та функціональності. На відміну від тлумачення піфагорійцями, гармонія — не абсолютний, незмінний закон, що піддається лише спогляданню та математичному обчисленню, а відповідність меті, співвідносність речі з її функцією. Цей новий і дуже важливий мотив у розумінні гармонії став згодом домінуючим у теоріях класичної та еліністичної епох.

Платона, як і Сократа, також не задовольняла суто космологічна і математична теорія гармонії піфагорійців. На його думку, гармонія більше стосується моральної сфери. Він розуміє її як відповідність зовнішнього внутрішньому: «Справді, коли я чую, як говорять про доброту чи якусь мудрість людини, котру воістину можна назвати

людиною і котра сама цілком відповідає тому, що говорить, я надзвичайно радію, дивлячись водночас і на того, хто говорить, і на те, що він каже, як одне другому пасує і як вони узгоджуються. Така людина здається мені воістину музикальною, адже вона видобула найпрекраснішу гармонію не з ліри чи якогось іншого засобу гри, а з самого життя, узгодивши в собі самій слова з ділами...»¹.

Розуміння платонівського та інших античних учень про симетрію буде неповним, якщо залишити поза увагою розгляд таких понять, як *міра*, *симетрія*, *домірність* тощо. Слід мати на увазі, що поняття міри виражалося у давніх греків за допомогою різних термінів. Найпоширенішими з них є *meros* (міра), *metrion* (мірність, домірність), *eu-metros* (розмірений), *symmetria* (симетрія), *mesos* (середина, центр), *mesotes* (центр, центральність). Саме з цих понять стає зрозумілим, чому гармонія неможлива без міри.

Стосовно міри (*meros*), Платон вважає, що завдяки їй відбувається коловорот космосу. Щодо міри як *metrion*, то це — середина між надмірністю та нестатком, на яку натрапляємо скрізь, вона дає змогу уникнути крайнощів. Близьке до цього і поняття *symmetria*, бо становить певну міру, що наближає її до гармонії. Якщо *symmetria* й не рівнозначна гармонії, то вона є однією з умов її виникнення. І навпаки, *anymetria* (безмірність, нерозмірність) є синонімом потворності, браку довершеності й гармонії.

Отже, платонівська концепція гармонії більш осяжна й багатша за піфагорійську, вона засвідчує намагання пов'язати гармонію з духовним світом людини і розробити її за допомогою понять, що є модифікаціями міри: *мірність*, *розміреність*, *симетрія* тощо.

Арістотель вживав термін «гармонія» не часто, відаючи перевагу іншим близьким до нього за змістом. Він зближує, насамперед, терміни *гармонія* і *порядок*, і тоді в гармонії вбачаємо діалектичний перехід безпорядку в порядок і навпаки.

Гармонію Арістотель тлумачить і за допомогою понять *міра*, *порядок*, *величина*, *симетрія*. Та головним для його естетики є поняття *середина* (*mesotes*), яке він розуміє доволі широко і, застосовує до кожної сфери людської діяльності. Кожну людську чесноту Арістотель вважає серединою між двома крайнощами: мужність —

¹ Цит. за: Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. — М., 1973. — С. 33.

середина між боягузтвом і відвагою; впевненість — між смиренністю та гнівливистію; щедрість — між скнарністю й марнотратством. Відповідно середина, за Арістотелем, — це запобігання крайнощам. Отже, вона є щось середнє між надмірністю та нестачею і в цьому значенні становить довершеність. Саме Арістотель тлумачить схильність античної свідомості скрізь і в усьому шукати «середину», «центр», «ціле». Без цього особливого принципу, що зрівноважує все наше буття, починаючи від психології і кінчаючи космологією, абсолютно неможливий античний світогляд. Розробляючи концепцію гармонії як середини, Арістотель відтворював найхарактерніші риси античної естетичної свідомості.

Середньовічна естетика, що виробляла своє розуміння гармонії, опинилася в складному й суперечливому становищі щодо античної спадщини. Античні уявлення про гармонійну побудову космосу, про мірне обертання небесних сфер не відповідали біблійським поглядам на будову й походження світу. Потрібно було обґрунтувати нову християнську космогонію, щоб замінити ідею космічної гармонії ієрархією земного й небесного, людського й Божого. Проте зовсім відмовитися від античного вчення про гармонію служителі культу не могли. Григорій Ниський вважав, що гармонійна влаштованість світу є доказом слави Божої. Новою ідеєю щодо гармонії було уявлення її як тотожності цілого й частини; за нею стояло вчення стоїків і неоплатонівців про єдність мікро- і макрокосмосу. Але поряд із переробкою і пристосуванням античних учень до нових ідей про гармонію за середньовіччя з'являються і деякі оригінальні розробки. Так, Фома Аквінський наголошує на двох моментах у розумінні сутності гармонії. По-перше, в його визначенні гармонії наголошується не на фізичному, а на духовному боці справи. Отже, в гармонії вбачають передусім духовний принцип, що стосується структури предметного світу, а точніше структури пізнання й настрою духовного життя людини. По-друге, гармонія розглядається не як кількісний, а, насамперед, як якісний принцип. Вона не зводиться тільки до кількісних відношень, а охоплює й відповідність речі своєму образу, визначає стосунок форми до матерії. Саме в цьому Фома Аквінський помітно відрізняється від інших представників середньовічної естетики.

Категорії гармонії і міри широко вживалися й у Новий час, проте вони вже не були головними естетичними поняттями, за допомогою

яких усвідомлювалися нові естетичні проблеми. Певний підсумок розвиткові розуміння гармонії й міри знаходимо у Гегеля. Гармонію він розглядає в системі споріднених естетичних понять — правильності, симетрії, закономірності. Правильність, на його думку, є найелементарнішим і абстрактним виявленням довершеності. Вона створюється однакою повторенням певної фігури або мотиву, а отже, повністю відкидає будь-яку різноманітність, в усьому передбачає однаковість і тотожність. З усіх ліній найправильнішою є пряма, а з геометричних фігур — куб.

Із правильністю пов'язана й симетрія. Однак тут уже не достатньо одноманітного повторення тієї самої визначеності, яка має місце в абстрактній правильності. Симетрія потребує також поєднання різних за розмірами, положенням, формою, кольором певних визначеностей, що, об'єднуючись, утворюють симетрію. Ці поняття, з погляду Гегеля, характеризують кількісну визначеність речі, однак іще не відкривають діалектичного співвідношення кількості та якості. Щодо гармонії, то вона стосується не тільки кількісної, а й якісної визначеності й містить у собі три складові — внутрішню єдність, цілісність і узгодженість.

Гегель у понятті гармонії передбачає і наявність дисгармонії. За його словами, гармонія не боїться протилежностей, їхньої гостроти і розірваності. Синтез кількості та якості відбувається, мовляв, скрізь — в неорганічному й органічному світі, в суспільній, етичній та естетичній сферах.

Отже, Гегель розглядав свої категорії діалектично, в процесі їх становлення та взаємопереходу. А це означає, що ані якість, ані кількість не є в нього сталими категоріями. Якість проходить через різні свої етапи, доки вичерпає себе, прийде до свого заперечення, поступаючись новій якості. Цей перехід відбувається внаслідок, насамперед, кількісних змін. А відповідність певної кількості, що забезпечує певну визначеність якості, є мірою.

Категорія міри, що синтезує якість і кількість, має в Гегеля універсальне значення. Він використовує її всюди, не виключаючи природи й суспільства. Особливу роль ця категорія відіграє в розумінні ним естетики, передусім, у його вченні про історичний рух художньої діяльності. Виходячи із сприйняття змісту мистецтва як ідеалу, в якому гармонійно має поєднуватися художній зміст ідеї

та чуттєвої дійсності, Гегель розглядає історію мистецтва як зміну, рух міри.

У мистецтві символічного спрямування ідея й зовнішня форма не відповідають одна одній, ідея неадекватно представлена в дійсності. Так, індійське та єгипетське мистецтво вражає, насамперед, гротескністю, безмірністю, дивністю. А от класична форма мистецтва, мистецтво Давньої Греції — переважно мистецтво міри. Та з часом починаються сутінки мистецтва, епоха його розкладу. Мистецтво міри поступається місцем мистецтву безмірному, прозаїчному або задушевно-інтимному. Тобто три основні історичні форми мистецтва виступають у Гегеля як три типи історичної зміни міри між художньою ідеєю та її чуттєвим виявом.

Отже, категорія міри набуває в естетиці Гегеля універсального діалектичного значення. Будь-яка єдність протилежностей виступає в Арістотеля як міра, в якій ці протилежності об'єднуються. Стосовно цього розуміння гармонії у Гегеля близьке до античного поняття «середина»,. Гармонія виступає як певний тип міри, де якісні протилежності перебувають у певній єдності й цілісності. Такий гармонійний стан рано чи пізно порушується колізією, що змушує шукати в мистецтві нових вимірів, нової міри. Розв'язання конфлікту (як неминучий момент гармонії) зумовлює перехід мистецтва від однієї міри до іншої.

Таким чином, в історії існувало щонайменше три основні типи розуміння гармонії: математичний, естетичний і художній. Вони надто рідко існували в «чистому» вигляді, бо, тісно переплітаючись один з одним, становили зазвичай нерозчленовану єдність. Проте в кожному історичному епоху один із типів уявлень про гармонію виступав у значенні домінуючого.

Сучасна естетична наука широко використовує філософські категорії гармонії й міри. Однією із центральних її проблем є питання про гармонію природи і навіть про гармонію Всесвіту. Чи відповідають виміри людини вимірам природи? Естетична наука шукає відповідей на ці питання в широкому контексті філософського і природничого знання. Важливим аспектом вивчення гармонії є розв'язання проблем екологічних, співжиття лютий і біосфери, збереження й відтворення природи. Не менш актуальною є проблема виховання гармонійної людини. Ця широта проблематики засвідчує універсальність гармонії як важливої естетичної категорії.

§ 3. КАТЕГОРІЇ «ПРЕКРАСНЕ» І «ПОТВОРНЕ»

Серед найвищих цінностей людства, якими є істина, добро і краса, краса посідає особливе місце в житті людини. Вона здавна була об'єктом дискусій, зіткнення різних думок і уявлень. Важко визначити, коли у мові з'явилося поняття прекрасне, проте відомо, що історичні уявлення про красу нерідко суперечать одне одному. Від чого ж залежить уявлення про красу, яким є її вимір, які відтінки властиві їй?

У слов'янській поезії вродливу дівчину порівнюють із ласкавим сонцем «красна дівка» (від кольору і тепла сонця). А от для країн Сходу таке порівняння традиційно неприйнятне. Навпаки, тут поети порівнюють дівчину із місяцем. Яке порівняння є більш вдалим? Скажемо так: кожне з них чудове й істинне. В обох діє одна й та сама закономірність. Проте вона дає різні наслідки. А це означає, що реальні предмети, що оцінюються як прекрасні, різняться між собою. Отже, прагнення з'ясувати сутність прекрасного, зіставляючи найчудовіші предмети, не має сенсу.

На це звернув увагу ще два з половиною тисячоліття тому давньогрецький філософ Платон у діалозі «Гіппій Більший», де відтворено бесіду Сократа із софістом Гіппієм. На Сократове запитання «Що таке прекрасне?» Гіппій відповів: це, мовляв, прекрасна дівчина, прекрасний горщик або прекрасна кобилиця. Така відповідь не задовольнила Сократа. Чому? А тому, що Гіппій наголосив на красі окремих предметів, що різняться між собою, проте вони не відображають сутності прекрасного.

Платон відкидає й інші відомі йому концепції прекрасного, зокрема, що прекрасне — це щось вигідне, доцільне або якесь чуттєве задоволення. На його думку, «прекрасне за своєю природою щось, по-перше, вічне, тобто таке, що не знає ні народження, ні загибелі, ні зростання, ні зубожіння, по-друге, не в чомусь прекрасне, а в чомусь потворне, не колись, десь, для когось і порівняно з чимось прекрасне, а в інший час, в іншому місці, для іншого і порівняно з іншим потворне. Всі інші різновиди прекрасного причетні до нього, бо вони виникають і гинуть, а його не стає ні більше, ні менше і жодних впливів воно не відчуває»¹. У цьому визначенні відображається уявлен-

¹ Платон. Пир // Соч. : в 4т. — М., 1970.—Т. 2.— С. 142.

ня Платона про прекрасне як «одвічну ідею», якої реальні прекрасні предмети стосуються лише опосередковано.

У ті самі часи інше уявлення про прекрасне зародилося в естетичній концепції Арістотеля. Стихійний матеріалізм цього мислителя змусив його шукати сутність краси в об'єктивних властивостях предметів і явищ. Для нього краса полягає у величині й порядку. Закладена Арістотелем традиція пошуку об'єктивних властивостей предметів, що забезпечують їхню досконалість, хоч і була представлена в історії естетики численними варіантами, проте розкрити таємницю краси однак не змогла.

Властивістю, що забезпечує довершеність, називали гармонію, симетрію, пропорцію, доцільність, домірність. З цими уявленнями пов'язані пошуки й обчислення вже згаданого «золотого перетину», тобто таких співвідношень між частинами, наприклад, людського тіла або архітектурної споруди, дотримання яких забезпечувало б досконалість об'єкта. Проте виявилось, що так званий золотий перетин є не єдиним естетично вартим пропорційним співвідношенням; у природі, в архітектурі й усіх сферах мистецтва естетичний вплив формують різні принципи пропорційності. Водночас предмети, побудовані за законом «золотого перетину», нерідко залишаються естетично нейтральними або навіть справляють негативне естетичне враження. Причина цього — принцип «золотого перетину» виключає з процесу творення потенційні можливості, фантазію людини, її активну участь в естетичній оцінці.

Арістотелю належить пріоритет у розумінні того, що чим складніший об'єкт стає предметом естетичної оцінки, тим важче відшукати для цього переконливу підставу. «Життя, якщо брати його винятково таким, яким воно є, не позбавлене своєрідного елемента прекрасного», та «ніщо протиприродне не може бути прекрасним»¹. Арістотель використовує зовсім інший принцип для визначення сутності прекрасного — принцип доцільності.

«Не випадковість, а доцільність, наявна в усіх витворах природи, до того ж найвищою мірою, заради якої вони існують чи виникли — належить до галузі прекрасного»².

¹ Аристотель. Политика. — М., 1911. — С. 109, 305.

² Аристотель. О частях животных. — М., 1937. — С. 50.

Зрозуміло, що осягнення доцільності в акті естетичної оцінки є значно складнішим процесом, ніж сприйняття кількісної і просторової сутності прекрасного. Отже, що складніший об'єкт естетичної оцінки, то складнішим виявиться й механізм естетичного судження, що потребує від людини не тільки розвинутого почуття, а й глибоких знань і досвіду.

Так, естетичне поцінування людини може бути спрямоване на її зовнішність, тіло. І в цьому разі достатньо буде оцінити її домірність і доцільність. Тобто людина може бути вродливою як доцільно побудований живий організм. Однак ці аспекти естетичної оцінки будуть неповними, оскільки спрямовані не на сутність об'єкта. Аристотелеві щодо цього належить геніальний здогад: «Людина за своєю природою істота політична», вона є «суспільною твариною і за природою своєю створена для співжиття з іншими»¹. Отже, при естетичному оцінюванні людини слід виходити з її сутності; прекрасне в ній має перебувати в тісному зв'язку з суспільною моральною природою. «Прекрасне те, яке крім того, що бажане саме заради себе, заслуговує ще на схвалення, або, будучи благом, приємне тому, що воно благо. Якщо в цьому полягає зміст поняття прекрасного, то доброчесність є прекрасне, адже, будучи благом, вона ще заслуговує на схвалення».

Моральна цінність краси надовго стала орієнтиром естетичних прагнень людства, починаючи зі стоїцизму й упродовж усієї середньовічної епохи. Самоцінність естетичного виключалася в умовах панування релігійної ідеології, що зробила суспільним ідеалом аскетизм, духовне вдосконалення через звернення до Бога як вищого блага і краси. Все це призвело до помітної зміни в естетичній орієнтації з однієї системи цінностей, де панівним принципом була краса реального світу, до другої, де таким принципом була піднесеність над реальністю, духовне подолання суперечностей і недовершеності дійсності. Моральне, духовне піднесення як порівняння до божественної досконалості пронизувало не лише всю структуру свідомості середньовічної людини, а й певною мірою визначало характер естетичного впливу мистецтва на людину та на систему художніх засобів, якими воно оперувало. Внаслідок цього на перше місце в системі категорій вийшли поняття світла і сйава, гармонії і пропорції, символу й

¹ *Аристотель. Этика.* — СПб., 1908. — С. 10, 179.

алегорії. Прекрасне почало визначатися як «гармонія і світло», або як «пропорція і сыйво». Ця формула міцно увійшла в середньовічну естетику і домінувала аж до початку наукового вивчення мистецтва, коли з нього почали знімати серпанок містичності.

Відродження відновило самоцінність живої, чуттєвої людини. Воно не обмежилось античними уявленнями про красу як симетрію й домірність, доцільність і гармонію. В ренесансній естетиці краса тлумачилася, передусім, як гармонія матерії й духа, тіла й душі, людини й навколишнього світу. Леон Баттіста Альберті, один із провідних художників і теоретиків мистецтва доби Відродження, так визначав красу у своєму трактаті «Про архітектуру»: «Краса є строга гармонія всіх частин, об'єднаних тим, чому вони належать, — така, що ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, щоб не зашкодити. Велика це і божественна річ, здійснення якої потребує всіх сил мистецтва й обдарованості, рідко коли навіть самій природі дано витворити щось цілком довершене й у всіх відношеннях досконале. Зі сказаного, я гадаю, зрозуміло, що краса як щось влатьиве і природжене тілу розлита по всьому тілу тією мірою, якою воно прекрасне»¹.

Проте мистецтво доби Відродження, звернене до духовного світу людини, здійснивши синтез ідей гуманізму із стихійно-матеріалістичною теорією краси, не могло обмежитися розумінням краси як об'єктивних властивостей і якостей предмета. Адже краса людини залежить не тільки від зовнішньої досконалості, а й значною мірою від внутрішнього поруху душі, що має вияв у гармонії манери, руху, виразності тощо. Естетика Ренесансу вводить нову характеристику краси — грацію, що не зводиться до жодних кількісних визначень. Грація означала суб'єктивну неповторну красу, тобто таку гармонію, що виявляється не в статичному співвідношенні частин об'єкта, а в його динаміці, виразності, русі, розвитку.

Така зміна змісту категорії прекрасне засвідчує загальне зростання естетичної свідомості, передусім, завдяки розвитку мистецтва, що робить предметом дослідження дедалі складніші об'єкти дійсності, зокрема людину як особливу соціальну істоту з її внутрішнім духовним багатством, моральними якостями, з усім тим, що виокремлює її з тваринного світу.

¹ Цит. за: Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. — С. 96.

Звичайно, подібні об'єкти дослідження складні за своєю структурою, способом соціального функціонування, а отже, непрості для естетичного пізнання та відтворення. Передати в усій складності красу порухів душі, самого життя людини — завдання якісно нового рівня, що вирішувалося мистецтвом Відродження із залученням не тільки традицій античного мистецтва, а й усього комплексу наукового й суспільного знання цієї доби. Зв'язок мистецтва й науки в цей період був не просто декларованою необхідністю, а усвідомленою дійсністю, оскільки для художників Відродження не існувало принципової різниці між наукою та мистецтвом з погляду їхньої участі і ролі у творчому процесі. Геометрія, теорія перспективи, анатомія були поряд із майстерністю й талантом головними помічниками художника.

Ускладнення завдання художнього осмислення світу породжувало сумніви щодо можливості навіть за допомогою найскладніших геометричних та арифметичних розрахунків виразно передати закономірності існування прекрасного. Альбрехт Дюрер, який упродовж усього свого життя займався геометричними розрахунками, пов'язаними з пошуком ідеальних пропорцій (для цього ділив людську статуру на 1800 частин), дійшов висновку про обмеженість формально-технічних прийомів для створення та досягнення краси: «Що таке прекрасне — цього я не знаю, хоч воно й міститься в багатьох речах. Якщо ми хочемо внести його в наш твір і особливо у людську фігуру, в пропорції всіх членів ззаду і спереду, це дається нам важко, адже ми мусимо збирати все з різних місць. Нерідко доводиться перебрати дві чи три сотні людей, щоб знайти в них дві чи три прекрасні речі, які можна використати. Ось чому, якщо ти хочеш зробити гарну фігуру, потрібно, щоб ти взяв від одного голову, від іншого — груди, руки, нога, кисті рук та ступні і так використав різні типи всіх членів. Адже прекрасне збирають із багатьох красивих речей, подібно до того, як із багатьох квітів збирається мед»¹.

Підвищення ролі науки та раціонального мислення в культурі нового часу справило істотний вплив на уявлення про шляхи й умови досягнення прекрасного, значення естетичного суб'єкта в цьому процесі. Для естетики Відродження об'єктивність та абсолютність прекрасного не викликає сумніву. Активність суб'єкта полягає лише в

¹ Цит. за: Лосев Л. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 626.

умінні виявити і втілити красу. Нове пізнання краси потребує точності та ясності усвідомлення, краса досягається не почуттям, а розумом:

То смисл хай буде найдорожчий вам,
Красу ж хай віддає віршованим рядкам¹.

Адекватна оцінка естетичних властивостей предмета залежить і від художнього смаку, що характеризує міру творчого розвитку індивіда. У формуванні смаку вирішальну роль відіграє розум, який дає підставу судити про особистість.

Отже, закладалося нове розуміння прекрасного, яке перетворювалося не тільки на об'єктивну якість предметів і явищ, а й було пов'язане зі ставленням до цього процесу естетичного суб'єкта, особистості.

Зростання ролі суб'єктивного моменту в розумінні природи краси засвідчує той факт, що засновник німецької класичної філософії І. Кант розумів естетику як критику смаку. Він пояснював специфіку естетичного судження як судження смаку тим, що воно виражає наше почуття задоволення чи незадоволення і його підвалини суб'єктивні, тобто воно відображає суб'єктивність ставлення до об'єкта.

Проте сама здатність естетичного судження спирається на загальні та необхідні апріорні (додосвідні) форми свідомості. У сфері естетичних суджень роль апріорної форми відіграє принцип доцільності: «Краса — це форма доцільності предмета, оскільки вона сприймається в ньому без уявлення про мету»².

Отже, Кант, порушуючи питання про сутність прекрасного, виявляє, що прекрасне — це не тільки якість чи властивість предмета, об'єкта, а й ставлення суб'єкта до об'єкта, опосередковане апріорними формами мислення. Це означає, що Кант уперше зосередив увагу на необхідності діалектичного підходу до вивчення естетичних явищ.

Закладена Кантом традиція виявилася доволі плідною, оскільки він першим порушив питання про специфіку прекрасного як специфічного естетичного явища, наголосивши на відмінності естетичної якості предмета чи явища від суто природної натуральної його властивості і якості. На думку Канта, прекрасне є цінність, це те, чим ми своєю доцільною діяльністю наділяємо життя, те, що пов'язане з нашою волею, почуттями, уявленнями.

¹ Буало Н. Поэтическое искусство. — М., 1957. — С. 57.

² Кант И. Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. — Т. 5. — С. 359.

Діалектичні положення Кантової естетики в найзавершеному вигляді ми знаходимо в ученні Гегеля, зокрема в його лекціях з естетики, предметом якої він вважав «царство прекрасного». Гегель застеріг, що прекрасне у природі не є предметом естетики. Предметом естетики є тільки художньо прекрасне, «тому що краса мистецтва є красою, породженою і відродженою на ґрунті духу, і наскільки дух і твір його вищі за природу та її явища, настільки прекрасне в мистецтві вище за природну красу».

Якщо перекласти термін «дух» на мову матеріалізму, то це означає, що людська діяльність, що ґрунтується на соціальних якостях і властивостях особистості, є вирішальним чинником у формуванні прекрасного. Іншими словами: естетичні якості і властивості людини є набутими в результаті її специфічної діяльності. Саме тому, зауважує Гегель, що наші уявлення про красу природи надто невизначені, в цій галузі ми позбавлені критерію.

Щодо явищ людського духу — культури, мистецтва: оскільки вони є продуктом людської діяльності, критерій тут визначається тим, «що у душі наявне лише те, що він виробив своєю діяльністю».

Міра досконалості твору мистецтва визначається рівнем відповідності між ідеєю (змістом) та його формою (образним втіленням). «Прекрасне слід визначити як чуттєве явище, чуттєву видимість ідеї»¹. Змістом ідеї прекрасного, на думку Гегеля, є загальнолюдське, а формою її вияву в мистецтві — художнє. Отже, Гегель вважав, що наші уявлення про прекрасне соціально зумовлені. Концепція Гегеля справила значний вплив на розвиток світової естетичної науки. Звичайно, сприймалася вона не однозначно, проте причетних до порушених ним проблем не залишила байдужими. Так, російський учений М. Чернишевський з позицій фейєрбахівського матеріалізму не забарився з полемікою про джерело прекрасного. Не «всесвітній дух», а реальне чуттєве життя є джерелом прекрасного. «Прекрасна та істота, в якій ми бачимо життя таким, яким має бути воно за нашими поняттями»², — писав Чернишевський у своїй дисертації «Естетичні відношення мистецтва до дійсності».

Дальший розвиток філософії довів, що ідея, поняття прекрасного є соціальним, життєвим змістом, який є надбанням суспільної прак-

¹ Гегель. Эстетика: в 4 т. — Т. 5. — С. 8, 9, 30, 119.

² Чернышевский Н. Г. Избр. эстетические произведения. — М., 1978. — С. 10.

тики, і відповідно вказав на джерело краси — людську працю. Це не означає, що прекрасне не існує об'єктивно. Навпаки, що вищий рівень суспільної практики, то ширшим і повнішим є наше уявлення про нього. Прекрасне існує незалежно від нас і нашої свідомості навіть у тому випадку, коли оцінюється продукт людської діяльності. Але здатність виявити прекрасне або творити його належить лише суспільному суб'єктові, що сформувався завдяки практичному освоєнню світу, реалістичному ставленню до дійсності. Оцінка прекрасного залежить від смаку та ідеалу особистості, через призму яких зі світу людської культури вона робить відбір естетичних цінностей. Оцінка може бути істинною або хибною настільки, наскільки відповідає об'єктивній цінності прекрасного. Отже, прекрасне як естетична категорія характеризує явища щодо їхньої ціннісної естетичної довершеності.

Потворне, як і прекрасне, є однією з основних естетичних категорій, що з найдавніших часів привертала увагу філософів і теоретиків мистецтва. В історії естетики це поняття найчастіше згадується як антипод прекрасного, хоч має, як і прекрасне, свої історичні модифікації.

За античної доби поняття потворного виступало, здебільшого, просто як заперечення краси, як щось протилежне їй. Тому історія ідей про потворне збігається з історією вчень про прекрасне. Однак тоді виникали доволі глибокі й оригінальні ідеї щодо естетичної цінності потворного. Певне розведення негарного та потворного, як естетичного, художньо опрацьованого знаходимо спочатку в Сократа, а потім і в Арістотеля. За Арістотелем, мистецтво завдяки мімезису як засобу художнього осягання світу робить можливим відображення потворного. «Продукти наслідування всім приносять задоволення. Доказом цього слугує те, що трапляється насправді: зображення того, на що дивитися неприємно, ми розглядаємо із задоволенням, як, наприклад, зображення огидних тварин або трупів»¹.

Йдеться про те, що природа художнього мімезису «знімає» відразливу природу потворного і робить його або естетично нейтральним, або навіть певною мірою привабливим.

У середньовіччі поняття потворного тлумачилось як естетична категорія, протилежна прекрасному (за аналогією теологічного тлумачення протилежності добра і зла). Мистецтво нерідко зверталось

¹ *Аристотель*. Об искусстве поэзии. — М., 1957. — С. 48—49.

тоді до зображення потворного, прагнучи зробити його наочним через спотворення людського тіла, через зображення нищих пристрастей та гріховності роду людського. Протиставляння прекрасного як доброго і божеського та потворного як гріховного і людського широко використовувалось у художньому зображенні біблійних легенд і, особливо, Страшного суду. Великого поширення категорія потворного набула у візантійській естетиці, для якої характерним був інтерес до антиномій і протиставлень. Візантійські мислителі усвідомлювали прекрасне й потворне як полярні категорії, розрізняючи їх, передусім, відповідно до їхньої психологічної дії. Так, Василь Великий вважав, що прекрасне привертає до себе кожного, а потворне викликає у глядачів відразу. Псевдо-Діонісій був упевнений, що потворне є одним із проявів зла, і намагався вказати на його об'єктивні ознаки, до яких відносив відсутність краси і порядку, змішування різнорідних предметів.

Мистецтво Відродження, що орієнтувалося на ідеал гармонійно розвиненої людини, широко використовувало потворне як форму, що забезпечує найвиразніший контраст красі. Цей принцип використовував Леонардо да Вінчі. При зображенні історичних сюжетів він радив художникам змішувати прямі протилежності, щоб через зіставлення посилити одне іншим, і тим більше, чим вони будуть ближчими, тобто потворний в сусідстві з прекрасним, великий з малим, старий з молодим, сильний зі слабким¹.

В естетиці класицизму проблема потворного майже відкидалась. Оскільки естетики класицизму розділяли в мистецтві високі і низькі жанри, вони забороняли зображення характерного або потворного у «високих» мистецтвах.

Просвітителі виступили з різкою критикою естетичних теорій класицизму, що ґрунтувалися на концепції «ідеальної краси». В них наголошувалося, що предметом мистецтва має бути природа в усьому її розмаїтті, а не тільки так звана витончена природа. Німецький просвітитель Лессінг у трактаті «Лаокоон» зауважує, що мистецтво в новітній час безмежно розширило свої кордони і наслідує природу, в якій прекрасне становить лише незначну частину. Істина і виразність є її головним законом, і так само, як природа приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник мусить підкорятися своєму основному потягу і не зосереджуватися на красі більше, ніж це до-

¹ *Леонардо да Вінчі*. Избр. произв.: в 2 т. — М.; Л., 1938. — Т. 2. — С. 205.

зволюють правда й виразність. А мистецтво завдяки істині й виразності робить найпотворніше в природі естетичним у мистецтві. Лес-сінг вважав, що різні види мистецтва мають неоднакові можливості у відтворенні потворного. В живописі ці можливості обмеженіші, ніж, наприклад, у поезії. Поет має змогу ширше відображати прекрасне й потворне. Вчений також розрізняв міру потворного і його зв'язок з іншими формами естетичного. Коли потворне вражаюче, то воно жахливе, коли ні — воно смішне.

I. Кант визнавав, що потворне може бути предметом зображення в мистецтві, проте він встановлював жорсткі кордони, недодержання яких виводить мистецтво за межі естетичної сфери. Витончене мистецтво, вважав він, виявляє свою перевагу саме в тому, що воно чудово описує речі, які в природі огидні й відразливі. Однак таке зображення не є безпосереднім, зверненим тільки до естетичного почуття, бо за допомогою алегорій або атрибутів, що мають привабливий вигляд, тобто опосередковано, воно звертається також і до розуму, який дає можливість відповідно тлумачити зображене.

Особливого значення набуло потворне в естетиці й мистецтві романтиків, які наголошували на естетичному значенні потворного як поетичній антитезі краси. Саме розмаїтість життя, існування в ньому поруч добра і зла, прекрасного й потворного, ничого й піднесеного, темряви і світла спонукають мистецтво враховувати й суперечності. І якщо Гегель в «Естетиці» не приділяв категорії потворного особливої уваги, то його учні й критики зробили потворне чи не найголовнішою проблемою німецької естетичної науки другої половини ХІХ ст. Резенкранц, послідовник філософії Гегеля, видавець творів Канта, в «Естетиці потворного» (1853) розвиває концепцію, відповідно до якої потворне є органічним складником прекрасного. Це, на його думку, відбувається тому, що потворне, визнаючи свою неспроможність, переходить у комічне, завдяки чому досягає згоди з красою. Звернення до потворного як органічного складника мистецтва було зумовлене об'єктивно історичним характером мистецтва ХІХ ст., яке на тлі суспільних суперечностей прагнуло осягнути потворне як необхідний елемент життя.

Художні течії ХІХ ст. — реалізм, критичний реалізм, натуралізм — доводять ідею мистецтва як пізнання та відображення дійсності до її логічного завершення. Мистецтво не може обминути нічого в

житті, якщо воно претендує на пізнання. Як зазначає відомий нідерландський учений І. Хейзінга у праці «В сутінках завтрашнього дня», аналізуючи стан мистецтва ХХ ст., реалізм вбачав своє завдання у відвертішому відображенні деталей людського ества, а потім і протиприродності. Погляд завжди зосереджувався на безпосередньому, особистому, першородному, своєрідному, стихійному, був спрямований на неусвідомлене, інстинктивне, дике. Ця ірраціоналізація культури загалом і мистецтва зокрема відбувалася одночасно з найвищим розквітом технічних засад оволодіння природою, дедалі більшими можливостями впливу на людську свідомість.

Якщо реалізм хоч якось ще намагався, відображуючи потворне, притягти його до суду і винести вирок, то натуралізм знімав із себе обов'язок судити явища життя з погляду суспільних уявлень про добро і зло. Саме тому натуралістичне зображення огидного й потворного не мало на меті естетично опанувати його. Це і донині служить однією з головних причин критики натуралізму в мистецтві — від класичних його зразків, які створив Е. Золя, до натуралізму ХХ ст.: сюрреалізму, поп-арту, масової культури.

Завдяки мистецтву естетизація потворного набула в ХХ ст. великого поширення, аналога якому не було в усій історії цивілізації. Таке збочення мистецтва до неусвідомленого й загрозливого цілком зрозуміле. Адже мистецтво, як і пізнання, не може оминати тих аспектів суспільного життя, що впливають на нього, але ще лишаються поза сферою їх практичного опанування. Зрештою, не це є предметом критики в сучасному мистецтві. Апологія огидливого, жакливого, потворного, перебільшення їхньої ваги, неспроможність мистецтва осягнути й духовно опанувати складність підсвідомих, інстинктивних, суспільно значущих засад людського існування — ось у чому звинувачується сучасне мистецтво. Прикладом цього може бути позиція представника віденської школи, мистецтвознавства Г. Зедльмайра, який зауважив у творі «Втрата середини»: «Нічне, тривожне, хворобливе, неповноцінне, гниюче, огидне, спотворене, брутальне, непристойне, перекручене, механічне і машинне — усі ці реєстри, атрибути й аспекти нелюдського оволодівають людиною та її найближчим світом, її природою й усіма її уявленнями. Вони ведуть людину до розпаду, перетворюють її на автомат, химеру, голу маску, труп, примару, на блощицеподібну комаху, виставляють її напоказ брутальною,

жорсткою, вульгарною, непристойною, монстром, машиноподібною істотою»¹. У різних напрямках мистецтва ХХ ст. при всій їхній розмаїтості бачимо той чи інший тип зв'язку подібних антилюдських рис.

Отже, потворне має в естетичній практиці людини особливе значення. Воно постає як усвідомлена людиною загроза її існуванню, як те, що підриває підвалини людяності, що потребує духовного і практичного опанування. В класичному мистецтві потворне — це, здебільшого, вже опанована загроза. І людина вже оволодіває засобами її опанування. Проте, як бачимо на прикладі мистецтва ХХ ст., цілком можлива ситуація, коли мистецтво відмовляється від місії боротьби з нелюдським, а, навпаки, підносить його до рівня норми, тобто естетизує. Причини такого явища — не суто художні, то цілий комплекс культурних, духовних і соціально-економічних передумов.

§4. КАТЕГОРІЇ «ПІДНЕСЕНЕ», «ГЕРОЇЧНЕ», «НИЗЬКЕ»

До загальних категорій естетики належить категорія піднесеного, яка має давню історію і по-різному тлумачиться естетичною наукою. *Піднесене* розглядається і як самостійна естетична категорія, що має специфічний естетичний зміст, і як модифікація категорії *прекрасне*. У свою чергу, модифікацією піднесеного є категорія *героїчне*, а її протилежністю — категорія *низьке*. Саме тому розглядати ці категорії слід лише в системі інших естетичних категорій, розуміючи їх діалектичний взаємозв'язок та взаємоперехід. Треба одразу зауважити: якщо категорії піднесеного і низького мають найширшу сферу вияву, бо характеризують естетичну якість явищ природи, суспільства й мистецтва, то героїчне відображає лише спосіб людської діяльності, а тому пов'язане тільки зі сферами суспільства й мистецтва. Ось чому ми схильні тлумачити *героїчне* як модифікацію категорії *піднесене* і розглядати її в ряду: *піднесене* — *героїчне* — *низьке*.

Етимологія понять *піднесене* та *низьке* пов'язана з протиставленням верху, до якого люди тягнуться, про який мріють, і низу — тобто того, що хочуть подолати, чого хочуть позбутися. Живе росте і тягнеться догори, мертве падає і поринає вниз. Саме тому релігійно-міфологічна свідомість поселяє богів нагорі, а нечисту силу — внизу, під землею.

¹ Искусствоведение Запада об искусстве XX века. — М., 1988. — С. 44—45.

Поняття піднесеного та низького мають ще один відтінок — співвідношення великого й малого, значущого і незначущого для людини. Як розвивалися ці змістовні характеристики естетичних явищ, що усвідомлювалися через категорії піднесеного і низького?

Як самостійне естетичне поняття *піднесене* почало використовуватися в пізній античності у зв'язку з теоріями поезики й риторики. Спочатку терміном «піднесене» позначався особливий стиль мови, що характеризувався урочистістю та значущістю. Використання його зумовлювалося предметом поетичного опису й не зводилося тільки до прийомів риторичної техніки. Тобто велич самого предмета (велика і славна битва або якісь значні явища природи) спонукала прозаїчну мову бути піднесеною. Важливим тут є тонке відчуття стилю, бо навіть найменша надмірність може призвести до протилежного наслідку.

Саме це мав на меті автор спеціального трактату «Про піднесене». Ім'я його невідоме. Вірогідно, що жив він у I ст. н. е. Називають його Псевдо-Лонгіном. Трактат написаний як полемічний твір, спрямований проти ритора Цецилія. Псевдо-Лонгін критикує Цецилія за сухий формалізм, за те, що той у своєму трактаті обмежується лише описом технічних правил майстерності й не дає відповіді на питання, а чим же є по суті своїй піднесене. Сам Псевдо-Лонгін дає кілька визначень піднесеного.

Говорячи про витоки піднесеного, Псевдо-Лонгін виокремлює п'ять основних джерел: 1) здібність до піднесених думок і суджень; 2) сильну та натхненну пристрасть, пафос; 3) уміння будувати потрібні мовні фігури; 4) благородні, багаті й витончені звороти мови; 5) правильне й величне сполучення в ціле.

Перші дві ознаки Псевдо-Лонгін називає даром природи, тоді як останні людина здобуває у навчанні й удосконаленні майстерності. Поезія, таким чином, є породженням благородства душі, зверненої до вічних сутностей і цінностей. До них вона спрямована, з них створює образи, що слугують для власного життя і для життя інших. Людині замало лише осягати спогляданням та міркуванням Всесвіт, нашим думкам тісно в його межах. Зрозуміти мету нашого народження може лише благородна душа, підвладна душевному пориву, який виходить за межі осягненого світу і відкриває обрії нової дійсності. Саме в її безмежжі душа знаходить справжню Вітчизну.

Благородство душі, що породжує піднесене, полягає в любові до вічних істин, у любові, яка дає почуття і фантазію. Тобто другим складником поетичної піднесеності є пафос, пристрасне натхнення, порив, що руйнує і стирає образи буденного. Водночас пафос є творчою й продуктивною здатністю, завдяки якій вища природа душі знаходить себе і створює власний світ. Усі поетичні витвори пронизані цим пафосом: він є їхньою об'єднавчою силою, їхньою здатністю впливати на інших. Отже, читач не тільки переконується в тому, що перед ним чисті і благородні форми людяності, а й відчуває в них ритм життя, який надає нової енергії, наповнює серце радістю. Інакше кажучи, піднесене зводиться не лише до характеру художньої реальності, а, передусім, до здатності впливати на довколишнє середовище, яке у поєднанні з першим становить секрет самого художнього артефакту. Слід зауважити, що коли Псевдо-Лонгін говорить про пафос, то він не має на увазі свавілля чуттєвого або ліричного стану, що є осередням життєвої марноти чи принаймні особистого досвіду. Це, радше, творче поривання, яке виникає в душі людини при сприйнятті прекрасного, доброго і чистого, того, що вільне від усяких суб'єктивних нашарувань і що знаходить найкраще втілення в усіх формах мистецтва.

Отже, пафос є справжнє «страждання», схоже з пророцьким натхненням Піфії, устами якої промовляють боги. Саме звідси випливає піднесене в поезії. Псевдо-Лонгін вважає, що відлунням на високий лад піднесеного є пробудження в людських душах благородного й божественного, явлення справжньої людяності і такого світу, який сприяє розквіту й піднесенню особистості.

Вчення про піднесене має в античній естетиці велике значення, адже саме воно сприяло розробленню естетичного вчення про мистецтво у двох аспектах. Ідеться, по-перше, про ідеальність змісту мистецтва, по-друге, про формальну самостійність бутності його. Після того, як Арістотель проголосив, що мистецтво має наслідувальний характер і водночас, що воно є ще й *techne* (майстерність, ремесло), потрібно було встановити предмет наслідування, для того щоб визначити зміст витонченого мистецтва та його культурну й суспільну роль. Традиції епічної поезії, сакральної та героїчної скульптури і особливо трагедії показували, про яке саме наслідування йшлося, яким чином воно спрямовувалося на пошук і жорсткий відбір найчистіших, найвищих якостей людяності, найблагородніших якостей доброчесності за

відсутності будь-якого аскетизму, не властивого етичним і естетичним поглядам греків.

Цим ідеалам високої у повному розумінні людяності мистецтво й надавало такої форми (це було другим аспектом специфіки мистецтва), яка забезпечувала їм існування, незалежне від тривог життя, від зіткнення з розмаїтістю зовнішніх обставин. Благородство змісту відповідало ідеальній незалежності художньої об'єктивності, тобто і перше, і друге у своєму поєднанні уособлювали піднесене в мистецтві. Таке розуміння природи останнього через поняття піднесеного давало, по-перше, новий імпульс естетичним пошукам ідеального змісту мистецтва, змісту наслідування і відтак відношенню між дійсним, правдоподібним та уявним, по-друге — активізувало розроблення об'єктивної структури мистецтва (композиція та її елементи, стиль, арсенал мовних засобів тощо).

Є ще один аспект естетичного досвіду, який у ґрунтовному дослідженні піднесеного виступає на перший план. Саме цей момент у зв'язку з прекрасним залишався поза увагою через свій катарсичний, тобто суб'єктивний, характер. Ідеться про порушення рівноваги ідеалізації, що була притаманна грецькому класичному мистецтву як мистецтву ідеалу. Піднесене як естетична категорія фіксувало новий горизонт життєвої дійсності, що відповідало самій культурі пізньої античності. Воно охоплювало більш або менш усвідомлений досвід природного та людського піднесеного, тобто досвід позитивної оцінки того, що у природі та в людському середовищі руйнує і виходить за межі тієї упорядкованої й зумовленої сфери, яку створила класична грецька культура. Це призводило до кризи витонченого мистецтва, його структури, його сакрального змісту. І навпаки, у мистецтві нової доби набував поширення новий естетичний зміст: мистецтво, поезія наповнювалися суб'єктивністю, об'єктивний канон мистецтва втрачав абсолютну цінність зразка й основного, закону. Ідеальність мистецтва великих класиків приписується піднесеності їхнього природного натхнення, їхній демонічній творчій силі. Отже, в трактаті Псевдо-Лонгіна, в його енергійному зверненні до ідеї художнього натхнення вбачаємо вияв самої епохи, що передувала кризі античного мистецтва.

Європейська естетична думка зосередила увагу на категорії піднесеного тільки у XVIII ст. В цей період трактат Псевдо-Лонгіна знову привернув увагу дослідників і став предметом вивчення й комен-

тування. У Франції Сільвейн виступив із «Трактатом про піднесене» (1732), суть якого зводилася до певної інтерпретації Псевдо-Лонгіна. В Англії поняття піднесеного почали широко використовувати Юм, Шефтсбері, Хатчесон. У 1747 р. Дж. Бейлі опублікував працю «Досвід про піднесене». І нарешті, в 1757 р. з'явився найбільш узагальнювальний твір з цього питання — трактат англійського філософа Едмунда Бйорка «Філософські дослідження про походження наших ідей піднесеного і прекрасного».

Саме за нової доби, в період кризи бароко, коли Галілеєва фізика і астрономія зруйнували уявну конечність Всесвіту, а нова етична свідомість сягнула за межі традиційної завершеної нормативності, самим поняттям піднесеного (і взагалі безмірного) почала відображатися справжня естетична цінність. Така концепція піднесеного, що руйнувала стриманість і домірність класичного мистецтва, могла призвести до авантюристичності і бажання йти незвіданими художніми шляхами в мистецтві Нового часу. Категорія піднесеного, відображуючи типовий момент культури свого періоду і відповідаючи досягнутому рівню усвідомлення безконечності й динамізму, підбивала підсумок досягнутого в культурі XVI—XVIII ст. Щодо художньої сфери, то категорія піднесеного завдяки своїй завершеності як із погляду поширення на весь світ мистецтва, так і з погляду теоретичної дослідженості зробила надмірність, неупорядкованість, аномальність властивими самій атмосфері гармонійної краси.

Проблема піднесеного стала на цей час не тільки однією з головних в естетичній науці, а й такою, завдяки якій естетичне, звільняючись від рамок класичної традиції, перебрало на себе роль виразника усього життя.

Естетика XVII і XVIII ст. саме з огляду на кризу мистецтва, глибокі зміни у світогляді й світосприйманні зосередила увагу на вивченні естетикохудожньої суб'єктивності як у питанні творення, так і щодо процесу сприймання. Піднесене розглядалося в тісному зв'язку з пафосом творця, який дає йому натхнення (проблема геніальності), а також з пафосом людей, які сприймають мистецтво (проблема естетичних здібностей і їх співвідношення).

Новий підхід до розуміння піднесеного пов'язаний із іменем І. Канта. На відміну від Бйорка, праця якого вплинула на естетичні погляди Канта, він не протиставляв понять *прекрасне* й *піднесене*, а

навпаки, доводив їхню діалектичну єдність. Різницю між естетичним впливом цих категорій він вбачав у тому, що прекрасне породжується задоволенням від якості, а піднесене пов'язане з уявленням про кількість. Прекрасному завжди властива чітка форма, а піднесене може міститися і в безформних предметах. Якщо основу краси, наголошував Кант, ми маємо шукати поза собою, то основа піднесеного міститься тільки в нас самих та в характері наших думок. Нарешті, прекрасне завжди приваблює, а піднесене може приваблювати, відштовхувати, дивувати.

Почуття піднесеного виникає за умов духовно уявного, морального подолання людиною якихось значних, грізних сил природи або суспільних явищ, що не відповідають силі, енергії та фізичним можливостям людини. Отже, в Канта піднесене вперше пов'язується з високим моральним змістом через подолання страху й моральне задоволення, що його дає це подолання. Людина, яка переживає почуття піднесеності, власної вищості перед лицем могутніх сил, що готові розчавити і знищити її своєю могутністю — то істота не тільки естетична, а й високоетична. Як бачимо, Кант усвідомлював зв'язок естетики піднесеного з високою етичною культурою людини.

Кантівську ідею морального пафосу, піднесеного ще чіткіше, висловив Ф. Шиллер. Він вважав, що піднесеним ми називаємо об'єкт, при стиканні з яким наша чуттєва природа відчуває свою обмеженість, а розумова природа — свою зверхність, свою свободу без будь-яких обмежень. Тобто це об'єкт, перед яким ми фізично обмежені, але морально або ідеально підносимося над ним.

Саме ця моральна сила пізніше стала особливим предметом в естетичному вивченні піднесеного, трансформувалася згодом у проблему героїчного. У XVIII ст. спроби науково підійти до вивчення світової історії зумовили необхідність пояснити героїзм, його місце й роль в історії людства. Хоч перші уявлення про героїзм сформувалися ще в давньогрецькій міфології, проте за античною традицією вважалося, що час героїв минув. І тільки в добу Відродження, а потім і впродовж всього Нового часу, аж до Великої французької революції, героїчний ідеал знову почав надихати найдієвіших представників цього революційного періоду. Образ «героїчного ентузіаста», сповненого пристрасі й мужності в боротьбі за утвердження розуму, змалював Дж. Бруно у творі «Про героїчний ентузіазм». В описі героїчного іде-

алу Дж. Бруно виступив проти християнського розуміння богонатхненності героя, згідно з яким великі дії людей є виявом волі Божої. Такого героя Дж. Бруно порівнює із знаряддям або посудиною, у яку, як у порожню кімнату, входять божеська свідомість і дух. Такому героєві Дж. Бруно протиставляє ідеал людини, яка має природний світлий і ясний дух, керується пориваннями до істини і справедливості, запалює світло розуму і йде далі, ніж звичайні люди.

Героїчний учинок, героїчний ентузіазм ґрунтуються на чіткому розумінні необхідності саме такої форми поведінки. Це не руйнування гармонії сил пізнання й бажань, а розумний порив, що слідує за розумовим сприйняттям доброго й красивого. Цю концепцію героїчного широко використовували ідеологи щойно народженої буржуазії.

Докладніший соціологічний аналіз явища героїзму дав відомий італійський філософ Дж. Віко у праці «Основи нової науки про загальну природу націй». Викладаючи свою теорію історичного коловороту, Дж. Віко наголошував на тому, що героїзм притаманний тільки початковим етапам розвитку людської цивілізації—«вікові героїв». Він вважав, що кожний народ проходить три основні стадії: теократичну, аристократичну і демократичну. Першій стадії відповідає «вік богів», тобто коли люди пов'язують свою історію з міфологією, уявляючи, що вони живуть під управлінням богів. Третя, демократична стадія, є «віком людей». Між «віком богів» і «віком людей» знаходиться «вік героїв», що характеризується пануванням «аристократичних республік», в яких царюють герої.

Героїзм древніх, вважав Віко, означав зовсім не те, що приписувала йому потім наука, і ґрунтувався на іншій основі, ніж високий ступінь моральності. Ті герої були вищою мірою брутальні й дикі, мали надзвичайно слабку здатність розуміння, необмежену фантазію, пристрасті, через що були малокультурними, жорстокими, незрілими і дикими у своїх вчинках.

Гегель розрізняв героїчну особистість і героїчну епоху, що дало йому змогу значно ширше поглянути на умови виникнення героїчного. За Гегелем, героїчна епоха Давньої Греції характеризується субстанційним зв'язком особистості й суспільства, приватного й суспільного. У цей період індивід не був відособленим, замкнутим у собі, а мислив себе лише у зв'язку зі своєю сім'єю, родом. Тому герой здобував максимум самостійності, його індивідуальність була для самої

себе законом, не підпорядковувалася жодним самостійно існуючим законам і суду. Тобто загальнодержавні й суспільні завдання людина виконувала як свої особисті. Додамо, що Гегель розглядав героїзм як явище не тільки соціальної історії, а й духу, що притаманне різним історичним епохам, має свої історичні модифікації. Однак у ситуаціях, де героїзм є лише перемогою людини над собою, хоч він і спрямований на служіння загальним інтересам, Гегель не вважав справжнім.

Зовсім по-іншому тлумачила героїзм естетика романтизму. Вона орієнтувалася на самостійну індивідуальність. Романтики висунули ірраціоналістичну концепцію героїзму, відповідно до якої героїчне є проявом надособистісного начала, яке визначається історією і пов'язує минуле з вічним. Таке розуміння формувалося переважно у сфері естетики й мистецтва, зокрема у творах Новалиса, Тіка, Ваккенродера та ін. Внаслідок цього виник суб'єктивізм і волонтаризм у розумінні героїчного та його місця в історії.

На формування героїчного ідеалу романтиків вирішальний вплив справила епоха середньовіччя з її лицарською міфологією та релігійною винятковістю. Якщо просвітителі у вирішенні проблеми героїчного звергалися до героїчної історії демократичних Афін і республіканського Риму, то романтики оспівували подвиги лицарів або аскетичні ідеали середньовічного християнства. Свої уявлення вони передавали у напівхудожній, напівфілософській формі, тісно пов'язуючи з естетичною програмою та художньою практикою. Теоретичне обґрунтування проблеми героїзму містить відома праця Карлейля «Герої і героїчне в історії» (1840). Героїзм для Карлейля існує тільки як видатне діяння окремої особи, наділеної волею Божою. Історія уявляється йому як зміна певних типів героїв. Історія світу є лише біографією великих людей, стверджує Карлейль і зображує її як низку типів героїв і виявів героїзму: спочатку герой виступає як божество, потім як пророк, поет, пастир і, нарешті, як вождь.

Представники естетики романтизму зробили спробу відродити героїчне розуміння життя з уславленням сильних пристрастей і видатних характерів. Ця спроба спиралася на суб'єктивне й ідеалістичне розуміння історії, а отже, привела романтиків до волонтаризму й індивідуалізму. Такою була концепція Ф. Ніцше, філософія якого розвинула найреакційніші тенденції філософії романтизму, героїчний ідеал якого — «білява bestія», «надлюдина», що ігнорує всі нор-

ми й закони моралі. Як і в більшості романтиків, уявлення Ніцше про героїзм і героїчне завуальовані, зодягнені в напівміфічну форму, позначені ірраціональністю.

У соціологічній літературі ХХ ст. склалися дві тенденції: одна була пов'язана з містифікацією героїчної особи, друга суто нігілістична, тобто така, що відкидала можливість існування героїчної особистості в умовах сучасного суспільства. Англійський дослідник Реглен у книзі «Герой» дійшов висновку, що герої — це не реальні особи, а продукт соціальних міфів.

Критичний підхід до феномена героїзму обґрунтував відомий американський соціолог Д. Бурстин. У праці «Імідж» він проаналізував наслідки, до яких призвів розвиток масової інформації в США. Вчений вважає, що нині герой зникає із суспільного життя, він перетворюється на знаменитість, що є антиподом героя. Якщо герой створювався за допомогою фольклору, історичних текстів, святих переказів, то знаменитість — за допомогою пліток, громадської думки, журналістів, газет, кіно і телебачення. Плин часу, який творив героїв, руйнується знаменитостями. Адже герої творилися самі, а знаменитостей роблять за допомогою повторень. Знаменитість народжується на сторінках щоденних газет.

Отже, не тільки соціальний зміст, а й естетичне значення та характер героїчного вчинку залежать від умов суспільної практики. Сама епоха, якість суспільного життя змінюють і тип героїзму: це або ентузіазм, або вольове поривання, або самопожертва, або просто жертвність в ім'я утвердження загальнолюдських цінностей. Ось чому героїчні й загалом великі піднесені вчинки можуть проявлятися в історії через різні естетичні форми прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного.

Якщо герой, завершуючи великі діла на благо всього суспільства, гине, то це сприймається як трагедія. Проте за умови, коли надзвичайні вчинки не отримують суспільного визнання, героїчні зусилля окремої особи набувають комічності. Сприятливі суспільні умови, вдало використані конкретною особою для певного значного звершення, — і вчинок оцінюється як прекрасний. Якщо ж суспільні умови ще не визріли, а історична особа завдяки своїй інтуїції, вмінню, волі, сміливості підноситься над обставинами, то її діяльність оцінюють як піднесене. Водночас у всіх цих випадках наявний героїзм, бо вимагає від особи

морально й духовно опанувати несприятливі життєві обставини, що, власне, і відрізняє повсякденну діяльність від героїчного вчинку.

Особистість сама по собі, поза вчинками, поза реальними діями морально оціненою бути не може. Вона є великою, героїчною, піднесеною тільки завдяки своїм вчинкам. Тобто вчинок оцінюється як героїчний не тому, що він звершений видатною, морально досконалою людиною, а навпаки, особистість є великою, визначною, героїчною завдяки тому, що здатна звершити і звершила особливий вчинок. Проте оцінювання змісту героїчного вчинку мусить відбуватися з урахуванням навколишніх обставин, конкретно-історичних умов, у яких діяла особа.

Звичайно, в житті й мистецтві нам доводиться мати справу з набагато складнішими випадками, які, на перший погляд, перекреслюють сказане. Взяти, наприклад, згубні для людини явища природи — бурі, шторми, землетруси. Вони вражають людину своєю «похмурою величчю», нестримністю і нездоланністю. А тепер погляньмо на проблему з іншого боку. Перед нами такі літературно-художні постаті, як шекспірівська леді Макбет, пушкінський Скупий лицар, лермонтовський Демон. Як розуміти їхні діяння? Вони творили зло і викликають рішуче засудження з позицій гуманістичного ідеалу, однак з погляду естетичного їхні діяння поцінуються як піднесене. Чому? В Шекспіра, Пушкіна і Лермонтова натрапляємо на своєрідну поетизацію зла, але такого, яке твориться не з корисливих мотивів, а в ім'я своєрідного «ідеального принципу». Зло у таких випадках відокремлюється від дрібних інтересів особи і набуває надособистісного характеру, масштабу вселенського зла. Саме завдяки цьому відбувається його поетизація, з'являється «похмура велич». Згадаймо хоча б постать Сальєрі. Він вирішує отруїти Моцарта в ім'я спасіння самого мистецтва, а не тому, що ним керує заздрість. Сальєрі відчуває це як «тяжкий обов'язок», що й робить його трагічним героєм. Як бачимо, тут проблема критерію героїчного та піднесеного практично переміщується у сферу моральних пошуків людства. Отже, з незворотною необхідністю порушується проблема добра і зла перед кожним новим поколінням, перед кожною окремою людиною.

Зовсім інший смисл бачимо в інтересах і способі життя таких «героїв», як Яго, Плюшкін або Смердяков. Вони також живуть сильними пристрастями, але безмірна, всепоглинаюча заздрість і зажерливість,

боягузтво і підступність роблять ці образи низькими, бо сила їхнього характеру спрямована до егоїстичної і своєкорисливої, а не суспільно значущої ідеальної мети.

Уперше в історії естетики термін «низьке» використав Арістотель для характеристики Менелая, персонажа трагедії Евріпіда «Орест». Ницість Ореста не була спричинена необхідністю. В мистецтві низьке виступає як у міфологічних, казкових, так і в реальних образах, що уособлюють негативні природні та суспільні цілі (Медуза Горгона, дракон, чудовисько погане, баба Яга, Каїн і Хам, Гобсек та Глитай).

Низьке — то сфера несвободи людства, негативна естетична цінність, крайній ступінь потворного й жахливого. Ця категорія характеризує природні й соціальні явища, які мають негативне суспільне значення і містять у собі загрозу людству, тому що на певному етапі суспільного розвитку не піддаються освоєнню і підпорядкуванню людській волі. Проте слід мати на увазі, що людська культура розвивається разом із суспільством, а тому цінності не можуть мати абсолютний характер. В умовах соціальних змін, коли суспільні межі між «верхом» і «низом» ламаються, то відчутно порушуються й визнані раніше абсолютними межі між прекрасним і потворним, піднесеним і низьким, героїчним і буденним. Саме тому за зовнішньою красою людини мистецтво може виявити моральну ницість, а за потворною зовнішністю — шляхетність духу (наприклад, «Людина, яка сміється» В. Гюго). Міфологічні образи, що традиційно уособлювали зло (Люцифер, Демон, Каїн), раптово розкриваються в поезії Байрона і Лермонтова як суперечливе сполучення негативних і позитивних якостей.

Різні художні напрями і течії не однаково відображають реальну діалектику естетичних і етичних цінностей та антицінностей. Класицизм, наприклад, закріпив їх за окремими жанрами: піднесене і прекрасне — за трагедією, низьке і потворне — за комедією. Щодо романтиків, то вони ставляться до життя з позиції іронії, яка піднесене робить низьким, а низьке — піднесеним, постійно «граючи» на естетичних контрастах. Це наводить на думку про несумісність поезії і прози, ідеального й реального в людині, як і в житті взагалі. Для романтиків справжня краса й велич можливі тільки у світі мрій, у поетичних вигадках мистецтва, а дійсність пригнічує, принижує і робить прозаїчним усе піднесене й поетичне.

Реалісти вважають піднесене і прекрасне такими самими реальними цінностями, як і низьке та потворне. Тому вони не виносять боротьбу

піднесеного з низьким, героїчного з егоїстичним, поетичного з вульгарним за межі дійсності. Навпаки, реалізм вбачає в цій боротьбі закон життя, стимул його розвитку. Ось чому так відрізняється реалістичний «Хресний хід у Курській губернії» І. Рєпіна, де в єдиний вузол пов'язані величне й смішне, прекрасне й потворне, вульгарне і трагічне, від «Загибелі Помпеї» К. Брюллова, побудованої на типовому для класицизму чистому тривзвуччі прекрасного — піднесеного — трагічного.

§5. КАТЕГОРІЇ «ТРАГІЧНЕ» І «КОМІЧНЕ»

Звернувшись до людини, до її моральних і соціальних проблем, мистецтво стимулювало виникнення особливого його виду — драми у двох різновидах: трагедії й комедії, з якими пов'язане становлення ще двох естетичних категорій — **трагічного й комічного**.

Арістотель, аналізуючи сутність поетичного пізнання людського світу, до якого відносить і драму, так визначає його значущість. Поетизія, пише він у відомій праці «Поетичне мистецтво», філософічніша і серйозніша за історію, бо говорить більше про загальне, тоді як історія тільки про одиничне. Саме ця властивість пов'язувала драму, наприклад, із тим, що вона не просто відтворює реальні події життя, історії чи людських учинків, а й досліджує, шукає їхні причини. Розвиток драматичного пов'язаний із пізнанням закономірностей і рушійних сил людської поведінки. Найважливішим досягненням драматичного мистецтва є виявлення суперечності як рушійної сили людської історії.

Драматичне мистецтво зародилось у Давній Греції на ґрунті культових свят, пов'язаних зі смертю та воскресінням бога Діоніса. Скорбота з приводу смерті і радість у зв'язку з воскресінням, емоційне збудження та звільнення від емоційної напруженості — такі основні передумови драматичної дії», що сформувалися ще в стародавніх містеріях. Отже, драма — це, передусім, дія. Дія героя, особистості, в якій обов'язково є конфлікт, тобто суперечлива ситуація; дія завжди добігає завершення, оскільки має певну мету, нехай навіть фіктивну чи уявну. З досягненням мети або відмовою від її здійснення завершується і дія — такі загальні закони драматургії як для трагедії, так і для комедії.

Драматичне мистецтво виникло спочатку у формі трагедії, потім з'явилась комедія. Нові часи дали нам ще один різновид — драму у

вужькому значенні слова. Визначаючи різницю між цими видами драматичного мистецтва, Гегель наголошував на таких найважливіших особливостях: в основу трагедії покладено конфлікт, що стосується субстанціональних сил людини і суспільства; узагальнено його можна тлумачити як конфлікт між свободою дії людини і об'єктивною необхідністю, яка протистоїть цій свободі. В комедії, навпаки, конфлікт пов'язаний із суб'єктивністю або зовнішнім випадком, які сприймаються помилково як значущі. Драма у вужькому значенні слова є чимось середнім між трагедією і комедією, має безліч модифікацій.

Класичні форми трагічних конфліктів, втілені у творах мистецтва, свідчать про дедалі глибше розуміння людством суперечності між свободою людської діяльності й учинків та об'єктивною дійсністю, що протистоїть волі людини.

Історично першою формою трагічного конфлікту є конфлікт життя і смерті. Трагічність смерті могла усвідомлюватися лише на тлі вже усвідомлюваного безсмертя людського роду, яке стало можливим тільки завдяки історії, тобто трагічна самосвідомість була естетичною формою історичної свідомості.

Проте істинний трагізм виникає в ситуації, коли в центрі трагічної колізії— особистість, яка діє вільно. Гегель, у зв'язку з цим, роз'яснює різницю між нещастям і трагедією: прикрі неприємності можуть трапитися з людиною без будь-якого сприяння з її боку, без її провини, просто внаслідок збігу зовнішніх випадковостей, певних обставин (хвороба, втрата багатства, смерть тощо). Справді, трагічного страждання індивіди зазнають тільки внаслідок їхніх особистих дій, спрямованих на обстоювання чогось усім своїм існуванням; це такою самою мірою виправдано, якою сповнено провини¹.

Отже, тільки герой своєю дією створює трагічну Колізію — колізію свободи й необхідності. Розуміння меж свободи та необхідності визначається рівнем розвитку соціальної практики та історично конкретними формами соціальної активності особистості. Якщо звернутися до античної трагедії, то в ній необхідність сприймалась як фатум, доля, тобто вона усвідомлювалась як неминучість настання певної події. Оскільки доля — це об'єктивна рокованість подій, то в основу колізії античної трагедії найчастіше покладалося незнання як причини негативного вчинку, а відповідно й трагічної провини героя.

¹ Див.: *Гегель Г.* Естетика: в 4 т.— Т. 3.— С. 578.

Герой трагедії Софокла «Едіп-цар» потрапляє у трагічну колізію внаслідок особистої дії через своє незнання. На Фіві, де царює Едіп, Аполлон насилає чуму, щоб покарати вбивцю попереднього царя Лая. Едіп береться відшукати вбивцю, аби відвернути від міста кару. Він не знає, що старий, убитий ним по дорозі до Фів, і є цар Лай, його справжній батько (Едіп вважає своїм батьком Поліба, царя Коринфа).

Розгортання дії трагедії — це рух від незнання до знання, до формування трагічної провини. Водночас — це й очищення, тобто не відмова від скоєного (адже за вчинком — то незнання), а прийняття того, що велить доля. Усвідомивши, що він сам винний у негараздах міста, Едіп здійснює вирок, прийнятий щодо вбивці ще на початку трагедії — виколоє собі очі і подається у вигнання.

Якщо звернутися до пізнішої епохи, зокрема до творів Шекспіра, і порівняти сутність трагічної колізії царя Едіпа і короля Ліра, то без особливих труднощів можна виявити значно вищий рівень історичної свідомості, що й відображає сутність діалектики свободи і необхідності в людській життєдіяльності.

Король Лір абсолютно вільний у своїх вчинках індивід — він господар держави. Його рішення розділити королівство нічим, окрім особистої волі, не детерміноване. Трагедія короля Ліра — наслідок його особистої дії. У долі короля Ліра особливо відчутне усвідомлення того, що свобода дії людини має певні межі, зумовлені діяльністю інших людей, а отже, тим рухом подій, що складається об'єктивно з безлічі індивідуальних особистих дій і вчинків. Шекспір у своїх трагедіях вперше порушує питання про природне право людини свідомо і вільно приймати рішення — діяти або не діяти, виходячи із особистого інтересу.

Розвиток загального світогляду, вихід на історичну арену широких соціальних верств, наростання особливих, кардинальних подій зробили зрозумілішими причини трагічних колізій, які Ф. Енгельс дуже чітко визначив як колізію між історично необхідною вимогою і практичною неможливістю її здійснення. Причому можливі два типи колізій: а) свідомість не може охопити історично необхідну вимогу внаслідок обтяженості старими історичними формами; б) окремі особи піднімаються до усвідомлення історичної істини, що неминуче веде їх до загибелі, бо доля всіх справжніх героїв може бути тільки трагічною. Саме такий підхід дає змогу розрізнати тісно пов'язані між собою історичну та особисту трагедії, тобто трагедію старого поряд-

ку, який вірить у свою правомірність і захищає її, та трагедію нового, на боці якого є історичне виправдання, тобто майбутнє, але немає ще реальної соціальної сили, здатної пересилити інерцію минулого. Навіть якщо герой, виступивши проти існуючого порядку, керується своїм власним інтересом, тобто до кінця не усвідомлює загального значення своєї діяльності, то і це вже дає підстави говорити про зумовленість колізії об'єктивним станом світу. Отже, об'єктивний бік (умови) у поєднанні з енергією та активністю суб'єктивних поривань (наявні можливості) і є тим єдиним загальним процесом, який визначає динаміку історичного розвитку людства. Герой у цьому процесі відрізняється від рядових дійових осіб тим, що його діяльність освячена певною мірою всезагальним, субстанційним значенням.

У XX ст. західна естетика змінила свої уявлення про трагічне порівняно з класичним його розумінням. Увага зосередилася здебільшого на особистих переживаннях. Історичні події, соціальний осередок хоч і сприймалися як необхідні, та однак вважалися зовнішніми обставинами, які не зумовлюють суті трагічного конфлікту.

У класичних системах трагічне уявлялось якимось перехрестям найзагальніших суперечностей між ідеальним і реальним, індивідом і суспільством, старим і новим порядками, між прагненням людини і «хитрістю» світового розуму тощо. Історія ніби наповнювала трагічне змістом. Творці нового мистецтва та автори сучасних естетичних теорій вказують на іншу причину глобальної важливості, що зумовлює трагічність людського життя. Віднаходять вони її в якихось постійних, вічних умовах існування. Слід зауважити, що сучасне розуміння трагічного позначене крайнім песимізмом. Убогість індивідуального існування, поразки, що постійно переслідують людину, взагалі позбавлені виправдувального космічного і справедливого порядку, як це було в античності, або історичної доцільності, що непідвладна розумінню окремої особи. То є спроби досягнути трагізм без його позитивного розв'язання або виправдання.

Відправним пунктом трансформації категорії трагічного для західної культури XX ст. можна вважати формування «трагічного почуття існування», що стало домінуючим і протиставним щодо всіх інших поглядів на життя. Мітель де Унамуно-і-Хусо, написавши книгу «Трагічне відчуття життя у людей і народів» (1913), ніби дав цим наймення сучасній історичній добі. Це був час, коли відкидалися схеми і сила

розуму, перевага надавалася переживанням, а не роздумам, інтуїції, не інтелектові, підсвідомості, не свідомості та її контролю. Книга «Трагічне відчуття життя...» Унамуно побудована за схемою заперечення загального й абстрактного, перекреслення тієї філософії, яка йде від однієї лише ясності розуму, нехтуючи людиною із плоті й крові.

Нові елементи, запропоновані «Трагічним відчуттям життя...» — це передусім звернення до почуттів, велич у нікчемності, нестерпність існування конкретної людини, звинувачення на адресу культури, позитивна оцінка безумства, святість ідіотів тощо. Саме вони, ці елементи, мали в нових умовах замінити зміст класичного розуміння трагічного. Відмінною рисою подібних спроб слід вважати індивідуалізацію трагічного, тобто визнання того, що єдина можливість пізнання трагічного — звернення до існування, до самої свідомості індивіда, зумовленої цим існуванням. Однак логічна еволюція «трагічного відчуття життя» та спроб його осмислення завершилася естетизацією абсурду (інакше й не могло бути), бо пов'язана з тотальним вилученням із мистецтва значного, піднесеного героя, який усім еством своїм пов'язаний з вузловою суперечністю епохи, є своєрідним обранцем, на долю якого випала висока місія.

Та ось на зміну трагічному героєві приходять супермен, герой детективу, авантюрист. Це не означає, що ХХ ст. не знає трагічних колізій, навпаки, загроза світової війни, екологічної катастрофи, перенаселення та чимало інших проблем, вирішення яких не можна зволікати, вимагає від мистецтва бути на рівні свого покликання. Питання «бути чи не бути» звучить однаково як для окремої людини, так і для суспільства, для людства загалом. Воно адресоване всім, незалежно від раси, віросповідання, соціального статусу людини, і зрозуміле всім. Отже, суть трагічного набуває дещо іншого відтінку, відбиваючи вічний потяг до подолання історичних меж людської свободи, боротьби за майбутнє, до утвердження ідеалів навіть ціною особистого життя.

Реальна історія здійснюється не тільки як трагедія, а й як комедія. З цього приводу К. Маркс писав, що історія діє ґрунтовно і проходить численні фази, забираючи до могили застарілу форму життя. Останньою фазою всесвітньо-історичної форми є її комедія. Такий хід історії потрібен для того, щоб людство весело розлучилося зі своїм минулим¹.

¹ Див.: *Маркс К.* К критике гегелевской философии права // *Маркс К., Энгельс Ф.* — Соч. — 2-е изд. — Т. 1. — С. 418.

Сміх, як відомо, звільняє людину від напруження, а почуття гумору вважається одним із найблагородніших людських почуттів. Звичайно, комічне і смішне — не одне й те саме, як і не все смішне — комічне. Комічне радше є продуктом розвиненої людської культури, здатністю поглянути на себе збоку, піднятися над своїми повсякденними інтересами. Як і трагічне, воно пов'язане зі свободою людини, впевненістю її в безумовній можливості піднятися над собою, над власними інтересами. Гегель вважав, що загальним підґрунтям комедії є світ, у якому людина як суб'єкт зробила себе цілковитим господарем того, що є значущим для неї як сутнісний зміст її знань і здійснень; це світ, цілі якого руйнують самі себе своєю неістотністю. Суперечність між значущістю форми і нікчемністю змісту, що вгадується критично спрямованим розумом, створює комічність колізії.

Почуття гумору, як і будь-яке інше естетичне почуття, не дається людині від народження, воно розвивається разом із розвитком особистості і стає показником динамічної гнучкості людського розуму й фантазії. За визначенням І. Канта, гумор у позитивному значенні є саме здатність, талант людини без будь-яких підстав набувати доброго настрою, коли про все судять не так, як звичайно, а навіть навпаки, проте, звичайно ж, за певними принципами розуму.

Почуття гумору потрібне не тільки письменникові, художнику, а й читачеві, глядачу. Трапляються люди, які не відчують комізму колізії, які зовсім почуттєві до гумору. Цікаво, наприклад, як Гоголь, проаналізувавши першу виставу своєї комедії «Ревізор», визначив причину невдачі її постановників. Передусім, вважає Гоголь, невдало підібрано актора, який зробив Хлестакова звичайним брехуном, не зрозумівши справжньої природи комізму героя. Письменник упевнений, що більший успіх був би скоріше у разі, якби на роль Хлестакова призначили найбезталаннішого актора, переконавши його в тому, що Хлестаков — людина спритна, розумна і навіть благородна. І це тому, зазначає Гоголь, що Хлестаков зовсім не дурить — він не брехун за ремеслом, він сам забуває, що бреше, і навіть сам вірить у те, про що говорить¹.

Важко взагалі знайти в житті людини щось таке, над чим не сміються люди. Найбанальніші речі можуть викликати сміх, але так само сміються і над значними, глибокими явищами, якщо в них з'явиться якась неістотна сторона, яка суперечить звичкам і повсякденному до-

¹ Див.: *Гоголь І. В.* Произведения: в 4 т. — М., 1968. — Т. 2. — С. 489.

свідові людей. Сміх тоді є лише виявленням самовдоволеного практичного розуму, знаком того, що ми досить розумні, щоб розпізнати контраст і відчути себе вищими за комічного героя. Буває також сміх знущальний, дошкульний, сміх від відчаю тощо. Комічному, навпаки, властива безконечна доброзичливість і впевненість у своєму безумовному піднесенні над власними суперечностями, а де сумне переживання. Зашкарублий розум не здатний до цього якраз у тому випадку, коли він найсмішніший для інших.

Комічне найчастіше пов'язується із ситуацією, коли самі по собі незначні й неважливі цілі здійснюються з виглядом великої серйозності та з великими приготуваннями. Але якщо людина і не досягає в цьому разі своєї мети, то нічого не втрачає, оскільки вона бажала чогось насправді незначного, що не впливає на її життя. Комічною є й ситуація, коли людина бере на себе вирішення якихось надзвичайних завдань, але абсолютно не здатна до цього. Комічні колізії створюються й унаслідок збігу протилежних інтересів і характерів. Щоправда, тут не повинно допускатися перемоги хибної суперечності, безглуздя і дурниць.

Сміх є необхідним елементом комічного, завдяки якому відбувається розв'язання самої колізії, а водночас і душевна розрядка глядача, слухача, читача від напруги співпереживання. Джерело комічного — це не тільки підміна змісту, значення, а й порушення міри, створення ілюзії. Тому сміх супроводжує викриття нікчемності, що претендує на якусь значущість, сміх зміцнює гідність людини.

Комічне є різноманітним, має різні ступені і форми вираження, такі, зокрема, як гумор, сатира, сарказм, іронія. Усі вони є знаряддям подолання недоліків у людині та соціальних процесах, руйнації хибних ілюзій людей про себе, засобом утвердження торжества ідеалу через заперечення старого, віджилого.

§ 6. КАТЕГОРІЯ «ЕСТЕТИЧНЕ»

Естетичне — метакатегорія естетики, що характеризує певну сферу цінностей, пов'язану із суспільно значущою змістовною формою, яка дається людині в акті чуттєвого сприймання. Специфіка естетичного полягає в нерозривній єдності чуттєво-матеріальних та ідеально-змістовних моментів, унаслідок чого воно пов'язане з усвідомленням специфіки людського почуття не як психофізіологічного процесу, а

як інтелектуальної діяльності. Порівняно з іншими метакатегоріями естетики (прекрасне, піднесене, потворне тощо), естетичне не вказує на конкретний зміст цінності, на конкретну естетичну якість, а лише визначає причетність предмета, явища, артефакту до сфери людських цінностей, пов'язаних із чуттєво сприйнятою формою.

Процес формування поняття естетичного тісно пов'язаний із становленням естетики як науки. Розуміння естетичного як загальної характеристики певної сфери пізнання («нижчої теорії пізнання» порівняно з логікою) застосував О. Баумгартен, що визначило в подальшому долю естетики у порівнянні із «філософією мистецтва», яка мала попередню багатомісячну історію. І. Кант у «Критиці здібності до судження» сформулював принцип автономії естетичного та мистецтва, показавши, що його не можна зводити до чуттєво приємного, утилітарно доцільного та раціонально дискурсивного.

Доцільність естетичного міститься не в самих речах та їх об'єктивних властивостях, а у відношенні їх до суб'єкта та його здібностей у почутті задоволення, зумовленому вільною грою розуму та уяви при безпосередньому спогляданні речей. Кантівські ідеї автономії естетичного і розуміння його як ланки між емпіричною необхідністю та моральною свободою були розвинуті Ф. Шиллером («Листи про естетичне виховання») у тлумаченні естетичного як самостійної сфери «гри» та «видимості», як образу, що поєднує форму й матерію, чуттєвість і духовність людини.

Якщо Кант ще залишається на позиції Баумгартена і називає естетику наукою про «правила чуттєвості взагалі», то Гегель ототожнює естетику з «філософією мистецтва», оскільки її предметом є «царство прекрасного» «або художня творчість». У зв'язку з цим категорія естетичного не знаходить у Гегеля безпосередньої розробки, хоч категорія прекрасного як «чуттєвого явлення ідеї», як єдності ідеї та її індивідуального втілення в дійсності певною мірою є також характеристикою естетичного у сфері мистецтва.

З розвитком позитивізму проблеми «філософії мистецтва» залишаються поза увагою естетиків, які намагаються пояснити естетичні феномени за рахунок емпіричних досліджень та даних окремих наук. Саме з цього розпочинається проблема розмежування та визначення своєрідності «художнього» й «естетичного», естетичної діяльності і мистецтва тощо. В цей час великого поширення набувають

соціологічні (Спенсер, Конт), психофізіологічні (Фехнер), психологічні (Ліппс), культурологічні (Тайлор) дослідження естетичних феноменів як таких, що вийшли далеко за межі мистецтва і ототожнювалися з усією сферою культури.

З кінця XIX ст., особливо під впливом неокантіанської школи філософії, що запровадила ціннісне розуміння естетичного, та ідей Кассієра про символічну природу культури й мистецтва на нових засадах сформувалось уявлення про всезагальність естетичного як ціннісної експресивної форми, властивої всій людській культурі.

Іншим шляхом до обґрунтування всезагальності естетичного пішов марксизм, який пов'язував естетичне з практичною діяльністю людини через дослідження загальних закономірностей практично-духовного освоєння людиною дійсності, яка робить спроможним естетичне ставлення і сприйняття. Універсальною характеристикою способу існування людини у світі є процес опредметнення та розпредметнення, тобто самовиявлення людини та її сутнісних сил через предмет і в предметі, який закарбовується у зовнішніх формах, що сприймаються почуттями. Естетичне і є усвідомленою цінністю цієї культурної форми, споглядання якої викликає почуття задоволення. Постаючи разом із практичною, утилітарною, естетична потреба зростає і розвивається лише за умови розвитку свободи людини, незалежності її від природної необхідності. Світ естетичного і краси — це світ, де людина є вільною від повсякденної практичної потреби і піднімається до безкорисливого, справді людського ставлення до предмета.

Проблеми співвідношення естетичного та раціонального, естетичного та етичного, естетичного та утилітарного, естетичного та художнього залишаються актуальними теоретичними проблемами сучасної естетики.

Отже, естетичне є найзагальнішою категорією естетики, яка характеризує специфіку всіх форм естетичної діяльності, що й відрізняє їх від усіх інших форм людської діяльності. Як уже зазначалося, категорія *естетичне* сформувалася пізніше, ніж усі інші, про які вже йшлося. Ми знаємо, що прекрасне — найдавніша естетична категорія, і тривалий час саме вона визначала сутність естетичних явищ. Та починаючи із середини XVIII ст., коли Баумгартен увів термін «естетика» як загальний, такий що об'єднує сферу прекрасного та засобів його пізнання і творення, розвиток науки дав можливість теоретично

обґрунтувати й визначити межі естетичних явищ. Вони виявилися значно ширшими за сферу прекрасного.

Сутність естетичних явищ, як зазначалося в попередніх розділах, вдалося з'ясувати лише на ґрунті більш різнобічних філософських і гуманітарних досліджень. Адже правильне розуміння сутності естетичного можливе, якщо людину, її сутнісні сили розглядати в умовах життєвих обставин, які її оточують і роблять тим, чим вона є насправді. Крім того, потрібне й розуміння світу як живої, чуттєвої діяльності індивідів — його невід'ємних складників й активних перетворювачів.

Отже, зрозуміти, що таке естетичне як чуттєве можна не шляхом аналізу і систематизації конкретних об'єктів естетичного сприйняття, а через відкриття загальних законів практично-духовного освоєння людиною дійсності, через розуміння того, як ці закони зумовлюють ту особливу структуру людського пізнання, яка робить можливим і необхідним естетичне ставлення і сприймання. Йдеться, власне, про проблему дослідження практичних і духовних передумов, що історично виникають у ході розвитку людської спільноти.

Естетичне сприйняття завжди зосереджене саме на суспільній значущості речі, явища, вчинку. В акті естетичного ставлення доколишній світ цікавить людину не сам по собі, а в тісному зв'язку з її діяльністю і змістом життя. Це дає змогу індивідові в акті чуттєвого сприйняття водночас пізнавати суспільну сутність явища, оцінювати його з погляду найвищого інтересу, що ґрунтується на всій сукупності суспільних характеристик людини. Відомий український вчений А. Канарський у праці, присвяченій цій проблемі, зауважував: «Сама по собі речова, природна сторона предмета або явища не становить змісту феномена чуттєвого: суто предметного, природного ставлення людини до навколишнього, до природи не існує. Воно завжди відображує ставлення людини до іншої людини, до суспільства, до класу людей, в підсумку — через відношення її до самої себе. Тому і немає такої речі, яка в дії тільки одного відчуття визначала б чуттєвий стан людини»¹.

До естетики як філософської науки, що визначила свій предмет, уже Баумгартен ставив вимоги бути водночас і теорією чуттєвого дізнання, і теорією художньої діяльності, мистецтва. І справді, вона не

¹ *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса // Диалектика эстетического как теория чувственного познания. — К., 1979. — С. 132.

могла обмежитися лише вивченням чуттєвого пізнання, бо втратила б своє самостійне значення, перетворилася б просто на розділ філософської теорії пізнання. Якщо естетиці обмежитися тільки теорією мистецтва, вона втратить свій зв'язок із філософією, логіко-гносеологічну основу, необхідну для розуміння природи мистецтва, естетичної діяльності людини взагалі. У такому разі вона стала б суто емпіричним описом різних видів мистецтва, або їхньою історією. Ось чому перед естикою стоїть нині завдання органічно пов'язати ці два різні аспекти і створити або таку теорію пізнання, яка стала б теорією мистецтва, або таку теорію пізнання і художньої діяльності, яка була б і її теорією пізнання і логікою. Так писав у 70-х роках відомий філософ П. Копнін¹.

Вітчизняна естетика, спираючись на досягнення світової науки, у 60–80-х роках здійснювала послідовне комплексне дослідження природи естетичного, відчутно наближаючись до істинного розуміння його сутності. Ці дослідження були представлені різними школами і напрямками — «природниками», «суспільниками», представниками так званої трудової концепції і «діяльнішого» підходу. Однак за всієї розмаїтості підходів до вирішення проблеми естетичного саме представники української школи П. Копнін та В. Шинкарук, В. Мазепа, В. Іванов, А. Канарський та інші створили теорію, що значно розширила предмет естетики, вивела її за межі філософії мистецтва.

Зрештою сформувалося стійке і теоретично обґрунтоване уявлення про естетичне як специфічне духовне, чуттєве ставлення людини до світу. Найважливішою характеристикою такого ставлення є здатність людини самореалізуватися цілісно й усебічно. Постаючи разом із практичною, утилітарною, естетична потреба зростає і розвивається лише за умови розвитку свободи людини, незалежності її від навколишнього середовища, від природної необхідності. Світ естетичного і краси — це світ, де людина є вільною від повсякденної практичної потреби. Саме тому розвиток естетичного, духовного ставлення до дійсності безпосередньо пов'язаний із зростанням матеріальної могутності людства. Адже почуття, що перебувають у полоні грубої практичної потреби, володіють лише обмеженим змістом. Ось чому засмучена турботами, зморена постійними нестатками людина несприйнятлива навіть до найпрекраснішого видовища.

¹ Див.: *Копнин П. В.* Гносеологические и логические основы науки. — М., 1974. — С. 263.

Отже, естетичне ставлення до предмета відрізняється від однобічного, утилітарно-практичного тим, що відображає міру досягнутого людством багатства всебічності і цілісності суспільної практики й відповідно багатства і всебічності людського ставлення до світу. В естетичному ставленні людина, позбавлена вузькоогоїстичного інтересу і вигоди, підноситься до безкорисливого, справді людського ставлення до предмета. Саме тому естетичне ставлення є водночас духовним — воно розвиває духовний світ людини. Однак не можна забувати, що духовне ставлення виростає на основі добре розвинутої чуттєвості. Буденна свідомість здебільшого вбачає у чуттєвому задоволенні щось грубе, обмежене і протилежне духовному. Духовне на цьому рівні мислення розглядається як умоглядне, побудоване на аскетичному запереченні чуттєвого задоволення.

В історії світової культури відповідно до такого уявлення формулювалися два основні стереотипи людей: перші схильні до задоволень і тому деградують духовно, другі, навпаки, вільні від чуттєвих потреб аскети, які свідомо відмовляються від радощів життя в ім'я духовного вдосконалення. Такий поділ відображає лише історично обмежену можливість для людини гармонійно розвиватися, не абсолютизуючи природні потреби і суспільні якості. Саме естетичний розвиток суспільства є історичною мірою такої чудової гармонії природного й соціального, коли чуттєва потреба може бути задоволена без обов'язкового фізичного володіння предметом. У цьому значенні естетична потреба є вільною від вузькокорисливої, однобічної потреби, що ґрунтується на якійсь частковій, хисткій основі й не може зумовлювати цілісності людини в будь-якому частковому ставленні її до світу.

Таким чином, процес всесвітньо-історичного розвитку суспільства збігається з естетичним розвитком, оскільки передбачає послідовний рух суспільства від жорсткої необхідності в його діяльності, що диктується матеріальними потребами, до відносної свободи, де головним завданням є не виробництво матеріальних благ як самоціль, а розвиток творчих здібностей людини в усіх сферах життя, універсальний і гармонійний розвиток сутнісних сил. Слід пам'ятати, що така свобода здобувається лише завдяки всебічному розвитку виробничих сил суспільства і самої людини. Отже, категорія естетичного є визначальним поняттям, що характеризує специфічно людський чуттєвий

аспект всесвітньо-історичної практики, яка усуває суперечність між свободою і необхідністю людської діяльності. Принцип практики (діяльності), закладений у розуміння культури, дає змогу розглядати естетичну (формотворчу) діяльність як родову ознаку культури. Це свідчить про певну цілісність культури в межах окремих історичних епох, яка виявляється в єдності стилю — загальної суми якостей, що охоплює всі культурні форми.

У категорії *естетичне*, як вона тлумачиться в сучасній естетиці, закладено фундаментальні ідеї: 1) про діалектичну єдність універсального розвитку людської діяльності і творчості за законами краси; 2) про взаємозв'язок розвитку виробничих сил людства з розвитком багатства людської природи як самоцілі; 3) про взаємозалежність розвитку індивіда, а отже, і його духовного світу та універсального, практичного ставлення до дійсності; 4) про особливості творчої праці в умовах «царства необхідності» і «царства свободи».

Таке розуміння сутності естетичного дає змогу по-новому підійти до вирішення багатьох теоретичних питань, зокрема таких, як природа творчих здібностей людини, сутність творчості, походження мистецтва, його зв'язок із продуктивною працею, ставлення мистецтва до дійсності, його соціальні функції та завдання естетичного виховання.

Унаслідок такого розуміння естетичного формуються методологічні засади для розрізнення естетичної діяльності як загальної категорії та мистецтва як її специфічної форми. Співвідношення естетичного та художнього виявляється в тому, що естетичне стосується будь-якої суспільно значущої форми, тобто вся людська культура несе в собі естетичний зміст (знакова функція естетичного), водночас художнє, або мистецтво, виникає лише в разі, якщо естетична діяльність розвивається до створення нових культурних структур. Таким чином, естетична діяльність створює семіотичну (знакову) сферу культури, художня — нові структури (системи) культури. Це дає можливість зрозуміти механізм виникнення мистецтва з певної форми естетичної діяльності і, навпаки, поступову втрату певним видом мистецтва свого суто художнього статусу й перехід на рівень естетичної цінності.

Слід також наголосити, що сучасна естетична наука виявляє особливий інтерес до категоріального апарату естетики. Запропонована

нами низка естетичних категорій навряд чи вичерпує їх арсенал і може бути значною мірою доповнена. Складність полягає в тому, що вчені не мають однастайності щодо розуміння і тлумачення принципів обґрунтування категоріального статусу понять.

Контрольні запитання

1. У чому полягає своєрідність естетичних категорій?
2. Як пов'язане поняття міри з поняттям гармонії?
3. Яка різниця в поглядах на прекрасне у Платона та Арістотеля?
4. Як категорія піднесеного сприяє розумінню змісту мистецтва?
5. Як пов'язані моральне та естетичне в героїчному?
6. Як Гегель пояснює різницю між трагедією і нещастям?
7. Як співвідносяться свобода і необхідність у трагічній колізії?
8. Чому почуття гумору є позитивною якістю людини?
9. Чому категорія «естетичне» є найширшою за змістом?
10. Як співвідносяться категорії «естетичне» та «художнє»?

Список рекомендованої літератури

- Аристотель. Об искусстве поэзии // Античная литература. Греция: Антология.— М., 1989.— Ч. 2. — С. 347—365.
- Вінкельман Й. Й. Про художній ідеал прекрасного. — К., 1990.
- Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
- Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. — М, 1968. — Т. 1,2.
- Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
- Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категория. — М., 1985.
- Мовчан В. С. Героическое в системе эстетических категорий. — Л., 1986.
- Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. — М., 1994.
- Платон. Пир. Федр // Соч.: в 4 т. — М., 1970. —Т. 2.
- Шестаков В. П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования.— М., 1983.

ЕСТЕТИКА ЯК МЕТАТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

§1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ МИСТЕЦТВА

У багатогранному процесі аналізу сутності мистецтва як явища в його численних вимірах і формах пізнання мова може йти у двох аспектах — про мистецтво у його власному розумінні, а також про той теоретично-пізнавальний досвід, який супроводжував художню практику впродовж багатьох століть. Науково-теоретичний — не єдиний спосіб освоєння й оцінки мистецтва; воно пізнається й на рівні буденної свідомості, до того ж усіма, хто так чи інакше до нього прилучається у повсякденному спілкуванні. Своєрідний демократизм всенародної доступності до мистецтва і водночас його відкритість для суб'єктивних оцінок, виявлення міри власного розуміння чи, навіть, застосування відповідно до того розуміння роблять мистецтво незахищеним від довільних репрезентацій, вносячи елемент позаестетичних пристрастей, а часом і трагічних ситуацій. Нерідко визнання приходить до митця надто пізно. Не тільки саме мистецтво, а й ставлення до нього через різного роду судження, оцінки, тлумачення, переосмислювання і навіть відречення, щоб через якийсь час у покаянні повертати митця і його твори із забуття, — все це створює поле духовного напруження, а сама теорія як форма і вияв кристалізації розуміння мистецтва в наукових, об'єктивованих поняттях разом із процесом художнього життя набуває онтологічного статусу. Це не означає, що теорія мистецтва в усіх її виявах, на відміну від поширеного звичайного побутування смаків й уподобань, залишається позасуб'єктивованою, зведенням дефініцій подібно до математичних формул. Теорія мистецтва завжди концептуальна, як і сам історичний процес художнього буття суспільства. Навіть поява одного значного твору вносить щось нове в розуміння всього культурно-естетичного досвіду.

Попри всю калейдоскопічність того, що включено в постійний рух набутого людством великого художнього масиву, доведені як важливість, так і реальна здійснюваність утворення певних теоретичних моделей знання про закони, що існують у мистецтві (канони для певних історичних епох і художніх напрямів), розкриті категоріальні узагальнення, що властиві кожній із мистецтвознавчих дисциплін.

Усю теорію мистецтва в найзагальніших її рисах можна поділити на дві основні сфери — вивчення мистецтва як внутрішньої самодостатньої системи та дослідження входження мистецтва в зовнішній світ, тобто йдеться про мікро- і макроструктури мистецтва. Вся складність будь-яких теоретичних методів аналізу мистецтва в його історико-генетичній, морфологічній, функціональній чи образно-семіотичній формах, у пошуку психологічних, соціологічних, аксіологічних сутностей еквівалентності полягає в тому, що завжди постає необхідність розщеплення цілого, небезпека інтерпретаційної заданості, схеми або редукціонізму, оскільки трансформований в окремі складові твір чи функція мистецтва перестають бути тим, чим вони є в безпосередньому сприйнятті і співтворчості. За частиною бачити ціле, за загальним не втрачати живий, з усією адекватністю чуттєвої повноти художній процес — покликання теоретика і критика мистецтва. Імператив зближення сутності мистецтва уособлюється в його свободі безпосереднього саморозкриття і філософських пояснень.

Пізнання мистецтва може бути предметом різних наук, до яких належить і семіотика. Вона так чи інакше пов'язана з ними, оскільки поза власне естетичним аналізом виконує інтегративну функцію накопичення синтетичного знання про мистецтво. Ця її філософсько-методологічна здатність бути своєрідною метатеорією мистецтва формувалася поступово. Процес не завершений і понині. При цьому слід наголосити, що філософська естетика як відкрита система не замінює собою теоретичних дисциплін мистецтвознавчого циклу. Вона лише вбирає в себе їхні здобутки, асимілюючи в узагальненнях отримані знання на рівні філософсько-понятійних структур. Залежно від того, які ставляться завдання, естетика враховує кожний з методологічних підходів, забезпечуючи кожну з дисциплін про мистецтво найзагальнішими теоретичними набутками. Водночас естетика залишається цілісною філософською дисципліною і не виключає існування самовизначених галузей знань, і не лише похідних від естетичних базисних учень, а й споріднених з іншими науками.

Процес диференціації й одночасного зближення наук про мистецтво давній і перебуває в постійному русі та предметній самовизначеності. Предмет і метод у пізнанні мистецтва тісно пов'язані і взаємозумовлені. З усієї багатогранності й системності мистецтва як цілого може братися його певна сутнісна властивість, яка стає предметом осмислення для спеціальної дисципліни. Так, мистецтво можна розглядати як **психологічний феномен**, як **етнографічний чинник** з його фольклорними та етнічними рисами, як **елемент історіографії, евристики, аксіології** тощо. В кожному випадку пізнається та чи інша грань мистецтва. Відповідно сформувались і методологічні, так звані специфічна й неспецифічна, відмінності. Специфічними позначені ті науки й методи аналізу, які, власне, й породжені потребою досліджень у сфері художньої культури (історія і теорія мистецтва в їхньому безпосередньому значенні, поетика, художня критика, естетика). Другу групу становлять предмети, що утворювалися на стику різних методологій, наприклад психологія, семіотика, соціологія, фольклористика, історія, які тяжіють до гуманітарного профілю. До вивчення сутності і впливу мистецтва долучаються також дисципліни природничо-технічного чи біологічного напрямку: теорія інформатії (математичний принцип аналізу), голографія, біоніка, психофізіологічні експерименти, космологія, медицина та ін. Кожний із можливих наукових підходів має власні цілі в межах компетенції, міру можливостей і предметного контексту. Так поступово доповнюється загальна картина уявлень про мистецтво, його походження, специфіку форми буття, а також про те, яке місце відводиться йому в духовно-практичному світі людини. Будь-яке наукове спостереження об'єктивно зумовлене самим художнім розвитком (буттям) людини.

Не становить винятку й естетика, яка спочатку внутрішньо, а з часом і в своєму термінологічному визначенні еволюціонувала до рівня системотворчої філософської дисципліни, здатної акумулювати різні методи й підходи в аналізі будь-яких виявів, що характеризують специфіку мистецтва. Виростаючи з досвіду художньої практики і конкретності знань про певні аспекти у висвітленні мистецтва, естетика бере ідеалізований, точніше, абстраговано узагальнений їхній інваріант у категоріях, законах і проблематиці. Механізм цього поєднання складний, нерідко суперечливий і має тенденцію до методологічної еклектичності.

Важливо зазначити, що поза знанням загальних законів мистецтва, його сутнісних основ, концептуальних змін, якими характеризується мистецтво у своєму історичному розвитку, неможливо дати пояснення частковостям, усій тій сумі правил і художніх засобів, що складались у своєрідну поетику, відмінну своїми особливостями в кожному виді мистецтва.

Поняття *поетика* в перекладі з грецької означає «мистецтво творення», «мистецтво поетичне».

Своєрідний синкретизм цього поняття виявився вже в тому як воно було висвітлено у відомих працях Арістотеля «Про поетичне мистецтво» та Горация «Про поетичне мистецтво, або Послання Пізонам», де за визначенням художньо-поетичних правил, передусім у літературних жанрах, чітко проглядало тяжіння до філософських узагальнень. Поступово поетика набувала нормативного характеру стосовно художньої форми. За Середньовіччя та доби Відродження було створено велику кількість аналогічних з літературною поетикою описів того, яким має бути образотворче мистецтво, архітектура, живопис, ремісництво; музику відносили до математичних наук. Деякі правила набували прерогатив закону і канонічності. Особливо це стало властивим іконопису, культовій музиці, графічному переписуванню богословської літератури, літописанню.

Поетика входить до загальної структури мистецтвознавства за окремими видами художньої творчості, наповнюючи розуміння понять конкретним змістом професійного: темпоральність і звучання, висота тону в музиці; пропорція, колорит, візуальна виразність, живописність в образотворчому мистецтві; сценічність, гра актора, режисерська експлікація в мистецтві театру тощо. Говорячи про «поетику кіно», «поетику роману», маємо на увазі всю гаму засобів, які не лише відображають особливості певного напрямку, стилеві властивості твору, а й вказують на природу художності. Тому в поетиці не слід вбачати лише абстрактний технологізм форми: найдосконаліше знання її не може замінити неповторність індивідуальності таланту, манери його саморозкриття. Поетика — це першоелемент мистецтва, естетика — його метатеорія. Спільність між ними сутнісна й означає, що як у першому, так і в другому випадку на різних рівнях узагальненості береться до уваги саме те, що стало певним модусом, законом і нормою, підтвердженими художнім досвідом. Мистецтвознавство в

його конкретно-аналітичному, інформативному й навіть пояснювальному (інтерпретаційному) значенні звернене до безпосередніх явищ художнього життя суспільства і застосовує набутий досвід поетики й естетичної методології.

Поетика є своєрідною азбукою знань усіх можливих засобів художньої мови, відкритих не в якийсь один час, а впродовж віків й тисячоліть (розуміння перспективи було відкриттям ренесансного живопису, з ім'ям Баха пов'язана ціла епоха нового розуміння музичної естетики та ін.). Отже, поетика акумулює в собі також різного роду теорії: теорію композиції, теорію стилів, теорію літератури, теорію драми тощо. Але ж утворилося мистецтвознавство й іншого типу, з внутрішньо притаманною йому всезагальністю. Тенденція до порівняння й зіставлення всіх видів мистецтва, поділу його на роди і види (Арістотель, Горацій, Альберті, Леонардо да Вінчі, Лессінг, Гегель, Белінський) — це вже та проблема, яка могла вирішуватися на загальнішому філософському рівні. Зведення витончених мистецтв до одного принципу фактично й стало ідеєю всезагальності сутнісних основ розуміння мистецтва, пошуками і піднесенням об'єднувального над розчленованим теоретизуванням. Філософія мистецтва і всезагальна його теорія замкнули коло. Саме тому так органічно і природно утверджувала себе естетика як метатеорія мистецтва.

Навряд чи можна заперечувати, що мистецтвознавство лише тоді зможе виконувати своє безпосереднє призначення, якщо у кожній галузі знань про особливості художнього як такого, починаючи від найнижчої ланки — поетики і художньо-критичного розгляду твору мистецтва — і завершуючи узагальнювальними дослідженнями художнього процесу епохи, пануватиме високий професіоналізм. Історія і теорія мистецтва ХХ—ХХІ ст. поставлені перед необхідністю дати пояснення нових явищ і тенденцій усієї мистецької практики, зокрема, відходження, а багато в чому й відчуження від класичних традицій у пошуках нових форм самовираження митця, засобів творення нової естетики світобачення. Узвичаєні теоретичні постулати виявилися неспроможними дати пояснення, та й взагалі встигати за практикою художніх експериментів щодо розпізнавання істини в мистецтві. Саме в цій ситуації став досить помітним тип зв'язку мистецтвознавства зі світоглядністю філософської естетики, передусім, долучення до естетики тих неспецифічних дисциплін, які сприяють поглибленню знань про мистецтво в різних сферах діяльності.

У мистецтвознавстві функція естетики в найширшому контексті поділяється на дві частини. До першої належить, як уже зазначалося, здатність естетики бути метатеорією мистецтва, узагальненням і методологічним орієнтиром у поясненні найглобальніших проблем генези й сутності мистецтва (окремий вид мистецтва, ідея чи проблема також розглядаються у більш загальному філософському контексті). Друга частина стосується саме тих питань теорії мистецтва, які характеризують його як естетичну цінність і довершеність. Власна естетична компетентність у розкритті сутності мистецтва має свій предмет, який, звичайно, не може бути обмеженим лише категорією прекрасного. Фактично в ньому — ядро розуміння, чому естетика як філософська за своєю суттю теорія не є двома частинами залежного співвідношення, як це розуміли представники теорії «естетики і всезагального мистецтвознавства» М. Дессуар, Р. Гаман, І. Фолькельт та ін.

Мистецтво, як і будь-яка інша сфера, може становити об'єкт естетичного аналізу. Воно акумулює в собі естетичні цінності й естетичний досвід суспільства за своїми вихідними основами — гармонізує світ людини, одухотворює його, пробуджує творчі сили. Будь-яка з основних естетичних категорій (прекрасне, трагічне, піднесене, комічне, гармонія, потворне і низьке як антиподи естетичних цінностей) може входити до загальної теорії мистецтвознавства. Вплив мистецтва на естетичний духовний стан особистості, естетичний смак, на розуміння «естетичної форми», «естетичної ідеї» (І. Кант) — усі ці питання органічно входять в естетику як метатеорію мистецтва. Художнє і естетичне взаємозумовлені у своїй онтології духовно-практичними перетвореннями і реальними цінностями життя, що також є предметом аналізу естетики як науки.

Водночас естетичне в мистецтві шляхом аналізу може переводитися в інший еквівалент — філософський, соціологічний, психологічний, знаково-інформативний тощо. Для естетики принципово важливо враховувати цю закономірність, оскільки в такий спосіб вона вступає в синтезуючий зв'язок з іншими методологіями й науками.

Філософський та естетичний методи аналізу мистецтва збігаються, хоча самі їх предмети мають свої особливості. І в цьому відношенні існує в літературі твердження про те, що естетика — це філософія мистецтва або філософія художньої творчості, може бути прийняте з певними застереженнями. Адже трапляється такий своєрідний зріз

підходу до мистецтва, який визначає саме його філософські сенс, ідею, істину. Втім філософічність властива не тільки словесному мистецтву — поезії, драмі, епосу. Нею пронизані музика, пластичні види мистецтва, якщо в них втілено світоглядні уявлення, стильові відношення, традиції культурних зв'язків, єдність космічного, вселюдського й особистісного, а також відкритість до всеєдиного цілого, в якому акумулюються суспільна свідомість, гносеологія, ціннісний ідеал, евристика. Це стосується змісту, сенсу й істини в мистецтві. Вони так чи інакше присутні об'єктивно. Без цього мистецтво втратило б себе атрибутивно.

Проте є інший бік справи — філософія мистецтва як методологія. Так само як про естетичний зміст мистецтва в усіх його параметрах можна говорити, вбачаючи у філософських узагальненнях особливе методологічне значення принципів аналізу, так і власне філософія мистецтва зосереджує увагу на відповідних належних їй категоріях. Щоправда, тут натрапляємо на певну складність, передусім стосовно формального розуміння синтезу категорій філософії та естетики. Візьmemo такі традиційно філософські діалектичні пари: об'єкт і суб'єкт; загальне й одиничне (окреме); традиція і якісна зміна в новому; необхідність і випадковість; скінченне і нескінченне; частина й ціле; раціональне й ірраціональне; понятійно-логічне й образно-інтуїтивне; гармонія, міра й ентропійність. Кожна з цих категорій відкриває широку перспективу аналізу мистецтва, але за умови, що ця категорія набуватиме суто естетичного контексту, цілісного «естетичного бачення» об'єкта. Якщо все зводиться до схеми раціоналістичної кінечності й констатації, то у такому разі взагалі буде втрачено будь-який сенс пошуку естетичної специфіки мистецтва. Так, наголошуючи на важливості кроку аби піднятися «до сфери абсолютної науки про мистецтво», Ф. В. Шеллінг стверджує: «Насамперед я у філософії мистецтва конструюю не мистецтво як мистецтво, як щось особливе, а я конструюю всесвіт у формі мистецтва, і філософія мистецтва є наука про всесвіт у формі чи потенції мистецтва»¹.

Естетику кінця XIX — початку XX ст. не можна порівнювати з естетикою попередніх епох — методи аналізу і вивчення всієї художньої сфери діяльності значно змінилися. Естетика у свій посткласич-

¹ Шеллінг Ф. В. И. *Философия искусства // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. — М., 1967.—Т. 3. —С. 155.*

ний період залишалася філософською, проте до неї постійно проникали інші методи гуманітарних і конкретно-природничих дисциплін. Відбувалось активне вторгнення в методи аналізу психофізіології і психології соціологічних орієнтацій. На зближенні мистецтвознавства й соціологічної галузі філософії поставала нова наука — соціологія мистецтва, що засвідчила появу цілої низки спеціальних праць (Е. Дюркгейм, Ж.-М. Гюйо, В. Фріче та ін.). Соціологічний підхід у традиційному розумінні соціальності мистецтва, що мав свою давню історію, поступово виокремився у власну методологію, її основи були закладені раніше й пов'язані з іменами Й. Вінкельмана, И. Гердера, Я. Буркгарда й особливо Г. Плеханова, який розвивав марксистський соціологічний метод аналізу суспільних процесів.

§2. ПАРАДИГМАЛЬНЕ ВИЗНАЧЕННЯ МИСТЕЦТВА: ПОНЯТТЯ І СУТНІСТЬ

Мистецтво впродовж своєї історії з моменту пробудження в людині художніх потреб і творчих переживань у ставленні до світу постійно зазнавало змін: увиразнювалася його мова, збагачувався зміст завдяки синкретизації з іншими чинниками життєдіяльності. Водночас відбувалося становлення його ідентичності з власними сутнісними ознаками. Як і інші форми духовної культури — релігія, наука, мораль, — мистецтво виокремилось у специфічний тип духовної діяльності й пізнання.

Якою мірою мистецтво ускладнилося у своїй внутрішній синергетиці як феномен загадковості людського генія і духу, такою мірою потрібне й усвідомлення цієї складності у визначенні сутності мистецтва. Поширений у літературі спосіб такого визначення нерідко зводиться до функціонального або порівняльного спектру аналізу, як, наприклад, у зіставленні художнього й наукового пізнання, де основними семантичними розбіжностями виступають образ і абстрактний силогізм.

Ранньою формою усвідомлення сутності мистецтва була міфологія, зокрема давньогрецька, персонажі якої нарівні з іншими силами і стихіями уособлювали різновиди, могутність і гармонійну красу мистецтва. Теоретичним осмисленням сутності мистецтва можна вважати ідеї Демокріта, Платона, Арістотеля, пов'язані з розумінням міметичної природи поетичної творчості. Хоча судження авто-

рів різнилися між собою, як, наприклад, платонівське переконання в божественних ірраціональних витоках мистецтва (діалог «Іон»), проте об'єктивно найбільший акцент було зроблено на тому, що в самій людині закладено творче начало. Початок осмислення мистецтва як унікального явища, породженого людськими здібностями у вічному протистоянні та навчанні у природи, і навіть уподібнення їй як самому життю, чи, навпаки, зречення свого підґрунтя, надалі набуде різноманітних трансформацій. Слід також зауважити, що поняття сутності мистецтва охоплює художність як його атрибутивну основу в синтезі з естетичним змістом.

За античною традицією загалом у європейському ареалі термін «мистецтво» (art, ars) тлумачиться значно ширше, ніж його художній еквівалент. Термін «мистецтво» (грец. τέχνη) має означати усю найширшу сферу діяльності, що потребує вміння, добре розвинених навичок, досконалості творення. До мистецтва в такий спосіб зараховувалися різні ремесла, як і науки (арифметика, астрономія, діалектика), а також усі твори, які згодом будуть виокремлені в групу «витончених мистецтв», вищих «мусичних мистецтв».

Звільняючись від своєї синкретизації чи слугування іншій меті, мистецтво тільки тоді стає на шлях пізнання власної сутності, коли позбувається зовнішнього примусу, і за словами Гегеля, «у цій свободі стає справжнім мистецтвом», «служить лише одним із способів усвідомлення й вираження божественного, найглибінніших людських інтересів, всеохоплюючих істин духу»¹.

Те, що мистецтво, здобувши свободу, здатне до «всеохоплюючих істин духу», засвідчує розкриття надзвичайних власних потенційних можливостей, не схожих з іншими формами культури, хоч і не менш значними. Гегель вказує на цю особливість і значущість, тим самим торкаючись сутнісних глибин мистецтва: «У твори мистецтва народи вклали свої найзмістовніші внутрішні споглядання й уявлення, мистецтво часто служить ключем, а в деяких народів єдиним ключем, для розуміння їхньої мудрості і релігії»². Таке призначення мистецтва у його широкому розумінні Гегель порівнює з релігією і філософією, «однак, — зауважує мислитель, — своєрідність його полягає у тому, що навіть найпіднесеніші предмети воно втілює в чуттєвій формі,

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 12—13.

² Там само. — С. 13.

роблячи їх ближчими до природи і характеру її вияву, до відчуттів і почувань»¹.

Визначальна парадигма, що увібрала в себе всі інші ознаки сутності мистецтва і знайшла своє відображення в різних варіантах і підходах, має свій код почуттєвої енергетики у максимальному наближенні, своєрідній тотожності нетотожного, тобто (всеохоплюючих істин духу) і «чуттєвості форм». Однак це лише поріг, на який ми ступили, за яким має відбутися містерія звершення мистецтва і тому, напевно, мають рацію ті автори, які шукають духовний простір у космізмі самої людської душі. Один із героїв популярного в Київській Русі, перекладеного з болгарської «Шестиднева», дивується з того, як усе може статися, що людина в якусь коротку мить, кинувши оком, може побувати серед зоряних світів. Шевченків рядок: «Зоре моя, вечірняя, зійди над горою...» робить цей наш світ космізму близьким, поетичним і навіть інтимним. Велика музика розтинає простір і час на мікрочасточки, повертаючи їх у величній гармонії всебуття.

Іншою парадигмальною ознакою сутності мистецтва є його *інтравертність*, тобто зверненість до найпотаємніших куточків духовних (душевних) станів людини. І в цьому немає рівних мистецтву способів. Англійський філософ, теоретик мистецтва **Робін Джордж Коллінгвуд** (1889—1943) вбачав сутність мистецтва «в діяльності, завдяки якій ми усвідомлюємо власні емоції». «Всередині нас, — наголошував він, — існують такі емоції, які ми ще не усвідомлюємо... на рівні психологічного досвіду»². І тому саме в цій царині «психічного досвіду» справою мистецтва є «докладання своїх зусиль»³. Духовні скарбниці особистісного «Я», яких торкається мистецтво і які стають невпізнаними, осяяні естетичним піднесенням.

Пошуки інших парадигмальних ознак сутності мистецтва переконують, що художній спосіб осягнення світу має у своєму арсеналі такі знаково-інформаційні чинники, які надають можливість наблизитися до відчуття *вічності* й *утаємниченості* буття. Саме мистецтву властива здатність перенесення людської свідомості у світ «задзеркалля». Посилаючись на ідею А. Шопенгауера і прагнучи з'ясувати, «що таке мистецтво», Валерій Брюсов робить висновок про те, що мистецтво

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 13.

² Коллингвуд Дж. Р. Принципы искусства. — М., 1999. — С. 266.

³ Там само.

близьке до «одкровення». «Творення мистецтва, — твердить поет, — це передвідкриття дверей до Вічності»¹. Мистецтво найповніше розкриває свою сутність у наближенні до таїни й Вічності. Згадаймо вислів Ф. Шиллера: «Врата краси ведуть до пізнання». Там, де йдеться про пізнання у Красі абсолюту вічних цінностей, вона стає передумовою мистецьких відкриттів. На думку В. Брюсова, «мистецтво лише там, де дерзання за грань, де порив за межі пізнаваного»². Невелика праця В. Брюсова, на яку посилаємося, має характерну назву — «Ключі таємниць». Вона написана на початку ХХ ст., отже, відобразила той час, коли відбувалося розщеплення уявлень про мистецтво в новітній неklasичній естетиці суджень, але й залишалося тяжіння до визнання вічних цінностей і символів, здатних перекинути духовний міст через віки і простір. Коли В. Брюсов пише про наскрізні віхи й цінності, то підтверджує думку про незнищенність сутнісних прикмет мистецтва, хоч вони можуть мати інтерпретаційну динамічність в історичному часі. «В усі віки свого існування, — твердить поет, — безсвідомо, але незмінно, художники виконували свою місію, роблячи для себе відкриття, шукаючи інших, досконаліших способів пізнання світобудови»³. Коли дикун — конкретизується теза — накреслював на своєму щиті спіралі і зигзаги, наполягаючи, що це «змія», він звершував акт пізнання. Так само античні мармури, образи гетевського «Фауста», вірші Тютчева — «усе це — саме закарбування у видимій, відчуттєвій формі прозрінь, яких спізнавали художники»⁴.

За всю історію естетичних учень у філософії, психології, історії й теорії мистецтва написано велику кількість праць, де основний контекст визначає сутність мистецтва, хоч і різняться погляди щодо його предмета, специфіки самоконституювання, і навіть поширена полярність суджень, як, наприклад, у твердженнях постмодерну про «смерть автора» або в абсолютизації уявлення про мистецтво як винятково художню творчість і художника. Напевно, не без полемічного запалу саме таку позицію відстоює знаний історик і теоретик мис-

¹ Брюсов В. К. Ключи тайн // Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000. — С. 58.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Брюсов В. К. Ключи тайн // Литературные манифесты от символизма до наших дней. — С. 60.

тецтва Ернст Гомбріх у праці «Історія мистецтва», в якій рефреном лунає теза: «Не існує насправді того, що величається мистецтвом... Є лише художники»¹. Висловлювання про мистецтво, яке дійсно починається з того, що є людина з особливим обдаруванням, мають цілковиту підставу. Поза участю митця, який пропускає крізь себе й у співпереживанні відтворює побачений ним світ, надаючи йому своєрідної інтенціональності, мистецтва не існує, як і не існує способу пізнати його сутність і взаємничність. Лише в такому контексті можна погодитися з Гомбріхом. Проте існує закономірна обставина: мистецтво за його знаково-образною, чуттєво зумовленою сутнісною природою, захоплює у свою орбіту не тільки винятковий талант художника, а й так само сформований культурою талант реципієнта — співучасника художнього священнодійства, де безкінечно розширюється духовний простір універсуму. Саме через це слід уникати обмежувальних тлумачень сутності мистецтва.

Загадковість і унікальність його так чи інакше пов'язують із двома величинами: художньо-образною мовою мистецтва, здатною в її «нелінійній інформативності» випередити найновітніші технології, і творцем цих складних невербалізованих систем, тобто художником. На відміну від понятійної інформативності лише мистецтво в його образній формі спроможне забезпечити «подолання порогу сприйняття й отримання надлінійного ефекту»².

Хоча б якими були динамічні зміни мистецтва впродовж його цивілізаційного існування як найістотнішого компонента культури (інколи до невпізнанності трансформації форм, наприклад, в ототожненні з реальним світом речей, чи, навпаки, віртуалізацією художнього об'єкта), за ним залишаються ті «скріпи» і алгоритми, до яких воно повертається і по-новому осмислює світ, адже «істина — це істина часу» (Ж. Делез).

У Філософському енциклопедичному словнику подано узагальнене визначення. «Мистецтво — знакова семіотична галузь людської культури, яка, на відміну від інших засобів комунікації, позначена намаганням у всіх своїх повідомленнях поєднати відтворювану в цій галузі конкретність світу з тими чи тими його узагальненими сенсами.

¹ Гомбріх Ернст. История искусства. — М., 1998. — С. 15, 596.

² Голицын Г. А. Образ как концентратор информации // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. — М., 2002. — С. 187.

Будь-який мистецький, у широкому значенні, текст обов'язково надає конкретності універсального характеру, що й є основною ознакою художнього образу як головного будівельного матеріалу в мистецтві»¹. Специфіка мистецтва і його сутність значною мірою реалізуються в тому об'єкті, на який спрямовано відображально-виражальні його засоби.

§3. ІНТЕНЦІЯ ЛЮДСЬКОГО ЯК ПРЕДМЕТ І ЕСТЕТИЧНА ПРИТАМАННІСТЬ МИСТЕЦТВА

Поняття *інтенція* (від лат. *intentio* — прагнення, спрямованість) у філософських тлумаченнях означає предметну спрямованість переживань свідомості, первинне смислоутворювальне устремління свідомості до світу, предметну інтерпретацію відношень. Це поняття, запозичене Ф. Brentano з середньовічної схоластики і фундаментально осмислене його учнем Е. Гуссерлем, набуло поширення у феноменологічних ученнях та близьких до нього екзистенціалізм (Ж.-П. Сартр) й неотомізм (Ж. Марітен). В екзистенціалізмі інтенція виражає постійну напруженість між світом і «людською реальністю», взаємністю й незвідністю їх.

У феноменологічній естетиці, зокрема в «Естетичних дослідженнях» Р. Інгардена, його характеристикі ідеального способу буття мистецтва, структурної організації шарів смислів і значень творів, поняття *інтенція* набуло свого ключового значення. В узагальненому значенні як одне з фундаментальних понять естетики інтенція дає змогу вийти на рівень специфічного зв'язку між світом природи (предметів, явищ, процесів) і світом людини. Посередником між ними і взаємодійною ланкою є інша реальна модель — мистецтво. Така концептуальна позиція стосовно інтенції висловлена Д. Лукачем у його характеристикі антропоморфічного відтворення предмета реального світу в мистецтві. Естетична поведінка людини кодифікується в утворених нею шарах культури. А саме мистецтво — це не відчужений холодний знак (хоча він може бути властивий індиферентній конструкції чи абстрактним теоріям), його предмет скроплений «живою водою» людської інтенції. Найголовніше у цих спостереженнях: мистецтво, навіть відторгнене від його творчого джерела, акумулює і залишає

¹ *Філософський енциклопедичний словник*. — К., 2002. — С. 380.

в собі духовну енергію, хоч як би ми її називали — «чуттєвістю істини», «естетичним ідеалом», «олюдненістю» чи «кодом емоційної пам'яті».

Християнський богослов, представник західної патристики, **Августин Аврелій** (354—430) у своїй славнозвісній «Сповіді» залишив цікаві і важливі міркування про феномен людської пам'яті, зокрема пам'ять «пригадування», пам'ять «почуттів і зворушень», «пам'ять забуття» тощо. Серед філософсько-богословських викладів, перейнятих духом абсолюту краси й віри, Августин зупиняється на питанні про те, як можлива пам'ять у пригадуваннях, а також зміна у цих пригадуваннях пережитих почуттів. За твердженням автора «Сповіді», «пам'ять — це сам дух». Августин веде спостереження над тим, що та сама пам'ять зберігає враження душі, «але вони не такі самі, як були в душі, коли я їх відчував, а зовсім інші, що відповідає самій природі пам'яті»¹. Виявляється, пам'ять контрастна у пригадуваннях пережитого. «Якщо це так, то як же воно діється в ту хвилину, коли я з радістю згадую свій колишній смуток? Мій дух радіє, а моя пам'ять сумує»².

Міркування Августина надзвичайно важливі, якщо перенести їх на розуміння здатності мистецтва до людської інтенції як живої пам'яті у ширшому її розумінні (на зразок того, як це тлумачиться сучасною аналітичною психологією про архетипи «колективного несвідомленого»). У мистецтві наявний не лише дух пам'яті в її загальнокультурному значенні і тій контрастності, про яку говорив Августин, що, власне, знімає чуттєвий емпіризм, а саме мистецтво робить естетично інтенційним і знаковим, а й інший вирішальний чинник — особистість митця, інтенція мистецтва в його вияві людського таланту й генія. Бельгійський символіст М. Метерлінк, перекладаючи п'єсу В. Шекспіра «Макбет», побачив її магічну вражаючу силу не у героях чи колізіях, а в наявності духу (стилю) геніального автора. Говорячи про обов'язковість людського у відображенні будь-якого предмета чи явища, Гегель наголошує на тому, що у схожості має бути «ще інше: воно показує, що образ побував в уявленні і здобув джерело свого існування в людському духові та його продуктивній діяльності»³.

¹ *Святий Августин*. Сповідь. — К, 1996. — С. 182.

² *Там само*.

³ *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. — М., 1971. — Т. 3. — С. 30.

Про інтенцію людського в мистецтві потрібно говорити і в ширшому значенні. В літературі з естетики предметом мистецтва береться, здебільшого, людина, іншими словами — людина в її відношеннях зі світом. Певною мірою це так, оскільки й саме мистецтво в його всебічному розумінні є витвором людського таланту й розуму. Інститут людинознавства отримує багато відповідей естетичного і морального змісту саме з мистецтва. Через мистецтво значною мірою пізнається прогрес духу, тип психологізму і те, на що здатний геній художності. Чому саме людина є предметом мистецтва? — закрадаються сумніви щодо цього антропоцентризму. Адже мистецтво первісного суспільства в епоху верхнього палеоліту переважно зверталось до іншого предмета — майже вся його тематика в наскельних зображеннях анімалістична (зображення тварин). Гармонія музики і космосу становила ідею прекрасного в античній естетиці. В пошуках предмета зображення в середньовічній естетиці домінувала трансцендентність «божественного архетипу». Мусульманський релігійний **закон** взагалі забороняв іконічне зображення, абсолюту досягали в орнаментних оздобленнях мечетей і медресе. Релігійний канон істотно позначився на характері мистецтва Сходу. Наслідком доведення до крайнощів відмови від будь-якого нагадування про людське в мистецтві була теорія «дегуманізації мистецтва». Більше машинного, ніж людського в зображеннях Ф. Леже. Людина десь просто загубилася серед технічних гігантів. Згадаймо ще комп'ютерну стихію і прогнози, що в майбутньому електронна машина зможе створити музику, поезію, живопис, потіснивши художника-творця. Що ж тоді є предметом людського в мистецтві?

За визначенням О. Потебні, «мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова, проте воно не безпосереднє відображення природи в русі, а певна видозміна цього відображення. Між твором мистецтва і природою стоїть думка людини, лише за цієї умови мистецтво може бути творчістю»¹. Погоджуючись із цим формулюванням у його найзагальніших рисах, слід зазначити, що мистецтво живиться традиціями, а отже, живе й розвивається, спираючись на них.

Якщо розглядати найвеличніші досягнення в мистецтві (а саме вони — у фарватері неподільної з історією художньої свідомості), то

¹ Потебня А. А. Слово и миф. — М., 1989. — С. 50.

з'ясовується, що в кожному масштабному за змістом творі помітні цілі шари надбаної культури. Крім персоніфікації предмета зображення тут незримо наявна вікова історія духу. Саме в цій антропній сфері вбачаємо реальну присутність предмета мистецтва. Цей предмет не просто переноситься в його завершеному змісті, він набуває естетично-духовної самозначущості.

Предмет мистецтва історично змінюваний. Справді, те, у що мистецтво свято вірило, прагнути наблизити свій ідеал до цієї віри, а саме — обожнюючи природу в її олюдненому, опоетизованому сприйнятті життя з його загальнолюдськими цінностями й усвідомленням причетності людини до всього суцього — усе це піддане за Нового часу докорінному переосмисленню. Якщо мистецтво хоч якимось чином включає у свій предмет не властиві йому естетичні сутності, позахудожні мотиви та інтереси, то воно вже не буде справжнім, «чистим мистецтвом».

Ця альтернатива формулювалася й раніше в протиставленні незалежності, що йде від власної природи генія, прозаїзму повсякдення. І. Кант поділяв мистецтво на два типи: залежне від практичних інтересів ремісництво і справжнє «чисте» мистецтво. Усі ті трансцендентні ознаки, що не виходять із сутності художнього образу, жодного стосунку до мистецтва не мають. Не викликає заперечення ні концепція представників так званого чистого мистецтва, або мистецтва для мистецтва (XIX ст.), ні судження І. Канта як предтечі зазначеної концепції. Правильність її підтверджує досвід усієї історії мистецтва в його найдовершеніших зразках: що більше у витворі поетичної художності, то ширшим є осягнення в ньому істинності й людського одухотворення в естетичному баченні світу, здатного уникати емпіризму буденності. Але річ не в запереченні чи відреченні як такому, а саме в естетичному запереченні, катарсисі. Вся чехівська проза, драматургія, нарис «Острів Сахалін» позначена «чистою» поетичністю, завдяки високому одухотвореному талантом і стилем мистецтву слова. Певна річ, і тут знайдеться достатньо підстав для зіставлення з суєтністю, людським егоїзмом, рисами характерів, тобто з тим, що може бути скептично назване «згустками життя». Читаючи сторінки щоденника І. Буніна «Окаянні дні», відчуваєш не лише драму історичних фактів, а й ностальгічний ліризм в духовному потрясінні цього видатного поета і прозаїка.

Художні процеси ХІХ ст. називають «надто нечистими». Таку думку висловив відомий іспанський філософ і естетик Хосе Ортега-і-Гассет. Реалістичність мистецтва не є доказом його справжньої художності. «Продукція такого роду, — зазначає в одній з естетичних праць цей автор, — лише частково є твором мистецтва, художнім об'єктом. Щоб мати втіху від нього, не потрібна здатність пристосування всієї своєї істоти до головних і виразних якостей, з яких складається естетична сприйнятливість. Доволі мати здатність звичайного сприйняття і дозволити турботам і радощам інших людей, ніби відлунню, відгукнутись у твоєму серці»¹. Тож зрозуміло, робить висновок Хосе Ортега-і-Гассет, чому мистецтво ХІХ ст. було настільки популярним, адже призначене воно одному рівню усередненій однорідності, оскільки воно «не було мистецтвом, а згустком самого життя»².

Звернімо увагу на одну з основоположних тез щодо розуміння мистецтва з погляду його предметності, тобто зв'язку чи розриву з реальним світом життя та інтересами людини. Зауважимо, що сам філософ виступав і як теоретик, і як історик мистецтва, написав праці про такі великі постаті в творчості, як Р. Веласкес, Ф. Гойя. В деталізації твору мистецтва теоретика не задовольняло те, що чисту художність ніби руйнувало втручання безпосередньої життєвої реальності.

У цій теорії пізнаються мотиви, ідеї більш ранньої концепції «мистецтва для мистецтва» («чистого мистецтва»), яка обстоювала цілковиту незалежність мистецтва від суспільного життя, моралі, науки й політики. Термін «мистецтво для мистецтва», вперше вжитий у 1818 р. французьким філософом В. Кузеном, з часом набув ширшого значення. Він внутрішньо співвідноситься з ученням І. Канта про «незацікавленість» естетичного судження, а також із творчістю Т. Готье і групи «Парнас», О. Уайльда та ін. Одне з пояснень цього феномену вбачаємо у розриві митця з жорстокою дійсністю, тобто у своєрідному «інстинкті» самозбереження мистецтва та його недосяжних для широкого загалу вершин. Не може митець, скільки б він не запевняв себе, відмежуватися від того, що його оточує, уникнути співпереживання світові з його складним переплетінням особистого і загальнолюдського. Ідеї подібної ізоляції утопічні. Мистецтво народжувалось і перебувало в своєму кровному «синкретичному» зв'язку з предме-

¹ *Ортега-и-Гассет Хосе. Дегуманізація искусства. — М., 1991. — С. 506.*

² *Там само. — С. 507.*

том інтересу родового, класового, етнічного. Водночас «згустками самого життя», про які говорив Х. Ортега-і-Гассет, має бути реальність не натуралістична, пасивна, а естетично перетворена, символічна.

Одним із загадкових явищ у перетвореннях предмета мистецтва є перехід феномена потворного в естетично ціннісний зміст. Своєрідне «зняття» потворного Арістотель вбачав у художньому пізнанні його й викінченості зображення. Як зауважував Г. Лессінг, завдяки істинності і виразності найпотворніше в природі стає прекрасним у мистецтві. Леонардо да Вінчі в ескізах, об'єднаних під назвою «Сперечання облич», створив саркастичний шедевр про потворність, зло і лицемірство, які й справді мають притягальну для мистецтва силу. Ілюстрацією можуть слугувати опера Дж. Верді «Ріголетто» за драмою В. Гюго «Король бавиться», одна із хронік В. Шекспіра «Річард III». Потворна у своїй лиховісності і властолюбстві постать Глостера стала символом зла і водночас предметом розвінчання його. За словами одного з дослідників «феномену потворного в мистецтві» В. Брегадзе, більшість акторів подають образ Річарда саме в такому ключі. Так, Лоуренс Олів'є в кінофільмі «Річард III» як постановник і виконавець вибудовував гру на різких контрастах, великими мазками, в чорних фарбах, ніде не намагаючись пом'якшити його. «Видатний англійський актор сучасності, — пише В. Брегадзе, — показує мовби узагальнене моральне обличчя всього світового зла і розвінчує його порочну сутність усім арсеналом своїх художньо-артистичних засобів»¹.

В естетиці нового театру (С. Ахметелі, Є. Вахтангов, Б. Брехт, В. Мейерхольд, Л. Курбас, Е. Іонеско, Ж.-Л. Барро) по-своєму талановито осмислено ідеї художніх перетворень, піднесення театральної умовності на принципово новий рівень.

Отже, мистецтво естетично перетворює предмет усієї реальності. Завдяки багатому арсеналу художньо-артистичних засобів, якими досягають виразності бачення кольорів і форм, відчуття ритму, мелодії та образності слова, формується художній світ з його законами, своєрідністю й метафоричністю. Трансформованість та естетичні перетворення у співвідношеннях предмета, змісту і форми — це не просто важлива умова, а закономірність мистецтва. Мистецтво здатне викликати інтенцію людського і навіть піднести його духовно, хоч

¹ Брегадзе В. Феномен безобразного в искусстве и эстетическая проблема художественного отрицания. — Тбилиси, 1989. — С. 74.

би до яких часів своєї конкретності воно належало. Визначальною залишається висока естетична міра діалогічності.

З цього приводу влучно висловився італійський філософ і естетик **Бенедетто Кроче** (1866—1952), для якого естетичне — складова «філософії духу», за його уявленням мистецтво живе саме тоді, коли вічне життя духу генія стає спорідненим з нашим наближенням до нього. «Щоб судити про Данте, — наводить приклад Б. Кроче, — ми повинні піднятися в рівень з ним; звичайно, емпірично ми не станемо Данте, а він — нами, але в момент споглядання й судження наш дух спільний з духом поета: в цей момент ми і він становимо щось єдине. І лише ця тотожність є основою можливості того, що наші малі душі й зазвучать в унісон душам великим і піднесуться разом із ними до духовної універсальності»¹.

Інший приклад із зовсім несхожої ситуації, коли піднесення до «духовної універсальності» перебуває на межі. Можливо, це також одне з випробувань інтенції людського в мистецтві. Естетична притаманність йому лише посилює піднесення гідності людського духу. Це спільна перемога інтенції того, хто здатний творити мистецтво і того, хто проживає в ньому екзистенційно, нехай навіть якусь найекстремальнішу мить життя. Іntenцію людського духу в мистецтві слова, музики, живопису, театру, скульптури не назвеш чистою ілюзією чи навіть грою, тому що вони піднімаються з дна реальних потрясінь. У книзі Ц. Тодорова «Обличчям до екстремі» є сторінки, де зібрано свідчення і факти про спілкування людини з музикою, поезією, тобто художністю як інтенцією людського духу. Часом це відбувається в екстремальних умовах або у спогадах. Так, Є. Гінзбург «знає напам'ять твори численних авторів: від Пушкіна до Пастернака. Вона не пропускає жодної нагоди подекламувати їх, викликаючи цим палку прихильність слухачів»². Ідеться про її подорож разом з іншими в'язнями. В цьому контексті наводяться слова: «Допоки зорі та поезія хвилюють мою душу — я залишатимуся живою». Саме у цій інтенції мистецтва бути для людини бодай крихтою свободи, щастя піднесення до тієї ж таки «духовної універсальності» — його незрівнянна сила.

¹ *Кроче Бенедетто*. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. — М., 2000. — С. 128.

² *Тодоров Цветан*. Обличчям до екстремі. — Л., 2000. — С. 123.

§4. ВІДОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНА ПРИРОДА МИСТЕЦТВА

Однією з найважливіших властивостей у визначенні мистецтва є його відображальна сутність. Мистецтво — реальний світ буття, частиною якого стає сама об'єктивована художня свідомість людства. В цій двоїстості мистецтва приховано чимало труднощів щодо виявлення його сутнісних основ. Відображення в широкому розумінні означає відношення художності до її первинних начал. Нагадаймо, що відображення властиве матерії в будь-якій її формі. У відображенні обов'язково за відповідним законом фіксується процес взаємодії відображуваного об'єкта і його «відбитка». У філософії йдеться також про «вторинність відбитка» щодо предмета відображення, залежність його від самої природи відображальної системи.

Мистецтво — одна з універсальних форм відображення, вираження, оцінювання чи пізнання явища, а не його власне буття. За всієї очевидності відтворювальних ознак мистецтва постає ціла низка теоретичних питань не тільки суто естетичного, а й світоглядного, сутнісно-гносеологічного змісту, адже процес цей далекий від спрощеного копіювання й автоматизму. З давніх часів помічено, що існує дистанційність і водночас поєднаність між художньою картиною мімезису і реальним світом явищ та речей. У так званому традиційному мистецтві первісного суспільства ритуал, що ніс у собі однаковою мірою естетичне і практичне наповнення, нерідко зрощувався у своєрідному синкретизмі з реальними культовими діями. Про подібність зображення і самої реальності створено міфи й легенди. Скульптури міфічних богів та інших персонажів населяли помешкання і цілі міста Давньої Греції як реальні істоти. Згадаймо міфи про те, як Пігмаліон оживив свою скульптуру, як до картин художника Зевксіса зліталися птахи клювати виноградні грона. Філософський смисл цих міфів і легенд полягає в тому, що мистецтво, підносячись на недосяжну височінь у зображенні ідеалу й мрії, набиралося сили і снаги в земному тяжінні.

У кожній з наступних епох (Середньовіччя, Ренесанс, Новий час, ХХ ст.) по-своєму тлумачилася ця антиномічність. І завжди порушувалися питання про міру наслідування живої природи, ізоморфізм, іконічність, подібність або ж відмінність, пізнаваність чи непізнаваність. Амплітуда між зображуваними світами була настільки широ-

кою, що вони взаємовиключалися через уподібнення мистецтва реальному світові буття або вихід його з будь-яких міметичних систем у світ суб'єктивних фантазій, абстрактного формотворення.

Зупинімося докладніше на змістові і внутрішній структурі поняття відображення засобом мистецтва (художнього відображення). (Про обов'язковий світ естетичної духовності, що народжується внаслідок взаємодії мистецтва і предметної дійсності, йтиметься далі.) Розгляньмо деякі особливості тотожностей у змістовній характеристиці категорії відображення, до якої можуть бути віднесені також інші поняття з властивою їм специфікою — *мімезис* та *вираження*. Складається досить непроста структура зі спільною ідеєю: у кожному з передбачуваних випадків (зображення — мімезис — вираження) має бути наявний першоелемент, точніше — прообраз. Ці три грані єдиного процесу мають спільну основу, хоч і з певними відтворювальними відмінностями.

Міметичність у мистецтві бере за зразок в узагальненому розумінні природу, яку воно наслідує, або саму ідею цієї природи (концепція Платона); за судженням Леонардо да Вінчі, мистецтво є дзеркалом природи. Ця властивість мистецтва в її найзагальніших рисах ніким не могла бути перебореною — навіть у найсміливіших експериментах змішування чи поєднання реального й фантастичного (наприклад, праці І. Босха), перетворення синтетичного на аналітичний спосіб зображення (авангардизм ХХ ст.) тощо. В мистецтві абсурду помітна не тільки естетична логіка зображення, а й міметичний принцип наслідування логіки життя, що мовою древніх означало б «наслідувати природу». Це може бути перемножене і збільшене в багато разів зображення, міметичний зв'язок у якому залишається. Е. Іонеско запитував: чи можуть література й театр по-справжньому відобразити «неймовірну складність реального життя», його жорстокість, і відповідав: це можливо зробити лише за умов, що мистецтво (в цьому разі — література, театр) має бути «в тисячу разів жорстокішим». І навіть у такому випадку закон наслідування, уподібнення, впізнавання не порушується. Лише семантика міметизму значно ускладнюється (приклад літературної і сценічної версії конформізму знаходимо в «Носорозі» Іонеско).

У понятті *вираження* увага більшою мірою зосереджується на суб'єктивному оцінюванні митця й ставленні до зображуваного. І

воно не обмежується лише виражальною сферою переживання, що властиве окремим видам мистецтва (музика, лірична поезія). Без вираження ідеї і сенсу факт зображення залишався б пасивною копією, яка є німою, нічого не промовляє, не є засобом естетичної інформації та спілкування. Скульптура в пластичній формі виражає собою ідеал, епоху; в ній — концепція світосприймання. Мистецтво, справді, не лише зображує чи наслідує рух життя, плин історичних подій, а й виражає духовно-естетичний, культурний, моральний стан суспільства.

Зображення має різні підтексти, зокрема ті самі наслідування й вираження. Водночас воно не обов'язково залежить від прообразу зображуваного, тобто реально існуючого. Залишаючись далеким від правдоподібності зі звичними для повсякденної свідомості предметами, репрезентації первообразу, зображення — це також образотворення нової реальності. І якщо перед нами сам у собі суцільний обрис форми, то й тут маємо саме форму зображення, а не річ в її чуттєвій конкретності. Але в мистецтві розбіжність між миметичністю і відображенням не може залишатись абсолютною. Мистецтво утвердило себе і реалізувало потенціал у синтезі наслідування, вираження та зображення завдяки генію, таланту й високій майстерності, в умінні уявний чи то реальний предмет, даний у відчуттях і переживаннях, перевести в інший — онтологічний статус буття.

У відображенні виявляється не просто ліричне захоплення поета красою довкілля, а вбачається суперництво з природою в її довершеності та владою. Творення, так би мовити, іншого світу, космосу людського духу — це і є ті у своїй суті відображення і наслідування, що дають відповідь на питання про виникнення й необхідність самого мистецтва. Саме у зображуваності — сутнісна основа його феномена. Наука моделює процес мислення, а отже, й пізнання, яке, наприклад, у праці поєднується з духовно-практичною діяльнісною потребою, у спорті веде до фізично-вольової довершеності. В усіх інших формах синтетичної гри і ритуалу виразно проступає елемент ідеалу свободи. Вони нібито й не поєднані між собою, проте в зображенні як творенні іншого світу довершена сама в собі духовність підноситься над не-свободою реальності.

Мистецтво як символ ідеальної зверхності і свободи надає бажаному обрис реальності і повторюваності. Це не просто гра в наслідування. Тут зібрано те, чого не можна досягти в жодній із ситуацій

життєвих прообразів поведінки людини. У своєму пізнанні й відображенні мистецтво, за висловом Ю. Лотмана, «переносить людину в світ свободи і цим самим розкриває можливості її вчинків»¹. Тут розглядається межа свободи у вчинку. В будові пірамід, зображенні титанічної сили міфічних героїв, у величних соборах, музиці повторення гармонії космосу, «істини матерії» (Шеллінг) відображено не стільки саму теургічну уяву чи навіть реальність, скільки сутність мистецтва як символу свободи й самотворення.

У мистецтві відображаються такі вселюдські цінності естетично-го споглядання в його частковостях і всеєдиному цілому, як космос, абсолют і довершеність прекрасного, свободи. Зображення в мистецтві — це також історичне літописання у вчинках, подіях і характерах. Тут приховане від зовнішнього прочитання усе те, що можна було б назвати перетвореннями й символізацією пам'яті культури. Спроби відтворити стерильно чисті факти без їх психологічного, етнічного, культурно-історичного контексту є недовговічними.

Водночас із відображенням, а отже, й пізнанням життєвих реальностей навіть у тому, що хвилює суспільство в певний історичний період, які ідеали воно сповідує, відбувається і пізнання мистецтвом своїх можливостей, відкриття себе. Вся історія мистецтва — це історія його самовідкриттів, боротьби та утвердження в ньому нового або повернення уже в іншому прочитанні до того, що стало класичним зразком. В естетиці наслідування за доби Ренесансу значну роль відіграла теорія мистецтва і традиція античної культури. На новий рівень і в новому філософському осмисленні піднесено пієтет наслідування природи. Слід наголосити, що в наслідуванні як зображенні творення природи ніколи не було пасивного повторення. В полемічних перебільшеннях тих напрямів мистецтва, що започатковувалися пізніше і висували власні теоретичні обґрунтування мистецтва, висвітлення категорії мімезису подавалось однобічно. Досягнення схожості з архетипом не було самоціллю художника чи ремісника. А от щодо природності, дзеркального наслідування, то це потребувало справжнього таланту. І справедливість міркувань про те, що природа — великий учитель митця, мала означати, що саме завдяки їй і розвивалось уміння. В наслідуванні відбувалося становлення і відкриття досконалої художності. Ніщо не відбувалося само собою.

¹ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992. — С. 236.

Мистецтво робило прорив у невідомість свободи і органічності. Високе й напружене у відкриттях, воно прагнуло сягнути рівня одухотвореної природи. Для того, щоб художня мова в тому чи іншому жанрі мистецтва стала доступною, її потрібно було спочатку створити, вникнувши у внутрішню сутність законів і гармонії природи. У формулі «бути як природа» є іронічний підтекст, бо мистецтво ніколи б не могло нею стати. Водночас видатний італієць XVI ст. Дж. Вазарі, показуючи в життєписах усі нюанси близькості до природного, порівняв, зокрема, твори Мазаччо з роботами інших художників і відзначив як доказ прогресу живописних творінь, що в них «багато живого й одухотвореного»¹.

Слід розглянути й інші ознаки «живого». Наприклад, манера живописання, за свідченням істориків-мистецтвознавців, ставала дедалі органічнішою і привабливішою у своїй природності, упорядкованішою як за малюнком, так і за співмірністю в ньому. В статуях цінувалася схожість їх з живими людьми. За описом Дж. Вазарі, у фігурах Якопо делла Кверча з'явилося більше, ніж у його попередників, руху, грації, «малюнку й обробки»; у фігурах Філіппо чіткіше відображено мускулатуру, гармонійною є співмірність і виявлено більше смаку. «Однак,— зауважує Дж. Вазарі, — ще більше додав до цього Лоренцо Гіберті у створених ним дверях Сан Джованні, де простежуються і задум, і гармонійність, і манера, і малюнок настільки, що, здається, фігури його перебувають у русі і мають живу душу»².

Рух, живість, пошук перспективи, пропорційності і колориту в ракурсі, постатях, жестах, у виразі обличчя, вираження «руху душі», прагнення «якомога більше наблизитися до правди природи»³, правильно розподілити світло й тіні — усе це належить до системи правил художнього відображення життя. Натуральність об'ємних моделей відповідної форми, правдоподібність композиції, інші художні вдосконалення на кожному новому етапі епохи Відродження набували відповідних змін — відбувалося глибше осягнення істини природи і художньої правди зображення.

¹ *Вазарі Джорджо*. Житнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 3 т. — Т. 2. — С. 15.

² *Там само*.

³ *Там само*. — С. 16.

Кожен із наступних стилів на зразок маньєризму, класицистичної естетики, бароко і рококо вносили істотні корективи, спрямовані на прикрашання природи, ідеалізацію її, внесення стриманості чи, навпаки, чуттєвої манірності й салонного блиску. Справжнє мистецтво має, як вважалося, не стільки наслідувати природу, скільки диктувати їй закони стилю. Претензії до природи виявилися доволі симптоматичними. «Навіть красі потрібно допомагати, — наголошував Б. Грасіан, — навіть прекрасне постане потворністю, якщо не прикрасити мистецтвом, що усуває вади й полірує гідність. Природа кидає нас на поталу долі. Звернімося ж до мистецтва! Без нього й чудова натура залишається недосконалою»¹.

Подібна естетична програма, як бачимо, висуває на передній план перетворювальні принципи стосунків із природою. Подальша цивілізаційна практика протиставлення природі культури, ідей технократизму залишила на далекій відстані естетичні ідеали мімезису минулих епох. Проте ускладнення відношень природи і мистецтва не означало цілковитого відречення від реалій навколишнього світу. Ностальгічні почуття в пошуках спілкування з первозданною природою з'явилися згодом в естетиці романтизму, прозових реалістичних творах Ф. Шатобріана, Ж.-Ж. Руссо, у закликах до природності й простоти в критичних статтях Д. Дідро на художні виставки.

Що далі віддаляється людина від чистоти й незайманості природи, штучно заповнюючи цей вакуум, то відчутнішою стає її духовність як предмет зображення. Зауважимо, що в XVIII ст. сягнув вершин і так званий жанр натюрморту («неживої природи»). Без будь-якої відчуженості і стилізацій ця природа мала показувати тепло домашнього затишку, значущість оточення людини, осмисленість і відбиток духовності на звичайних речах. Можна говорити про повернення до природи, точності її малюнка і композиції, але вже в іншому світоглядному, естетичному й практичному досвіді.

Мистецтво дедалі більше утверджувало себе як пізнання й аналіз природних та суспільних явищ, як показ складності й витонченості людських стосунків. «Золотий вік» мімезису і відображень відходив у минуле, втрачалася межа між граничною умовністю й натуралізмом. Водночас відкривалися нові грані розуміння зображальної природи мистецтва й літератури. Свідченням цього може бути звер-

¹ *Грасіан Бальтасар*. Карманний оракул критиків. — М., 1984. — С. 9.

нення до такої незвичайної для естетики і мало вивченої в ній категорії, як *антиципація* (від лат. *anticipatio* — сприймаю заздалегідь) — передбачення, здогад, заздалегідь складене поняття чи уявлення. Подібне явище поведінки і психіки людини стоїки та епікурейці називали природженими ідеями. За І. Кантом, це є апріорністю пізнання. В антиципації така здатність тлумачиться як передбачення подій, «випереджальне відображення» їх в інтуїтивних здогадках. Ця властивість значною мірою характерна для мистецтва, його прогностичного осягнення майбутніх подій.

У суто психологічному та естетичному планах пояснення цього феномена прозорливості знаходимо у природжених особливостях генія. В розмові Й. П. Еккермана з Й. В. Гете неодноразово згадується антиципація, до якої у своїй творчості мав схильність поет. За його свідченням, «Гец фон Берліхінген» був написаний ще в молоді роки, а приблизно десять років по тому митець сам був вражений правдивістю зображеного. Нічого подібного на час написання твору, за словами Гете, він не мав можливості ні знати, ні пережити, ні бачити, а тому знання зображеного стану людини могло бути «дане лише антиципацією». Є певні типи логіки в поведінці характерів, про які можна знати наперед. Ця особливість антиципації — своєрідно змодельованого творчого бачення була також виявлена в написанні «Фауста». Важливим є й таке спостереження великого майстра слова: «Якщо б за допомогою антиципації не носив би вже в собі весь світ, мої зрячі очі були б сліпими і все дослідження, і весь досвід були б лише мертвими, марними намаганнями»¹.

Мистецтво відображає навіть тоді, коли бере в основу міфологічні чи релігійні сюжети, не кажучи вже про звернення до фактів історії та реального життя, де воно весь час експериментує: як поведе себе герой у тій чи іншій запропонованій ситуації. Природа мистецтва ігрова, зображення в ньому мають ігровий характер не лише тоді, коли сам експеримент ситуації запрограмований. Назвімо для прикладу художній фільм Л. Андерсона «If...» («Якщо...»). «Якщо» присутнє й у фільмах А. Курасави «Жити», А. Шепітько «Сходження», у фантастичному фільмі-попередженні Х. Райнля «Спогад про майбутнє». В мистецтві відображається вірогідне,

¹ *Еккерман П.-И.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — М.; Л., 1934. — С. 220.

можливе, а тому катарсичне випередження стає естетичною (ідеальною) реальністю. Мистецтво може зображувати вимисел і уяву, тоді як наслідувати — лише реальні речі, природу, хоча, певна річ, воно не обмежується тільки зовнішньою подібністю.

Категорія *відображення* еволюціонувала, розширився й збагатився її зміст. Мистецтво, не обмежуючи себе функцією бути подібним до видимого світу, творить естетично впорядковану іншу реальність, залишаючи за собою обов'язковість чуттєвості художньої мови, інтелект пам'яті, образно-асоціативну метафоричність. Світ природи для мистецтва з його космізмом і глибинністю гармонії внутрішніх структур — де і світ ноосфери, людської культури в складній системі зв'язків соціальної, етнічної, етичної, історичної змінюваності світовідношень і усвідомлення себе як творця власної свободи.

Антиентропійна, упорядковувальна і гармонізуюча сила мистецтва в історичному часі й космічному просторі не виключає звернення до категорії мімезису в її традиційному і водночас надзвичайно широкому сучасному прочитанні як синоніму перетворювально-гармонізуючої сутності відображення в мистецтві.

Відображаючи, наслідуючи і виражаючи своєю образною системою суще в ноосфері, мистецтво впорядковує духовну енергію людства, знаходячи паралелі із законами творення й гармонії в самій природі. Хоча б якими були винайдені у мистецтві способи наслідування, вдавання, гри, утопій та ілюзій споглядання заради їх власної цінності — зрештою наявна олюдненість космосу, якою є рух, культура і життя. Зображення в мистецтві — проблема настільки ж сучасна, наскільки й прадавня. Викликає захоплений подив феномен естетичної свідомості, відображений у пам'ятках трипільської культури.

У мистецтві Трипільля зримо відкривається міфологічне світосприймання давніх землеробів, своєрідне розуміння будови Всесвіту, ідея безкінечності плину часу, руху Сонця та зображення людини в навколишньому просторі.

Пошук точного слова перетворюється на ліплення зримого образу й картини, стає рухом душевного стану. Звернімо увагу на таку деталь: загальновідомо, що Л. Толстой боровся за художність звучання кожного слова, які потім зливалися в єдиний потік повсякденних його спостережень. У щоденнику в період підготовки до написання повісті «Хаджі-Мурат» він розповів про те, скільки було докладено

зусиль для пошуків точної фрази в описуванні того, як вдоволений джміль серед запашного різнотрав'я, розморившись, «солодко і мляво заснув». Чи це буде названо «естетикою слова», як у М. Бахтіна, чи «алхімією слова» у Я. Парандовського, чи «музикою поезії» у Т. Еліота,— в усіх випадках маємо зіставлення двох реальностей: тієї, що йде від природи, об'єктивності суцього, і того, що вже буде називатися мистецтвом.

Зосередивши увагу спочатку на предметі зображення та його перетвореннях, звернімося ще до одного прикладу з літератури. Реальна дійсність, численні її факти забезпечують предметний зміст мистецтва. Це справді так, але слід додати, що й життя, мова та інша семантика спілкування не позбавлені символіки, вимог певної ідентичності в культурі й мистецтві. Т. Еліот вважав, що за будь-яких тенденцій і впливів у літературі діє закон: «Поезія не має права надто далеко відступати від повсякденної мови, якою розмовляємо і яку чуємо». Уточнюючи цю думку, автор зауважує, що від поета не вимагається «відтворення повсякденної мови, але саме звідси він черпає матеріал, витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію, і гармонію»¹.

Підсумовуючи викладене, можна сказати, що «телескоп» мистецтва (саме так називав пізнання за допомогою мистецтва Л. Толстой) спрямований у «космос» реального світу і віддзеркалює його найістотніші риси. Предмет мистецтва входить не тільки у відтворений в новій його якості зміст, а й у форму.

§5. ХУДОЖНІСТЬ ЗМІСТУ І ФОРМИ

Від задуму і до завершення твору митець прагне надати йому всю можливу повноту художності, поза якою жоден намір щодо змісту (ідеї) залишиться тільки наміром. Добре відоме вже у старослов'янській термінології поняття *художність* означало «умілість», «вправність». Етимологічно воно пов'язане з терміном «мистецтво», водночас у ньому наявна та специфічна ознака, що вирізняє достатній рівень майстерності в будь-якій справі з-поміж усіх інших сфер творчості й умілості. Як художній та естетичний феномен мистецтво виокремилось у специфічну форму духовності та естетичного досвіду. Поняття художності має два значення: родова ознака мистецтва з властивою йому образністю пізнання та співпереживань і

¹ Еліот Томас Стернз. Музика поезії // Поезія-91. — К., 1991. — С. 133.

міра естетичної досконалості твору, відповідність його змісту формі. Категоріальна широта і багатозначність цього поняття щодо характеристики мистецтва не повинна зводитися до якоїсь його риси чи ознаки в окремому виді мистецтва. Тут є і певна невизначеність, хоч відомо, що художність стає істинною там, де маємо високий вияв таланту, перетвореність на виразний естетичний знак змісту і форми, витонченість смаку й майстерність митця.

Художність — це поетичність у мистецтві. Однак ці поняття не в усьому тотожні. Художність у певному значенні ширша за поетичність, тому що поетичність, на відміну від художності як прерогативи винятково мистецтва, належить також і до реальної сфери переживань. Саме звідти художність черпає сили і спроможність зворушити перетвореним естетичним змістом. Поезія почуттів у реальному житті — це джерело, яке, по-перше, здатне, надихнути і, по-друге, достатньою мірою слугує живописцеві, композитору, письменнику, артисту як першооснова художніх перетворень. Поетичність — не жанр, а тип романтичного світосприймання, що ґрунтується на розкнутості внутрішнього стану і екзотеричності (від грец. ἐξωτερικός, — зовнішній) ставлення до навколишнього світу. За висловом теоретика німецького романтизму Новаліса, «поезія розчиняє чуже буття у своєму». Сфера поета, вважає він, то є світ, зібраний у фокусі сучасності. Поет повинен поєднати все зі стихією духу, створити цілісний образ, складений із протилежностей, загального і часткового. Роман також має бути суцільною поезією, в якій поєднані гармонія, здивування й істинне поняття про світ. «Чим поетичніше, тим істинніше»¹ — такою є формула Новаліса.

Абсолют, вічність, істинність поетичного виступають як аналог невмирущості моральних цінностей. Поетичність — у романтизації, схильності до ідеального в людській психології. Художність, належачи до витвору людського духу, гармонізується з поетичністю споглядання — естетичного сприйняття природи й життя. Саме в художності криється перемога над стереотипом почуттів і мислення, а це, у свою чергу, є боротьбою і громадянським вчинком митця на захист ідеального. Трагедія Янки-музиканта з однойменної новели Г. Сенкевича стала символом втрати ідеального, втрати відчуття гармонії й поезії

¹ Новаліс (*Фридрих фон Гардэнберг*). Фрагменти // *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли.* — М., 1967. — Т. 3. — С. 283.

життя у суворій реальності світу. Вивчення специфіки художності стає можливим в аналізі його зв'язку не лише з естетичними перетвореннями, структурою предмета, а й зі змістом і формою мистецтва.

Відображальна сутність мистецтва, аналіз того, яким чином реалізується специфіка і здатність художності виокремити себе з реальної системи буття (природної і суспільної) в самостійну визначеність, спонукають до розгляду теми: що є зміст, форма і предмет відображення. Услід за розумінням того, що являє собою прообраз як передумова, тобто сама реальність та її естетичне перетворення в мистецтві, слід з'ясувати, в який спосіб стає можливою ця якісна зміна. Відокремлена від природного існування, наповнена сенсом і завершена в своїй цілісності структура набуває двовимірності статусу — мистецтво як цінність і річ у всезагальній метасистемі культури і як знак цієї культури, здатний стати еквівалентом упорядкувань та пізнання художньої істини. Мистецтво як річ і знак («естетичний знак», за терміном Я. Мукаржовського) має властиві йому специфічно структуровані зміст і форму; до цих компонентів належить також предмет мистецтва, що за своїм смисловим відтінком має означати нерозривність мистецького твору щодо його змісту і форми з іншими, зовнішніми явищами.

Предмет і зміст у мистецтві бувають настільки подібними, що їх важко розділити. Історія підказує сюжети, події і характери для зображення, де сам факт набуває особливого значення. Фільм М. Ромма «Звичайний фашизм» залишається незаперечним документом, водночас за всіма законами художньо-образної символіки ця кінострічка сповнюється нового контексту як метафора засудження зла.

Розгляд змісту і форми в мистецтві передбачає, насамперед, розщеплення цілого на складові, що є можливим тільки на теоретичному рівні, до того ж не виключає певного редукціонізму і спрощення. Твір мистецтва — це загалом завершена і цілісна система. Та коли з неї вилучають якийсь елемент, то перед нами вже постає інша якість. Про таке слід пам'ятати хоча б для того, щоб за основу принципу аналізу бралось розуміння цієї єдності: зміст є форма, яка водночас є і змістом. Сам поділ має більш гносеологічний, ніж онтологічний смисл. В об'єктивну основу поділу цілого на єдності іншого рівня покладено два найважливіші критерії — форму і зміст. Саме зміст, ідеї, всю безконечність закладеного в образі художнього мислення мистецтво повинно донести до того, хто його сприйматиме. Як відомо, твору ні про що не буває.

В ньому є жива душа, тобто зміст, що випромінює духовну енергію, узагальнюючи поліфункціональність свого впливу. Форма конститує зміст, тримає його в собі.

Зміст у мистецтві традиційно прийнято вважати всі ті смислово-інформативні компоненти твору, які виражають ідею, проблематику, що відображається, ціннісні орієнтири, тематичні й сюжетні лінії, осмислення явищ дійсності в зображенні. Зміст мистецтва в найширшому розумінні — це вся надматеріальна, духовна інформація в її психологічному, моральному та естетичному сплаві, пропущена крізь людську свідомість і художньо-перетворювальні засоби. Отже, до змісту належить ідейно-емоційне, смислове, інформативно ціннісне спрямування у відповідному впливі мистецтва. Воно формується через розгортання у своїй живій реальності таких чинників, як тема, сюжет, думка в їх образно-чуттєвому явленні.

До форми належать зовнішньо і внутрішньо організовані, логічно пов'язані між собою структури. Зміст реалізує себе в конкретно-чуттєвому, знаково-предметному бутті, де знак репрезентує смислову значущість зображуваного, залишаючись при цьому явищем утвореної нової реальності, вираженням традиції побудови художніх систем, а також культурно-естетичного досвіду.

Зміст і форма взаємодіють, виходять одне з одного. І в цій взаємодії — природа художності. Діалектична роздвоєність у змісті й формі й водночас нерозривність між ними — це загальна закономірність, відзначена, передусім, у філософії; специфічно вона виявляється й у мистецтві. Фактичне виокремлення цієї проблематики і започаткування її на загальнофілософському теоретичному рівні починалося з гегелівського вчення про перехід змісту у форму і навпаки. Зафіксовано було увагу й на самостійності цих категорій, що в подальшому набуло виняткового значення для методології естетичних досліджень. За словами Гегеля, «*матерія повинна прийняти форму, а форма повинна матеріалізуватися*, сповістити собі в матерії тотожність із собою, інакше кажучи, стійкість»¹. Мистецтво володіє субстанцією форми; форма стає одухотвореним живим цілим — саме в цьому полягає складність як для самого мистецтва, так і для пізнання органічності «поетичної форми», тобто форми художньо довершеної.

¹ Гегель Г. В. Ф. Наука логики: в 3 т. — М., 1971.— Т. 2. — С. 79.

У мистецтвознавчій і філософській літературі чітко простежується думка про те, що форма — не є якась оболонка, одяг, зовнішній покрив, які можна зняти чи, навпаки, надягти. Форма — це обличчя, тіло, жива плоть змісту. Звертаючись до твору, ми безпосередньо сприймаємо не що інше, як його мову і композицію, тобто матеріально виражене членування і взаєморозміщення частин. Ця форма й несе в собі весь зміст, вона є об'єктивним його буттям. Отже, узагальнимо: форма це, по суті, зміст у тому його вигляді, як він виявляється зовні, об'єктивно. Форма внутрішньо з'єднує зміст, адже найелементарніша ідея будується за логікою мислення, зокрема й художнього, вона демонструє себе за допомогою засобів (об'єкт) і чуттів сприймання (суб'єкт).

Є внутрішня композиція твору, що передає енергію структурних зв'язків, і є зовнішньо-чуттєва сповіщальна форма усього змісту. Що саме стає вирішальним у тому, що ці дві сторони в своїй взаємозумовленості набувають естетичного й художнього значення? Тезу про те, що зміст щодо форми посідає провідне місце й відіграє вирішальну роль, потрібно сприймати як умовну (хоча вона утвердилася у філософії) не лише тому, що форма — це в певних рівнях структур водночас і зміст, а зміст — це реальний рух його у своєму становленні (здійсненні) як форми. Закон нероздільності змісту й форми набуває особливого значення в мистецтві. Саме форма стає його творцем. У ній відбувається містерія перетворень, народжується інший, ніж сама реальність, зміст, знаходять втілення досконалість, художнє чуття і смак майстра. Форма кристалізує в собі стильові ознаки, культурні традиції, упорядковуючи змістовні та ідейні задуми в органічні цілісні єдності. Змістовну тканину твору може підказати й наповнити саме життя, форма ж покликана надати цій реальності іншого — художньо-ціннісного значення.

Форму творить митець. Це означає, що він бере на себе сміливість дати життя, не позбавлене субстанційних ознак органічності та природних аналогій, естетичному феномену породженої реальності. Якщо форма, за Гегелем, повинна «сповістити собі в матерії тотожність із собою», тобто бути реально діючою системою, а не чимось випадковим і нестійким, позбавленим органічності у своїй будові, то в такому разі у справжньому творі мистецтва слід вбачати константу, що виявляє здатність завдяки формі утримувати суспільно наповнену змістом відповідність. У зв'язку з цим постає питання, яким чином досягається

в мистецтві те, що позбавляє його привнесених іззовні властивостей, оживлює в ньому його власну сутність. Справжня оригінальність як художника, так і художнього твору, доводить Гегель, полягає в тому, що вони «одухотворені розумністю істинного в самому собі змісту».

Форма у мистецтві — не тільки засіб, за допомогою якого можна досягти перетворення реальної одиничності на художньо узагальнений символ мистецтва, відокремлений від первинної основи. Форма є також способом існування твору мистецтва. В ній утримується межа між рельєфністю структурності, матеріальності твору і тим іншим, зовнішнім щодо нього, простором. Поет поставив останню крапку, композитор записав останню ноту, художник додав потрібний штрих і завершив твір. Міра і форма стають панівними. Від них залежить подальша доля існування твору таким, яким він є. Форма історично рухається разом із життям твору мистецтва в динаміці системи культури, водночас вона забезпечує статику його субстанційної самототожності. Можуть бути ремінісценції, різні трактування теми, її варіації, наслідування твору мистецтва, доповнення і зміни, як нерідко буває в епосі й фольклорі. Та в кожному окремому випадку то вже буде інший твір, константність нової форми. Лише на тему Прометея — цей міфологічний сюжет протистояння світла темряві й страху — написано в різних жанрах десятки музичних творів. І кожен із них — це сама в собі суцільна константа форми та змісту («Прометей» — опера Г. Форте за трагедією Есхіла, «Творіння Прометея» — балет Бетховена, «Поема вогню» — симфонічна поема О. Скрибіна, «Кавказ» — кантата-симфонія С. Людкевича за однойменним твором Т. Шевченка та ін.). Константа властива не тільки формі в її закристалізованості в органічність, вона притаманна також і надіє твору, що стає символом нездоланності й абсолюту ідеального, як спокута і страждання в «Прометей», «Ідея Мадонни» в «Сікстинській мадонні» Рафаеля. На цей факт звернув увагу мистецтвознавець Я. Голосовкер, міркування якого цікаві ще й тим, що він наділяє форму в мистецтві стосовно природи абсолютним статусом. За його словами, на відміну від «вічності» в природі, яка є процесом творення і зміни діяльності, «вічність» у культурі — то увічнення чогось у формі, образі, ідеї, тобто в постійності¹.

Зовнішня форма обмежує просторову невизначеність визначеність об'ємних чи площинних обрисів. Форма обмежує часовий плин,

¹ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. — М., 1987. — С. 127—128.

забезпечує сталість елементів предмета; як сенс образу вона ґрунтується на постійності. Заслужує на увагу й таке міркування: «Форма суть ідея чистої постійності, що, наприклад, так очевидна в геометрії. Але вона така сама і в музиці... В природі форма відносна і приблизна. Ідеальною куля є лише в культурі, в ідеї, в математиці, в думці»¹.

Ідея про нестійкість форми в природі й увічнення її в культурі, мистецтві цікава тим, що вона відкриває іншу, неординарну думку про те, наскільки форма як художня константа може виступати активною силою творення неперехідних естетичних цінностей мистецтва.

Незалежно від того, в який бік схиляються акценти аналізу змісту як зосередження всього багатства смислу мистецтва чи форми як активного засобу естетичних внутрішніх і зовнішніх перетворень у мистецтві, істина залишається в єдності і злитті структур цих двох категорій у спільність твору.

До змісту і форми належить конфлікт (від лат. *conflictus* — зіткнення) — одна з категорій поетики й естетики, що відображає протистояння і боротьбу, на яких будується розвиток сюжету і характерів у художньому творі. Природу конфлікту досліджує, переважно, теорія драми, тобто сценічного мистецтва, однак протистояння сил і тенденцій становить загальну закономірність художніх зображень. Суперечності реального життя і конфлікт як естетична категорія, що реалізують себе в драматичній і трагічній чи, навіть, у комічній розв'язках, співвідносяться між собою як предмет (передумова) і художній зміст та форма в мистецтві. Уже сама тема та ідея відображають багаторівневість і багатосферність конфлікту. Вся давня міфологія й епос витворені на боротьбі сил добра і зла, в яких тісно переплелися божественне і людське прагнення, істина й обман, Ерос і Танатос, радість і смуток, мудрість і безумство, почуття й обов'язок. В усіх цих випадках маємо не лише відчай і страждання, а й демонстративність людської волі та гідності. «Електра» Евріпіда, скульптурна група «Лаокоон» Агесандра, Полідора, Афенодора, Шекспірів Лір, «Святий Себастьян» Тиціана, «Сіл» Корнеля, «Великий Інквізитор» («Брати Карамазови») Ф. Достоевського, «Касандра» Лесі Українки, «Герніка» П. Пікассо — усе це естетичні символи суперечностей, за якими вбачають стоїцизм, пророцтво, самовідречення, прозріння в істині, моральну силу й гідність.

¹ *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. — М., 1987. — С. 127—128.

Кожний новий поступ, кожна історична перемога справедливості даються ціною втрат. Та у боротьбі суперечностей народжується гармонія. Сучасні дослідники творчості О. Бальзака зазначають, що якби письменник жив у ХХ ст., то й тоді він знайшов би для себе на все своє життя матеріал для відображення складних і суперечливих реалій історії. Конфліктів аж ніяк не поменшало, але триває активна переоцінка розуміння класичних ідеалів добра, компромісності зі злом, що засвідчує глибинну внутрішню конфліктність у самій цивілізації. Тому так синхронно у своїх передчуттях зблизилися свого часу художники, мислителі й філософи С. Булгаков, М. Бердяєв, А. Бєлий, В. Винниченко, А. Калію, Ж.-П. Сартр, И. Хейзінга, Ф. Кафка, Т. Манн та інші в осмисленні суперечностей у самому факті прогресу і цивілізаційних завоювань суспільства ХХ ст.

У стислості й філософічності змісту творів О. Довженка — його «Щоденнику», кіноновелах, сценаріях, прозі, створених ним кінофільмах вимальовується велична метафора епохи, народності духу, суперечностей, радості й страждання з головним запитанням: що є краса? Складається вона, — відповідає митець, — «з осердеченого сполучення всіх явищ життя», «з перемоги добра над злом». Це слова з новели «Сон», написаної наприкінці війни. А ось запис у «Щоденнику» від 5 квітня 1942 року: «Вчора, пишучи спогади про дитинство, про хату, про діда, про сінокіс, один собі в малесенькій кімнатці сміявся і плакав. Боже мій, скільки ж прекрасного і доброго було в моєму житті, що ніколи-ніколи не повернеться! Скільки краси на Десні, на сінокоші і скрізь — усюди, куди тільки не гляне моє душевне око».

Митець, так закоханий у красу, бачив не лише одну її. Дивний, символічний «сон» у задуманій однойменній новелі О. Довженка сфокусував у собі всю широчінь суперечностей, які бачив митець, навіть з якими зіткнувся усім своїм еством.

«Я розчинився на мільйони звучань моєї доби у трансцендентній їх найвищій сфері й написав для людства, якого частиночкою єсть, які складають світ, правду мого натхненного серця, всю, без страху, красиву й достойну, без ложних, слизьких і підлих прикрас, без угодиництва, без потурання тупості застарілих холодних і гордих неуків і їх нещадних заступників»¹.

¹ Довженко О. Кіноповісті. Оповідання. — К., 1986. — С. 666.

У порівняннях митця — трагічна символіка, глибока іронія й сарказм.

Ідея в мистецтві — це один з інтегруючих елементів змісту й форми, оскільки він виражає духовну наповненість, смисл і спрямування твору. В ідеї зосереджено те, що прагне сказати митець своєю творчістю, що він підносить і що засуджує. Без ідеї, як і без змісту, твору не буває. Якщо ідея при всьому її суб'єктивному авторському висвітленні збігається із закономірністю об'єктивних історичних процесів, естетичних і моральних оцінок, соціальна і психологічно вмотивована, то вона стає художньою істиною. Це — результат глибокого знання природи і зв'язку явищ, світоглядності та природного чуття митця. Художня ідея однаковою мірою історична й позаісторична. В ній відображено й зафіксовано сходження до розуміння істинного в баченні картин природи, подій і вчинків людей. Митець творить світ ідей і на підставі свого художнього досвіду й таланту пропонує не декларовану поза ним, а власну версію розуміння художньої істини, тому не завжди є виправданим спрощений соціологізм оцінки. Звичайно, митця тут підстерігає багато небезпечних моментів, зокрема — конформізм, що призводить до виродження таланту. В кінофільмі «Мефісто» показано поступовий процес деградації митця, що піддався впливові фашистської ідеології. Саме через ідею можна переконатися в правомірності виокремлення певних теоретичних рівнів аналізу твору. Водночас справедливим буде міркування й про те, що неможливо по-справжньому зрозуміти саму ідею, якщо звести її до якоїсь однієї, нехай і наскрізної, думки. Ідея в усьому пафосі, настрої, атмосфері, нерозчленованості її, на чому наголошував І. Кант, — це має бути «естетична ідея» в багатозначності й безмежності її сполучень із чуттєвим світом.

Абстрагована ідея, відділена від усієї барвистості й чуттєвої повноти смислових відтінків, втрачає свою силу. Вже в самому задумі твору його сенс нероздільний з чуттєвістю, глибиною і повнотою перспективи внутрішнього бачення.

Абстрагування ідеї на рівні декларативних сентенцій — це вже інше, це позахудожній, соціологічний, моральний чи філософський «еквівалент». Від цього зведення до чистої однозначної абстракції застерігали видатні письменники та інші митці. Чи варто скрізь вишукувати ідею і вкладати її? — запитував Гете. І відповідь його була

промовистою: «Майте нарешті мужність віддатися враженням, — звертався він, очевидно, до тих, хто обов'язково намагався віднайти якусь абстраговану думку, — дозвольте вас розважити, схвилювати, піднести, навчити, надихнути і запалити прагненням до великого, але не думайте, що марне все те, в чому немає якоїсь абстрактної думки або ідеї»¹. На запитання, яку ідею хотів висловити письменник у «Фаусті», він відповів, що не знає і сказати не може. Цю відмову потрібно розуміти так: намагання виразити в якійсь понятійній формулі усе багатство відтінків призведе до збіднення змісту. Свою позицію з цього питання Гете пояснює так: «З неба, через світ, в пекло — ось що я міг би сказати на крайній випадок, але це не ідея, це процес і дія». Далі він пояснює свою думку: «Якщо чорт програє заклад і якщо серед важких помилок людина, яка безперервно рветься вгору до добра, досягає спасіння, то в цьому, щоправда, є дуже дійова думка, яка багато чого пояснює, — але це не ідея, яку покладено в основу цілого і яка пронизує кожен його окрему сцену»². Чого вартою була б ця річ, іронічно підсумовує свої міркування Гете, «якби я намагався таке багате, яскраве і вищою мірою різноманітне життя, яке я вклав у мого «Фауста», нанизати на убогий шнурочок однієї-єдиної для всього твору ідеї»³. Та навіть і тут, при всьому тому, що життя взято в його розмаїтості прояву, є своя чітка система, свобода і полісемантизм вираження ідеї. І її справді не можна втиснути у вузьке річище суджень. Є тут певна роздвоєність — ідея, наявна у творі, може по-різному прочитуватись у неоднакових ситуаціях, але тільки-но починається вилучення її за межі живої тканини художності, вона одразу втрачає себе як ідея мистецтва. В розриві і розщепленні образу можна спрямувати в іншу площину хід суджень, однак то вже буде соціологічна чи якась повчальна філософська, вербалізована рефлексія. Це не означає, що не можна виокремити ідейний зміст твору чи ставити його як передумову майбутньої творчості митця. Навпаки, твір у своїй ідейній спрямованості набуває загальнокультурного, філософсько-етичного, естетичного резонансу, його думки стають ідентичністю реальних життєвих прагнень, утвердженням ідеалу прекрасного. Щодо ідейного задуму, то хоч у ньому ще й не виражено концепцію й думку

¹ *Еккерман П-И.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — С. 112.

² *Там само.*

³ *Там само.*

в усій повноті, однак саме від неї залежить подальший розвиток твору аж до його повної і чіткої реалізації.

Унаслідок невиразності, позбавленого чіткості задуму чи наміру матимемо лише розірвані між собою фрагменти. Можливо, це міг бути б якийсь етап пошуку, а не завершеність мистецького твору. З погляду художньої перспективи визначена для себе митцем основна думка — це і є духовність і «душа», надматеріальне у формі мистецтва. Твір організовує не тільки структуру побудови його як предметності буття, а й структуру (архітектоніку) розвитку ідеї, тобто: коли ідея твору живе й заявляє про себе не тільки в ньому, а й у народі, — тоді таке мистецтво стає вічним.

Однак Новий час неklasичної доби, нові пошуки способів естетичного самовираження і художнього мислення похитнули непорушність переконань у повній гармонії, синтетизмі змісту, ідеї та форми. Серед інших експериментів яскравим прикладом є творчість серба Милорада Павича, якого з великим зацікавленням сприйняли сучасники і який виклав свій метод написання твору в одній з останніх публікацій — «Держава роману», де роз'яснює сутність «нелінійної літератури». Форма справляє своєрідний магічний, комбінаторний вплив на багатоваріантність смислів.

§6. СТИЛЬ ЯК ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ

Стилю як категорії не лише естетико-мистецтвознавчих теорій, а й культурології належить особлива роль. Аналіз стилю є своєрідним продовженням теми, пов'язаної з художністю змісту й форми, оскільки за своїм онтологічним статусом саме стиль дає уявлення про зв'язок зовнішньо формальних структур з «духовною формою» (Гегель) внутрішнього змісту як окремого художнього твору, так і цілої доби. Крім того, семантика стилю стосується не лише певних завершених форм мистецтва, а й динаміки зв'язку цих форм зі стилем життя і естетичного світосприймання.

Складність осмислення стилю полягає в його структурному універсалізмі й багаторівневості. Широке застосування поняття стилю виводить його за межі лише естетико-мистецтвознавчого змісту. В одному з спеціалізованих сучасних видань стиль як категорія гуманітарного знання визначається за такими параметрами: реальний

феномен культури; умовний класифікаційний термін; мета змістове «чисте» формотворення; виразник духовних смислів культури; спосіб раціонально регульованого структурування діяльності; іманентно душевна інтенція; спонтанна самоорганізація форми; анонімна нормативна влада всезагальності форми; утвердження індивідуальної унікальності; відхилення від стереотипу; естетичний ігровий феномен; спосіб вираження практичної позиції суб'єкта¹. Зазначено також, що власне художній стиль — це стильовий центр культури; «стиль виникає і функціонує як естетичний феномен»². У сучасній літературі дедалі частіше стиль як естетико-мистецтвознавча категорія застосовується при розгляді лише історично минулих періодів мистецтва. Висловлюється теза, що художнє життя сучасного суспільства фактично позбавлене ознак стилю.

Слово «стиль» (лат. *stilos*) означає «паличка для письма». В давнину для писання на дерев'яних табличках (дошках), вкритих воском, застосовувалися спеціальні палички. Значення терміна «стиль» дедалі розширювалося, оскільки в ньому було закладено смисл нормування, дотримання певних правил. Це поняття, здебільшого, означало певну довершеність і самотність явища культури. Осмислення поняття стилю бере свій початок з античної традиції і пов'язане з поетикою та риторикою. Саме у зв'язку з риторикою склалось уявлення про відмінності так званих високого, середнього і спрощеного стилів, якими користується оратор. У Арістотеля, Цицерона поняття стиль широко вживається в значенні «особливості письма». Так само наближеними між собою були уявлення про стиль ораторського мистецтва, канон, що позначає правила, яких потрібно навчатись і дотримуватись, що в наступні віки породить розгалуження середньовічного стилю-канону, естетики класицистичних норм. Паралельно й надалі відбувалося структурування стилю, прикладом чого може бути праця Й. Вінкельмана «Історія мистецтва давнини». У грецькому мистецтві він виокремив чотири періоди, яким відповідали свої стилі: архаїчний, піднесений (Фідій, Скопас), прекрасний (Пракситель), еkleктичний.

З мистецтвознавчого рівня теорію стилів Гегель підносить до філософсько-естетичних узагальнень, звільняючи їх від емпірично-

¹ *Лексикон* нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. — М., 2003. — С. 422.

² *Там само.*

чуттєвих обмежень. «Ми можемо поширити цей термін [«стиль»], — зауважує Гегель, — на визначення і закони художнього зображення, що впливають із природи того виду мистецтва, в якому предмет отримує своє втілення»¹. У цьому розумінні Гегель розрізняє «в музиці церковний, оперний стиль, в живописі — стиль історичних картин і стиль жанрових творів. Стиль означає тут такий спосіб художнього втілення, який на стільки ж підпорядкований умовам, продиктованим матеріалом, наскільки й відповідає вимогам певних видів мистецтва»².

Подальше наповнення категорії стилю новим змістом пов'язують із культурологічними феноменами. Зокрема, Освальд Шпенглер (1880—1936) у відомій праці «Занепад Європи» звертається до стилю як одного з інструментів характеристики культури і певних етапів її розвитку. На його думку, «стиль — це метафізичне почуття форми». Традиція тлумачення стилю як зміни форм художньої культури всебічно обговорюватиметься, причому з наголошенням на самодостатності внутрішньої глибинної логіки, незалежної від тих чи інших особистостей та їх вольових зусиль. Отже, стиль постає як даність, сформована в певну органічну цілісність. Як зазначав Н. Гартман, «стиль полягає в певному характері форми чи у схемі форми, яку знаходить не окрема людина, а створює ціле покоління, причому окрема належна до цього покоління людина уже включена в пошуки такої форми. Тому така форма є і об'єктивно визначальною... В конкретну епоху «панує» певний стиль, він визначає усі індивідуальні форми — визначає не в усьому, не цілком і повністю, але однак спрямовує їх на відповідний шлях. В усьому іншому явища одного й того самого великого стилю різняться між собою, оскільки існують, крім того, ще партикулярний стиль, народний, місцевий, стиль доби і навіть найвищою мірою індивідуальний стиль нового майстра»³.

Поняття *великий стиль*, що увійшло в літературу з часів Й. Вінкельмана і Гегеля, означає поділ усієї історії мистецтва на великі періоди й віхи, що ознаменували радикальні зміни та відкриття у напрямках і духовно-стильових самовираженнях епохи. Впродовж усієї історії утверджували себе нові художньо-естетичні принципи мисте-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. — М., 1978. — Т. 4. — С. 305.

² Там само.

³ Гартман Н. Эстетика. — К., 2004. — С. 347.

цтва, що знаходили своє стильове втілення. Відповідно до культурних цілісних епох і художніх напрямів окреслювалися стильові форми мистецтва Стародавнього Єгипту й Античності, Візантії. Формувалися стилі Ренесансу, романський, готичний, стиль класицизму, бароко, рококо, у Новітній час — стиль модерну. В будь-якому разі, склалася доволі стійка, здатна до фіксованості, матеріально багатогалузева і багаторівнева система, за допомогою якої реалізується спосіб образного мислення, укладання в органічну цілісність засобів виразності й формотворення. Жодною мірою не можна назвати стиль лише зовнішньо конструктивною оболонкою. Він народжується з духу епохи з усіма її складовими — синтетизмом зовнішніх і внутрішніх чинників.

Своєрідне «зрощення» культурологічного, філософсько-естетичного і мистецтвознавчого підходів та методів аналізу стилю зумовлене його багатоструктурною і змістовною природою, він може бути звернений як до духовно-естетичного досвіду соборності, її художньо-образного мислення, так і до неповторності особистісного творчого вияву. Певну стимулювальну роль у такому синтетизмі відіграла мистецтвознавча школа Г. Вельфліна, А. Рігля, які досліджували у стилях стійку, повторювану у різних варіантах систему формальних характеристик. Г. Вельфлін із вражаючою глибиною проникнення у структуру художнього твору, тонким відчуттям форми аналізував як стильові даності вертикаль, площинність, графічність, колористику тощо. Тим самим ніби знімалася персоніфікація, завдяки чому постає ла «історія мистецтва без імен».

У цьому питанні має бути збережена міра хоча б тому, що будь-які, навіть наймасштабніші справи творять конкретні особистості. Такою ж мірою твориться й історичне тло. Митець не просто пасивна, рефлексуюча окремість; передусім він — суб'єкт «прориву в культурі», концентрація духовної пасіонарності в особистісному вимірі. Знак культурної епохи і знак геніальності митця можуть не збігатися, водночас можуть збігатися їх стилі.

Слід зазначити, що є не лише стиль, виражений у формі манери, індивідуального світосприймання, без чого не можна досягти високого художнього реєстру в мистецтві, а й стиль реалізації свого покликання, що може перетворитися в надособистісну волю. Саме ці три чинники потрібно брати до уваги, коли розглядаємо художній стиль певної епохи — відображення у стилі соціального й духовного напру-

ження в її загальному просторі, внутрішні особистісні мотиви у стилі життя й світосприймання, а також волю до реалізації цих мотивів у художньо-естетичних формах. У праці **Вільгельма Дільтея** (1833—1911) «Три епохи нової естетики і її сьгоднішнє завдання», в якій розглядаються виразність часу й особистісного відображення стилю у творах мистецтва, висловлено доволі переконливе міркування: «Кілька звуків моцартівської мелодії відрізняються для знавця від будь-якої іншої музики. Фрагмент мармурової статуї найпрекраснішої грецької епохи може бути історично локалізованим археологом. Лінію, проведену рукою Рафаеля, знавець ніколи не сплутає з малюнком іншого художника. Таким чином, душевний учинок, з яким пов'язані чуттєві моменти, у генія в будь-якому повторюваному зв'язку мають одну й ту саму «основу рису». Так само і в художньому творі, — наголошує Дільтей, — єдині засоби цільної дії, проведення спільної внутрішньої лінії справляє вплив, починаючи від першого членування мас аж до найдрібнішого орнаменту. Ми називаємо це стилем».

Якщо ми вбачаємо у стилі естетико-мистецтвознавчу категорію, посилаючись на те, що вона може бути розглянута як *метакатегорія*, що може об'єднати різні рівні і структури проникнення в естетичну специфіку і сутність мистецтва, то передусім це стосується стилеутворення, де абсолют краси стилю адекватний художній довершеності твору. Так було в усі історичні періоди, починаючи із запровадження художніх реформ у пошуках розкутості закам'янілого канону за часів Нефертіті (XIV ст. до н. е.) і явлення світові витонченості стилю. Проте звернімося до ближчих часів.

Про стиль написано чимало теоретичних праць, у яких головною є думка про те, що його не можна ні вигадати, ні відтворити, так само як не можна вибрати як готову модель чи систему форм, придатну для перенесення в будь-які обставини. Так само наголошується на зміні стилів, переході їх один в одній або навіть співіснуванні. Водночас, як зазначає В. Вейдле, «упродовж віків за окремим архітектором, музикантом завжди був стиль як форма душі, як прихована передумова кожного виду мистецтва, як надособова визначеність будь-якої творчості»¹.

¹ Вейдле В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературно-го и художественного творчества // Самосознание культуры и искусства XX века. — М., 2000. — С. 354.

Генезис стилю — надзвичайно складне питання. Традиційно прийнято поєднувати стилі та історичні напрями у мистецтві, що зумовлює певний термінологічний синтетизм.

Не можна погодитися з твердженнями, що сучасна епоха втратила стильову визначеність, оскільки час «великих стилів» — у далекому минулому. Динамічність полістилів вказує на зміну способів стильового самовиявлення часу в мистецтві і художньому слові. Ускладнилась структура стилю як найчутливішого духовного інструмента культури, де стилі минулих епох зі своїми культурними цінностями входять у сучасну епоху. У широкому розумінні, як і раніше, неможлива творчість митця без власних стильових рис, як і стилю без етнонаціонального духу. Новітній час увібрав багатолікості художньо-стильових процесів минулих епох.

Контрольні запитання

1. У чому полягає сутність мистецтва?
2. Як співвідносяться між собою естетика і мистецтвознавчі дисципліни?
3. Висвітліть історичну динаміку понять: мімезис (наслідування) — відображення — вираження.
4. Що таке інтенція людського у мистецтві?
5. Що є предметом художнього відображення?
6. Розкрийте смисл понять «внутрішня» і «зовнішня» форми.
7. Які критерії визначення художності змісту й форми?
8. Як знаходить своє втілення і виявлення ідея твору?
9. Назвіть структурні компоненти змісту і форми в мистецтві.
10. Які основні ознаки стилю у мистецтві, в чому виявляється універсальність категорії «стиль»?

Список рекомендованої літератури

- Башляр Гастон. Избранное: Поэтика пространства. — М., 2004.
- Берштейн Борис. Пигмалион наизнанку. К истории становления мира искусства. — М., 2002.
- Кассирер Э. Искусство // Избранное: Опыт о человеке. — М., 1998.
- Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995.
- Михайленко В. Є, Яковлев М. І. Основи композиції: геометричні аспекти художнього формотворення. — К., 2004.

Овчаренко С. В. Інформаційність жанру. — О., 1998.

Орлова Т. І. Візуальна образність — парадигма сучасної культурної свідомості // Мистецтвознавство України. — К., 2001.— Вип. 1.

Тен Ипполит. Философия искусства. — М., 1996.

Юхимик Ю. В. До проблеми міметичного зразка в ренесансному мистецтві // Наук. часопис Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. — Серія 7. — К., 2004.

СЕМІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА: ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ, СИМВОЛ, ЗНАК

§1. ГЕНЕЗИС ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Художній образ називають живою «клітиною» мистецтва, безпосереднією естетичного споглядання істини, оскільки й саме мистецтво визначається як мислення в образах. За допомогою осягнення образу ми пізнаємо природу мистецтва. Не випадковим є й те, що поняття *художній образ* перетинається з поняттями *відображення, зміст, форма, твір мистецтва*. Художній образ має відношення до творчого процесу, починаючи від образно-сміслового задуму й завершуючи втіленням його в упредметнених знакових структурах, а також репродукуванням під час сприйняття мистецтва. Художній образ співвідносять зі специфікою пізнавальної функції мистецтва, порівняно з науково-понятійним аналізом, особливим емоційно-споглядальним станом людини, талантом митця в образно-метафоричному творенні. У своєму повсякденні людська особистість живе у світі образів, тропів (від грец. *tropos*— слово), порівнянь, метафор, гіпербол, алегорій, постійно спілкуючись із природним і суспільним середовищем.

У процесі зміни цивілізацій упродовж тисячоліть творилося не лише мистецтво як чуттєво-образне відображення, а й сам суб'єкт з особливою нервово-психічною організацією поведінки, здатністю відтворення в уяві і збереження в пам'яті безпосередніх картин життя, явищ, переживань. Образно-метафоричне одухотворення, що стало можливим унаслідок еволюційних, адаптивних змін і формування своєрідної синкретичної самосвідомості, несло в собі величезний потенціал збагачення мовних, знакових засобів, досягнення їх пластичної гнучкості, тонких емоційних нюансів. Генетичним є збіг у первинних образах прагнень людини до утвердження себе в наслідуванні природних сил, картин того, що варте було уваги і повторюване «увічненням» з усією візуальною, ритмо-звуковою конкретністю та безпосередністю наближення до реально пережитого. Саме такий

збіг і уподібнення дають підстави вважати, що в суб'єктивному плані мистецтво могло виникнути завдяки цій образно-міметичній здібності людини. Поруч із словом, розвинутим почуттям тотожності у світі речей — метафори, тропи, символи — вирішальним чинником художньо-образного мислення стає уява (як перенесення зовнішнього досвіду у внутрішній стан психіки).

Як зазначалося, мистецтво, філософічне за змістом, здатне висвітлювати в специфічній (саме образній) формі ті явища й закони, які у відповідній трансформованості (наприклад, соціологічній) можуть стати еквівалентами всезагальних категорій буття. В синкретичних формах мистецтва первісного суспільства виявлено елементи світоглядності, що згодом переросли в релігійно-магічні, міфологічні пояснення законів природи і людського духу. У тому ж ранньому періоді історії спостерігалися мимовільні, ненавмисні спроби торкатися найскладніших ідей самосвідомості (зокрема, естетичної) первісної людини. Навіть у наскельному, печерному мистецтві верхнього палеоліту наявні не лише образи-символи, міметичні зображення, а й певні стихійні поняття стосовно гармонії, руху, ритму, простору, космологічних уявлень, джерел сили і світла тощо. І все це могло передаватися тільки в образно-зображальній формі. Чи то проникнення у свідомість тотемних уявлень про сили природи, чи наповнення в повсякденні радістю пізнання кольорів, форм, істот, які можна було зупинити або повернути у часі (ризуал зображення полювання), різні нарубки і різьблення зображень, керамічний праобраз орнаментів — усе це не що інше, як первинно-образний засіб, що з безпосередністю і узагальненою символічністю передає світосприймання й уявлення далеких предків. Саме в цьому закарбувала себе філософічність і сила образу. Образ не тільки наслідує природу (зокрема, людину як частку природи та соціуму), а й робить їй виклик у прагненні протистояти минулому, уникнути ентропії та дисгармонії. Через образ ми бачимо світ очима сьогоденної присутності й майбутньої перспективи. Він закріплює себе, як уже зазначалось, у змісті й формі.

Якщо й справді образ для мистецтва — його серцевина і сутнісна основа, якщо він може розглядатися в контексті різних підходів і проблем, то в такому разі перед нами постає завдання конкретніше осягнути цю всезагальність і знайти те визначальне, що має стати предметом спеціального розгляду.

Художній образ тлумачиться у науці як специфічна форма відображення, що узагальнено виражено в процесі художньої творчості митця і характеризується безпосередністю чуттєво-емоційного впливу на суб'єкт сприймання твору. Художній образ — це своєрідна сполучна ланка між реальним світом і його репрезентацією, яка відбувається за законами естетичних перетворень у сприйнятті й переживанні духовних цінностей. Художні образи розрізняються за видами мистецтва, масштабністю, мірою умовності в них, онтологічним статусом.

Щодо самої фундаментальності буття художнього образу, то вона будується на загальній психологічній основі відбиття в свідомості людини усіх можливих форм інформації про вплив зовнішнього світу. В найширшому філософському розумінні відображення — це суб'єктивний образ об'єктивного світу, даного у відчуттях. Психологізм художнього образу, на відміну від будь-яких первинних відчуттів, полягає в тому, що він є ідеальним зображенням. Слід зауважити, що йдеться не лише про уяву чи образ-пам'ять, а й про той образ, який своєрідно надбудовується як духовність стосовно певного матеріального відчуттєвого субстрату. На цю субординаційність рівнів у створенні внутрішнього образу в свідомості індивіда звертали увагу представники старої психологічної школи. Одне з пояснень знаходимо у французького психолога Ж. Фонсегрива, на думку якого, природа образу така сама, як і природа відчуттів, різниця — лише у ступені їх інтенсивності. Як автор популярної свого часу книги, він на підтвердження цієї тези звертається до Г. Спенсера (той називав відчуття «сильним станом», а образ — «слабким станом») і робить висновок: образ становить своєрідний «контур» щодо відчуттів¹. Подробиці і другорядні деталі тут можуть втрачатися. Залишається обрис, нагадування.

Звичайно, сучасна психологія уникає подібних спрощень. Однак у спостереженнях «асоціативної психологічної школи» й донині залишається істинним те, що образ і справді виявляється здатним докорінно змінюватися щодо свого первинного чуттєвого імпульсу.

Емоційно-чуттєві враження й переживання формують символізацію їх, стають ідеальністю пам'яті. Таким чином, виникає образ первинного образу відчуттів, що для мистецтва має виняткове зна-

¹ Див.: *Фонсегрив Жорж*. Элементы психологии. — М., 1890. — С. 36—37.

чення. Адже твір мистецтва має передати саме цю фрагментарність і відбірковість пам'яті — емоції. Через певну знакову форму він безпосередньо має бути виразником внутрішнього, тобто внутрішньо-психічного образу — уяви.

Чи художній образ — також символ і знак, що став фактом екзотеричності, тобто зовнішнього вияву через знаково-предметну форму як елемент культури, чи може це лише ідеальність внутрішнього психічного стану суб'єкта сприймання мистецтва? Чи справедливо вважати, що твір мистецтва як втілення потенційного змісту образу і його форми сам є цим образом? Відповісти на ці питання ми можемо, спираючись на уявлення про те, що художній образ — не тільки замкнута в собі (хоч і цілісна) ідеальна система, своєрідний мікросвіт, і що в осяжнішому контексті свого визначення він належить до більш широкої системи — метасистеми культури. Навіть при тому, що є такі жанри і форми в мистецтві, які утвердили себе як усне виконання (усне слово в епосі та фольклорі), художній образ у них виходить за межі індивідуального досвіду, і це дає підстави говорити про його екзотеричність, певну абстраговану ідеальність, що набуває статусу духовної, естетичної цінності культури. Гомерівська «Іліада», що мала усне походження, дедалі більше набувала значення образу й символу загальнолюдської культури, загальнолюдського мистецтва.

Цей своєрідний дуалізм в уявленні про ідеальність і водночас про предметно-знакове оформлення художнього образу не повинен виходити за межі його власної природи. Це означає, що ми не можемо вдовольнятися констатацією того факту, що художній образ — лише результат ідеальних психічних утворень уяви і переживань або, навпаки, упредметнення їх у відповідній знаковій структурі. Річ у тому, наскільки адекватним може бути це упредметнення і чи взагалі воно відбулося, чи, може, залишилося тільки ідеальним наміром, задумом митця. Цей момент найвідповідальніший у звершенні художнього образу як творчого акту, остаточного його втілення у творі мистецтва. Для того, щоб могло здійснитися повторне, репродуковане переживання художнього образу, він має стати зовнішньою пам'яттю ідеальних перетворень, які ми називаємо естетичними: зняття первинних відчуттів, включення психологічних механізмів синестезії (взаємодоповнення, а часом і взаємозаміна відчуттєвої інформації, утворення образу-синтезу), «знаття» поодинокості (випадковості)

враження, гармонізація почуттів тощо. Отже, художній образ — це синтезуюча й об'єднувальна за законами, властивими мистецьким перетворювальним узагальненням, ланка співвідношення об'єкта і суб'єкта відображення.

Образ і чуттєве споглядання в мистецтві тісно пов'язані між собою. Образ без чуттєвої конкретизації взагалі не може відбутися. На цю властивість образу вказував Гегель. За його словами, мистецтво доводить до свідомості істину у вигляді «чуттєвого образу», який у своєму явленні має вищий, глибший сенс і значення. На цю тезу слід звернути особливу увагу, оскільки в ній формулюється ідея не лише споглядальних особливостей образу, що робить доступним сприйняття змісту й смислу твору мистецтва. Тут також проглядає основа подальшого розвитку думки про те, що ідея твору перебуває в цьому чуттєвому образі, невіддільна від нього. Про цю органічну злитість, у якій абстрагованість судження на рівні логічних понять не може існувати відокремлено, Гегель сказав: «Мистецтво все-таки не прагне досягнути способом чуттєвого втілення поняття як таке, поняття в його всезагальності, оскільки єдність цього поняття з індивідуальним явищем і становить сутність прекрасного та його художнього відтворення»¹. Ця єдність, застерігає філософ, зароджується в мистецтві, особливо в поезії, в елементі уявлення, а не лише чуттєвої зовнішньої предметності. В уявленні залишається сталим закон єдності смислового значення та його ідивідуального втілення, тобто для уявлення також властива предметність і безпосередність споглядання образу.

Сприйняття, уявлення і споглядання образу об'єднані тим, що зведені до спільного знаменника — до конкретності в їх чуттєвій або ідеально повторюваній в уяві повноті. Щоправда, й тут певна ознака відмінності виявляється передусім у тому, що уява вільно володіє матеріалом психічного досвіду і надає своєрідному внутрішньому баченню узагальнювальних рис, усіляких сполучень, підсилює або послаблює враження. На цю особливість уяви, порівняно зі сприйняттям в безпосередньому чуттєвому контакті, звертали увагу П. Анохін, С. Рубінштейн, Б. Ломов, Л. Виготський. Для мистецтва, а отже, для пояснення природи художнього образу поряд із тим, що він володіє «індивідуальною дійсністю» (термін Гегеля), звернення до уяви має принципове значення. Творення індивідуального образу навіть у

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — Т. 1. — С. 105.

безпосередньому сприйнятті стає можливим саме завдяки здатності митця уявляти. Це взаємозумовлені грані єдиного процесу, оскільки не лише уявлення стає обов'язковим, коли перед нами образ, втворений у поетичному слові чи будь-якому іншому літературному жанрі. Не обходиться без уяви і в разі пригадування сприйнятого в ідеальному його збереженні (образ у пам'яті, або ейдетичний образ), а також в образі при безпосередньому спогляданні.

Уява спонукає майстра «домалювати» твір, додати щось невидиме або висловлене частково, і тоді образ-уява стає набагато повнішим, суб'єктивно емоційнішим. Художник-пейзажист А. Куїнджі писав свої твори й на українську тематику, досягаючи віртуозності в передачі форми й настрою. Особливий подив (і навіть сумнів: чи немає в його картинах штучного підсвітлення, якогось флуоресціювання?) викликали його зображення нічних пейзажів — «Вечір на Україні», «Українська ніч», «Місячна ніч на Дніпрі». При всій фантастичній достовірності тонів, художньої гармонії їх у кожному творі вимальовується свій образ, породжуваний пам'яттю, знаннями, інтелектом і, звичайно, пригадуванням М. Гоголя чи Т. Шевченка.

Крізь «магічний кристал» уявлення бачимо образ значно розкритішим, аніж зображена предметність, більш асоціативним і узагальненим. Завдяки ідеальності образу в живому психічному процесі має включатися рівень уявлення у формі самої уяви, образної пам'яті, наявності ейдетичного образу тощо.

Ідеальність у художньому образі може прочитуватися як крізь зовнішньориторичний (привнесений), так і внутрішньо органічний сплав ідеї та образу. Нагадаймо, що і сам термін походить від грец. *ἰδέα* — початок, ідея, первообраз. Проте є ще й інший смисл: ідеальне — довершене в мистецтві вираження ідеалу в образі. Ця багатозначність прочитання ідеальності (ідеального) не повинна підміняти одне її значення іншим, коли йдеться про конкретний образ, чи аналіз загалом категорії ідеального на противагу матеріальному в широкому філософському розумінні. Ідеальне як тип відношення об'єкта і суб'єкта містить і ціннісну, й пізнавальну характеристики, відображаючи одну з форм свідомості.

Воно існує в художньому як колективний розум і естетичний досвід, що абстраговані від індивідуального, замкненого в собі почуття й поодиноких уявлень. Колективний досвід мови, культури загалом

утворює, за висловом Б. Ільєнкова, загальну «сферу явищ». «Саме ця сфера явищ, — зауважує він, — колективно створюваний людьми світ духовної культури, світ, організований у собі, що історично складаються і соціально зафіксовані («узаконені») всезагальні уявлення людей про «реальний світ», — і протистоїть індивідуальній психіці як певний особний і своєрідний світ, як «ідеальний світ взагалі», як «ідеалізований світ»¹.

Ідеальне стає внутрішньо притаманним образу в його художній довершеності тоді, коли воно є не самою реальністю, а уявленням про неї (навіть, як що це ілюзія чи казковість). Достовірним у будь-якому випадку залишається осягнення істинного, справедливості й добра, а не сам факт. Ось чому особливого значення набуває в мистецтві образ-вимисел. Ідеалізація в ньому надреальності дає змогу позбутися вузького прагматизму й умовностей щодо звичайного тлумачення речей, увійти в іншу систему координат, естетичну систему знаковості. Ідеальне гармонізує в образі світ нашої уяви, утверджує духовні цінності мрії, добра, справедливості, віри в можливість щастя, свободи, пробудження творчості. Візуальні, зорові, слухові образи в сукупності з тактильними відчуттями, дотиковими, кінетичними враженнями — кожний по-своєму реалізує цей потенціал ідеальності. Вершиною втілення ідеальності образу є слово.

§2. ЧУТТЄВА БЕЗПОСЕРЕДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Художній образ важливий для мистецтва не просто своїм функціонуванням і призначенням. Це форма його буття. Ми говорили про ідеальність, зняття суто фізичної матеріальності в мистецтві за допомогою образу, його ейдетичну здатність бути пам'яттю, про можливу післядію вже сприйнятого твору, однак ми не торкалися вагомої особливості художнього образу — його здатності наближувати час (з минулого чи майбутнього) і представляти зображуване саме тут і тепер. Зауважимо, що не слід уподібнювати поняття присутність лише з безпосередністю показу. Безпосередності на відміну від абстрагованості можна досягти завдяки образності в конкретній чуттєвості, асоціативності, тобто — не понятійне судження доказу, а художнє

¹ Ільєнков Е. В. *Философия и культура*. — М., 1991. — С. 235.

мислення й переживання в образі. Однак безпосередність — це тільки передумова присутності, яка має набути розгорнутості часу й простору, перенести нашу уяву і співпереживання в епіцентр події. І якщо вдається цього досягти, побачити на власні очі, почути і відчувати своїм еством єдність в одній часовій і просторовій безперервності, моральній атмосфері, то можна твердити, що маємо справу з непересічним твором. Йдеться не про якесь штучне утворення віри й ототожнення себе з героєм, а про віру митця у власну художню природу і художній талант, здатність створювати присутність, а отже, спонукати до творчості діяльність уяви та внутрішнього бачення, коли, наприклад, слово набуває пластичної повноти і виразності.

Для того, щоб стати зримою, пластично виразною і до того ж переконливою, актуалізація в мистецтві (образність в її безпосередній процесуальності) досягається, з погляду творчої передумови, дуже непросто. Лише справжнім талантам і геніям підвладне мистецтво повернення образів життя в його рельєфності і художньо-почуттєвих перетвореннях. І. Франко відносить Данте Аліг'єрі до «найвидатніших репрезентантів середньовічної цивілізації»¹. Поет-вигнанець і той, хто відчував у собі пророцтво генія, сплавив воедино дві великі пристрасті — бачення поступу світу і силу кохання — в одну поетичну розповідь. У дослідженні творчості й особи поета Франко звертається до аналізу особливого обдарування митця, здатного живо і рельєфно, з точністю до деталі, зобразити відчуття безпосередності в самому дійстві. Йдеться про «Божественну комедію», незважаючи на її алегоризм, фантастичність, міфологізм самої ситуації. І. Франко висловлює своє захоплення тим, як вдалося поетові оповісти про все, що бачив на власні очі, про людей, з якими знався, про яких чув, «з якими поглядами та традиціями жив, боровся або згоджувався. Він оповідає все так ясно, докладно і пластично, що архітектори за його показом могли зрисувати докладні плани пекла, а незлічені маляри та мініатюристи кидали на полотно та на папір образи, сплоджені його фантазією в їх уяві»². Не здаються сторонніми, вигаданими, оскільки й розповідь Данте веде від себе. Ось там він був, бачив те й те, почував саме так. Цей засіб наближує дію до конкретності уяви. Водночас віритись в те, що весь світ постає перед нашими очима, як,

¹ Франко І. Я. Данте Аліг'єрі. — К., 1965. — С. 110.

² Там само. — С. 111.

наприклад, у зображенні картин страшного суду Мікеланджело. «І коли інші епопеї, — стверджує І. Франко, — малюють той зверхній світ холодно, спокійно — Данте малює його в найвищій напруженні чуття, пропускає крізь призму того чуття, немовби весь світ плавав, крутився і тремтів на хвилях його могутнього чуття... Він малює всю вселенну, весь величезний будинок світу»¹.

На властивість мистецтва нести в собі ефект присутності звернув увагу Х. Ортега-і-Гассет. Це стосується, зокрема, живопису й літератури, коли філософ говорить про те, що зображуваний предмет може бути представленим безпосередньо, мовби віч-на-віч, в усій повноті буття, його «абсолютній присутності». Для більшої переконливості й розуміння «присутності» автор наводить приклад, звернувшись до роману Стендаля «Червоне і чорне». Сюжет твору може бути переданий у кількох словах, але то буде констатація події. Письменник представляє подію «в безпосередній дійсності, наяву»².

Отже, може бути переказ чи розповідь про те чи інше явище, а може бути моделювання його. Якщо це імітація, макет предмета, то мистецтва там не буде, бо нема живого руху образу, «імператив роману — присутність. Не кажіть мені, який персонаж, — я повинен побачити його наочно»³. Призначення мистецтва, вважає іспанський мислитель, полягає в уникненні звичного знаку і досягненні самого предмета. «Рушій мистецтва — чудодійна жага бачити». Це також вислів Ортеги-і-Гассета, породжений розмірковуванням над тим, як важливо для мистецтва, зокрема живопису, звертатися до імпресіоністичного засобу, що зрушує і провокує нашу уяву на доповнення у сприйнятті, на внутрішнє бачення цього образу, і який, нарешті, спонукає до «живої присутності»⁴.

Очевидно, справа не лише в імпресіоністському методі зображення при навіть найширшому його тлумаченні, протиставленому цілковитій завершеності й «муміфікованості» предмета. Річ у тім, що для мистецтва його комунікативна функція закладена в самій природі художності образу. Мистецтво заворює навіть своєю прихова-

¹ Франко І. Я. Данте Аліг'єрі. — К., 1965. — С. 112.

² Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991. — С. 264.

³ Там само.

⁴ Там само. — С. 266

ною явленістю, своєю здатністю створювати уявлення перебування у просторі й часі — «тепер» і «тут». Художній образ, як жоден інший за сіб, здатний зримо і, так би мовити, стереофонічно переносити уяву, досягаючи емоційної контактності у спілкуванні з мистецтвом. Багато написано і ще багато й донині залишилися загадкового у посмішці славнозвісної «Джоконди» — Мони Лізи (бл. 1503) Леонардо да Вінчі. «Портрет Жанни Самарі» роботи Ренуара (1876) дає можливість переконатися, наскільки промовистою може бути краса духовності й живих емоційних щедрот.

А ось зовсім інша ситуація. Картина К. Петрова-Водкіна «Купання червоного коня» (1912), що також викликала багато суджень як явище неординарне в новому мистецтві. Тут усе зупинилося, ніби в кадрі, застигло в контрасті динаміки багряного, насиченого пластикою, цілісністю кольору здибленого коня і погляду, що зупинився з якоюсь драматичною віддаленістю, та юного вершника на ньому. Однак тут не можна сказати, що сама картина не несе в собі присутності. Вона буквально притягує глядача своїм динамізмом контрасту кольорів, рельєфу, статики і руху, філософічного сенсу.

Е. Хемінгуей у своїх творах «По кому б'є дзвін», «Старий і море», як і в інших, досягав лаконічними засобами мовби «різьблення», зримості образів; він і сам був присутній у гущі зображуваних ним подій.

Коли група українського театру корифеїв під керівництвом Михайла Старицького показувала вистави на історичну або наближену до сучасності українську тематику (в Україні чи Росії), то всіх вражала атмосфера чистоти і справжності почуттів, природності вияву характерів, пейзажів, звичаїв і колоритності образного слова, а в усьому тому поєднанні була ансамблевість і абсолютна безпосередність. То було високе мистецтво, захоплено оцінене К. Станіславським, який усією своєю естетично-театральною системою сповідував справжність переживань, віру в актора, в істину самого життя.

Ейдетичний образ, легкий і вільний як ефір, присутній у свідомості і пам'яті суспільства, цивілізаційної системи. За своєю природою він ідеальний і належить до образів-символів, образів-нагадувань. Промовистий приклад такої ейдетичної ідеальності образу знаходимо в міркуваннях фізика Нільса Бора щодо місцеперебування шекспірівського Гамлета (за розповіддю його колеги В. Гейзенберга). Це місце пов'язане із знаменитим замком Кронборг — дітищем датського

короля Фрідріха II. Як відомо, доволі скупа, напівлегендарна згадка у хроніках про Гамлета, принца датського, покладена в основу геніального твору англійського драматурга В. Шекспіра. Важливими й цікавими є для нас судження двох видатних учених, які у своїх спостереженнях не лише над фізичною картиною світу, а й духовністю людини, ніколи не обминали мистецтво.

Н. Бор звертає увагу на те, що згадуваний замок Кронборг починає мінятися, як тільки з'являється згадка про те, що тут жив Гамлет. Звичайно, навіть і до цього можуть виникати певні асоціації, образи минулого, овіяні легендами і старовиною, сагами про войовничість вікінгів. Це доповнює враження загальної картини ідеальності уявлень. Згідно з нашою наукою, міркує Н. Бор, потрібно вважати замок, змурований з каменів, реальним, і ми насолоджуємося формами, в які їх склав архітектор. Камені, зелений дах, дерев'яне різьблення в церкві справді утворюють реальну споруду.

Подальший хід думки фізика свідчить про вплив саме тих дематеріалізуючих, ідеалізуючих чинників, на які здатний ейдетичний образ. «В усьому цьому майже нічого не змінюється, коли ми дізнаємося, що тут жив Гамлет, — аналізує своє сприйняття замку Н. Бор. — І все ж він раптом стає іншим замком. Стіни і кріпосні вали враз починають говорити іншою мовою. Двір замку стає цілим світом, темний закуток нагадує про морок людської душі, ми чуємо запитання: «Бути чи не бути?». Ідеальне начебто саме змістилося в реальність буття і конкретної уяви, хоч, як нагадує Н. Бор, ніхто не може довести, що Гамлет справді існував і мешкав саме в цьому замку. «Але кожний із нас знає, які питання пов'язав Шекспір із цим образом, які безодні він при цьому висвітлив, тому створений ним образ будь-що мав отримати місце на землі і він знайшов місце тут, в Кронборгу. Але тільки-но ми про це дізнаємося, Кронборг стає раптом іншим замком»¹.

Саме психологічне явище запам'ятовування в широкому значенні збереження культурних цінностей у свідомості суспільства за допомогою ідеальності (ейдетичності) образу має різні вияви. Стосується воно не тільки одухотворення певних предметів і їхньої умовної дематеріалізації, а й особливостей взаємозв'язку культурних епох, іс-

¹ *Гейзенберг Вернер*. Физика и философия. Часть и целое. — М., 1989. — С. 181.

торичного руху образу. Наведений приклад не поодинокий, тому що це загальне правило утвердження образів-символів.

Такими ж цілими світами, ідеальністю і пам'яттю постають собор в Равенні, Софія Київська, Сікстинська капела Мікеланджело у Ватикані. Нетлінність ідеального як символу в образній системі світосприймання визначається своєю присутністю у всезагальній пам'яті людства.

§3. ПРИНЦИП АНТИНОМІЧНОСТІ Й СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Поняття *структура*, як і *принцип антиномічності художнього образу*, широке і охоплює різні за масштабом і формою підструктури в межах загалом художньої картини світу чи доби. Так само вирізняється і *структура окремого образу*. Проте в обох випадках поняття структури означатиме уявлення про органічну цілісність частин і цілого, де кожний елемент настільки ж художньо виразний, наскільки належить усій архітектонічності загального художнього процесу й буття окремого твору в його видовій і жанровій визначеності. Хоч би якими були мікроструктури образу, вони входять до більш загальної «всеєдності», чи універсуму, художньо-естетичного буття в динаміці часу й простору.

Структура образу також не може складатися з механічно стулених елементів, інакше в нього не зможе вселитися живий дух (духовність), який, у свою чергу, належить до гравітаційних сил культури «як метафори буття», в орбіту якого входять як вершини творіння людського генія, так і маргіналії «пограниччя» мистецтва і немистецтва.

Структуру художнього образу доцільно розглядати як своєрідну «тріаду», до якої належать нерозривні його елементи: образ-задум, образ-знак, образ-сприймання. Усі ці складові становлять образ-процес, в якому один елемент переходить в інший. Навіть фрагментарно в «ескізній» уяві митця, ще не об'єктивований у зовнішню цілісність, він залишається інваріантним власній сутності, оскільки зміст виражено в ньому не у вербально-абстрактній формі, а як живу клітину чуттєвої непосредності, згусток потенційної інтенції, духовної енергії та асоціативності.

У Гійома Аполлінера є вислів: «творчість — це впорядкування хаосу», синергетикою відкрито «красу фракталів» надзвичайно

важливу для пізнання глибинних структур мистецтва, містеріальної битви у ньому гармонічності і хаосності, названої Ле Корбюзьє «опір матеріалу».

Ця таємниця «опору матеріалу», в яку проникає «інстинкт» митця, залишається майже невидимою, досягаючи симфонізму в архітектурно-пластичному, звуковому чи візуальному образі. Анрі Матісс — розповідає Г. Аполлінер, який добре знав художника, — «вибудовує свої концепції, він будує свої картини кольорами і лініями, доки не вдихне життя в їх поєднання, доки вони не стануть логічними і не створять замкнуту композицію, з якої не можна вилучити жодного кольору, жодної лінії, в іншому разі ціле розпадається на окремі лінії та фарби»¹.

Вчення про антиномічність започатковане давньогрецькою філософією і в своєму термінологічному вираженні означає *суперечність у законі*, тобто суперечність між двома порізно спрямованими твердженнями, кожне з яких правомірне в межах певної системи. Широко користувався принципом антиномічності в естетичних дослідженнях І. Кант.

Кожна сторона антиномічності, якщо це справді полюси єдиного цілого, у свою чергу, роздвоюється. Схематизм і спрощення антиномізму, абсолютизація якоїсь зі сторін не повинні розглядатися в аналізі художнього образу. В роздвоєнні єдиного цілого — теоретична зумовленість, а не констатація того, що художній образ може поділятися навпіл чи на частки. У ньому — нероздільні об'єктивне і суб'єктивне; окреме, одичне й загальне; індивідуальне й типове; чуттєве й понятійне; раціональне та ірраціональне; умовне й безумовне (реальне); етнічне і загальнолюдське.

Індивідуальне й типове в художньому образі. Індивідуальне — неповторна першооснова, оригінальність, самотність. Типове — вияв закономірного, найвірогіднішого, зразкового, унормованого певним чином для цієї системи. Сенс індивідуального й типового у мистецтві — не у протиставленні, не у взаємовиключенні, а у взаємозумовленості елементів цілого. Дійсність в її індивідуальному бутті і конкретнотуттєвій образності естетично осмислюється й узагальнюється на основі не лише об'єктивно існуючих законів уподібнення, а й художньої типізації, входження мистецтва у загальнокультурний контекст.

¹ Матісс Анрі. Заметки живописця, — СПб., 2001. — С. 372—373.

Типове — не безособове. Якщо в науковому пізнанні найзагальніше і повторюване не викликає сумніву щодо істинності умовиводу, то для мистецтва, попри визнання ймовірності ідеї, типовості зображеного, не менш важливою є конкретність, точніше, «присутність» конкретно-безпосереднього. Навіть якщо відсутні усереднений, психологічно вмотивований людський тип поведінки, обрис предмета, однак в ньому має бути своє, характерне, що й становить одну з припадних сил мистецтва. Проте у зв'язку з ускладненням структури і внутрішньої будови художнього образу, ускладненням співвідношення традиції та зламу канонів у процесі пошуку нової неповторності й типовості, зміною способу світосприймання, з накопиченням нового естетичного досвіду тощо змінюється і зміст співвідношення між індивідуальним і типовим у мистецтві (художньому образі).

Суворе додержання канонів і встановлених правил спонукало брати до уваги саме ідеалізовано-типові принципи творення образу, на відміну від прагнень до індивідуалізованості чогось особистісного. І взагалі, метод ідеалізації типу, усталеного і повторюваного в художньому зображенні, постійно сусідив з проривом за межі консервативності. Врешті-решт, навіть індивідуальне сприйняття, запропонованого певною мірою узвичаєного стандарту, не кажучи вже про неповторність як обов'язкову умову таланту і генія, вносить у правила певний розлад. Між індивідуальним і типовим в історії мистецтва завжди були як гармонія їх сполучень, так і суперечка. «Нерв» суперечки проходив крізь образ і всю образну систему мистецтва. Поява художньої особистості не завжди розпізнавалася як явище закономірне й неминуче. Нерідко несподіване зображення, що випереджало час, або просто — новаторство художника, письменника, композитора могло сприйматись як випадковість, щось дивне і нежиттєве, тобто нетипове.

У складній структурі утворення художнього образу рівні співвідношення ідеалізовано-типового і конкретно-індивідуального різні і вияв їх неоднаковий. Як і в мистецтві етрусської, давньої африканської цивілізацій, у символах і масках Китаю та інших східних народів, у вітчизняній язичницькій культурі залишилися ще нерозпізнаними символи ритуального призначення, які несли в собі знаково усталену інформацію. Умовна типовість (зрозумілість для кожного), обов'язковість закладеного смислу наповнювалися своєрідним

ритуально-мистецьким продовженням конкретного змісту. Відомий знавець африканського мистецтва В. Мириманов пояснює сутність так званої пластичної ідеограми, що покладена в основу творів мистецтва дописемної й, особливо, передписемної епох. Саме завдяки цій якості, як стверджує В. Мириманов, первинне й традиційне мистецтво могли успішно виконувати різні соціальні функції¹. Ритуальні маски, статуетки, наскельні малюнки та інші зображальні форми і художні вироби, що використовувалися при звершенні обрядів посвячення, так само, як і ігри, танці, театралізовані дійства є одним із зв'язків поколінь, передачею культурних надбань. «Символічний характер традиційного мистецтва, — зауважує В. Мириманов, — його умовна зображальна мова, ідеопластичні форми покликані виражати складні ідеї і поняття, які не можуть бути передані методом безпосереднього натуралістичного відтворення»². Форма пластичної ідеограми може бути різною за мірою складності, але в кожному випадку звернення до геометричних фігур, позначок окремими лініями наповнюється для втаємничених більш чи менш конкретним смисловим значенням. Іншими словами, в цих ритуалах, як і в типах-масках, що були поширені в стародавньому мистецтві різних народів і збереглися до нашого часу, апріорність знання співіснувала з конкретною емоційністю переживання значень і смислів образу.

Важливою є й така обставина: за будь-яких умов віддалення ідеограм, символів-масок, орнаментальних зображень, у яких узагальненість (типізованість) може бути доведена до вершин умовності й абстрагування від прототипу, неодмінно повинна «замкнутись» певна спадковість. Віддаленість від первинного образу реального уявлюваного світу — не є відірваність від нього. Інакше то вже був би штучний, неживий знак, що нерідко й трапляється у псевдоміфології та імітації фольклору.

Є своя типізація, а також уособлення з підкресленою повторюваністю, алегоричністю, гіперболізмом, міграційністю в казкових сюжетах. Типове, що є згустком характерного і найбільш значущого, яке належить до цілого класу явищ і виражає родову якість, відрізняється від типологізму — одноманітності. Типове — саморегульована

¹ *Мириманов В. Б.* Искусство тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. — М., 1986. — С. 241.

² *Там само.*

система власних підструктур індивідуального й особливого. Якщо дослідник, звертаючись, наприклад, до самобутньої національної вираженості твору, намагається знівелювати особливе, індивідуальне й неповторне, втискуючи твір у певну типологію тільки загального, то він не підносить, а принижує значення мистецтва.

Важливо наголосити, що саме в єдності типізації, узагальнень і конкретності образу виявляється рівень мистецького хисту та рівень художності. По-своєму осмислене досягнення художніх відкриттів та органічне втілення їх у створених образах відрізняє справжнє мистецтво від імітаторства за принципом подібності.

Жан-Франсуа Мілле — один із небагатьох художників ХІХ ст., хто з таким співчуттям до «тягот життя людського», «схоплюючи» кожну фігуру у вирі повсякденної праці, розповів у своїх картинах «Сіач», «Вбирачі колосків», «Людина з мотикою» про людське благородство, мораль, чистоту помислів сільського трудівника. Для Мілле вся художня «програма — це праця». Розвиваючи думку художника, Ромен Роллан писав, що саме в тому, щоб показати «усі муки праці» і водночас «ую поезію та красу цих суворих зусиль», і полягає завдання, яке ставив Мілле в своєму мистецтві¹. Досить багато і з пієтетом написано про творчість цього митця, який зумів піднести до художніх і філософських узагальнень образ праці, досягти того стильового забарвлення й підтексту, завдяки якому природність пози чи дії набувала величності, заглибленості у вікову мудрість і сенсу людських діянь. У картинах Мілле вбачали мотиви епічності поезії, велич Біблії, античності, сили узагальнення Мікеланджело. «Деякі з цих окоренкуватих селян, — говорив Т. Готьє про картину «Обід женців», виставлену в 1853 р., — чимось подібні до флорентійців, постави, надані їм художником, нагадують постави Мікеланджелових статуй, вони дихають величчю працівників, які живуть одним із природою життям».

Типізація та індивідуалізація в мистецтві, хоч і відображують особливості творчого методу митця, проте не позбавлені й певної спонтанності, невимушеності творення художнього образу. Це означає, що йдеться не про якусь штучність, силуваність, бо й типове, й індивідуальне ніби виходять одне з одного, та не розділені на певні пропорції. На цьому варто наголосити, адже не раз уже робилися спроби дати наукове обґрунтування чи провести експеримент, щоб досягти

¹ Роллан Р. Мілле // Собр. соч.: в 14 т. — М., 1958. — Т. 14. — С. 163.

ідеалу найбільш узвичаєного, знайти «золоту середину». Канон — це також своєрідна концепція осягнення певних схожостей, абсолютів, гармонії точних вимірів, знання найдосконалішого. Так, теоретик мистецтва і скульптор Давньої Греції Поліклет ще у V ст. до н. е. створив зразки і написав спеціальний трактат «Канон» з метою встановлення ідеальних пропорцій людської постаті. В архітектурі також існували канони і правила, де визнавалася типологізація, закон співвимірної доцільності — «Десять книг про зодчество» Л.-Б. Альберті та «Чотири книги про архітектуру» А. Палладіо. Цікаві міркування щодо пошуку абсолюту прекрасного висловив Альбрехт Дюрер. Звертаючись до своїх учнів, він твердив: «Тобі потрібно буде написати з натури багатьох людей, взяти в кожного з них найкрасивіше, виміряти це і поєднати в одній фігурі»¹.

Звичайно, охоплюється багато рис і відмінностей, які у своїй «ансамблевості» (термін угорського дослідника Д. Лукача) утворюють тип. За етнічними, соціальними, історично зумовленими в часі, психологічними характеристиками об'єктивного формується та неповторність, той колорит індивідуального, що допомагає висвітлитися цілому як системі. Річ у тому, що акт узагальнення внаслідок руху до типового відбувається не автоматично і не як певне підсумовування, а за допомогою людської «художниці-природи», здатної утримувати конкретність явищ в їхніх безпосередніх сюжетних зв'язках і своєрідному катарсисі, піднести їх до рівня типового як усеєдиного. «Насамперед, — наголошує Д. Лукач, — не може бути такого типового, що мало б незалежне існування від свого одиничного... способу вияву». За висловом ученого, піднесення на рівень типового ніколи не знімає його одиничності. Навпаки, «ця особливість виступає ще чіткіше, ще пластичніше, коли відношення типового в діях і пристрастях, у свідомості одиничного чи в самій логіці ситуації виражається цілком визначено»².

У загальноестетичному тлумаченні цього питання стосовно всієї системи мистецтва можна зробити висновок про нерозривність індивідуального й типового в художньому образі, що виражає його родову природу і художність.

¹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты: в 2 т. — Л.; М., 1957. — Т. 2. — С. 20.

² Лукач Д. Свообразие эстетического: в 4 т. — М., 1966, —Т. 3. — С. 166—167.

§ 4. УМОВНІСТЬ І ЗНАКОВІСТЬ В ХУДОЖНЬОМУ ОБРАЗІ

На художній образ покладено функцію узагальнення явищ, наближення зображуваного світу до реально існуючої його предметності в конкретно-чуттєвих формах. У ньому знаходять своє примирення одиничне, окреме, типове, звершується та надзвичайно важлива метаморфоза, без якої мистецтво як художнє зображення існувати не може. Йдеться про естетичне й художнє перетворення на умовність реально даного в об'єктивній дійсності та свідомості митця. Умовність покладено в основу мистецтва, оскільки не міг би відбутися самий факт відображення дійсності, яким передбачено відторгнення реально або уявно існуючих явищ і речей засобом їх зображального відтворення, а не ототожнення з прототипом.

Умовність у мистецтві припустима лише до певної межі, вона — антиномічна, бо за кожним умовним передбачається обов'язковий елемент безумовного. І за масштабами, і за генетичною своєю еволюцією, і за формами вияву умовність, з участю якої створюється художній образ як властивість мистецтва і як його поняття, є **полісемантичною**.

Чи завжди умовність у мистецтві виконувала однакову функцію? Не можна обійти увагою особливості мистецтва історично раннього його періоду. Про його умовність ми можемо говорити з позицій не так синкретичних, як диференційованих, наближених до сучасності форм свідомості. В онтологічному плані значний відтинок часу мистецтво (і в цьому відношенні мала місце нетрадиційність уявлень про нього) належало до реального плину життя й діяльності. Поступово воно зазнавало доволі помітних змін, звільнюючись від утилітарних першопричин, наповнюючись дедалі новими ускладненнями проникнення умовності ритуального священнодійства в процес побуту, працю й життя, надання цінностям реального процесу властивостей художньої умовності.

Художня умовність у її загальноприйнятому значенні втрачається тільки-но входить у реальний світ буття: в різних ритуальних діях, вираженні свого ставлення до актуальних подій, у праці, прикрашанні архітектурно-предметного середовища з релаксаційною чи терапевтичною метою. Це не можна кваліфікувати як відхід від

справжнього призначення мистецтва — обов'язково бути символом гри й умовності. Дистанція між самим реальним життям, інтересами й переживаннями в ньому щодо художньої умовності може збільшуватись або зменшуватись залежно від видової специфіки твору, а також від історичних традицій культури.

XX ст. багате на експерименти у сфері художньої культури, охоплює крайні позиції: з одного боку, доведення до абсолюту умовності форм, з іншого, — ототожнення з річчю, дизайном, не кажучи вже про такі його напрями, як поп-арт, хепенінг, перформізм, які фактично відчахнули одну з найплідніших гілок традиції мистецтва — його зображальну умовність.

Якщо розглядати світовий досвід мистецтва загалом, а не якогось окремого регіону, то й тоді постане одна й та сама закономірність — наближення мистецтва до його сакрального призначення на ранніх етапах розвитку художньої свідомості (священне поклоніння культам і ритуалам) знімає уявлення про умовність. Не може бути умовним те, в чому утвердилася віра і що рівнозначне самій реальності. В цьому розумінні умовність втрачає свій сенс. Навіть той специфічний засіб, який поступово автономізується в самовартісну духовно-естетичну цінність, не можна віднести до умовності, якщо він слугує ритуальним цілям моління й поклоніння, упорядкування життєвого довкілля й знань про нього, допомагає ритмізації праці, служить пізнанню в збереженні й передачі з роду в рід реліктових святинь. Хай то буде ритуальний танок, маска чи напис ідеографічного характеру — їхнє призначення має не умовний, а реальний зміст. Віра в, так би мовити, чистому мистецтві принципово відрізняється від «вірую» в релігії своїм специфічним розумінням умовності зображуваного. Якщо ритуал у першому випадку заступає гра, у другому з утвердженням знань і усвідомленням природи художньої умовності водночас залишився як необхідний той елемент життєво важливого, нероздільного із самою реальністю об'єктивного світу, без якого умовність перестає бути життєздатною, втрачає свою художню енергію, образно-сміслову нескінченність.

Умовність і знак близькі між собою, хоча і нетотожні. Вони доповнюють одне одного в характеристиці природи мистецтва, наближенні його до естетичних форм буття культури. Умовність не заперечує передбачуваної реальності, до якої тяжіє художній образ (зображення), як і мистецтво загалом. Умовність можна розуміти ще й так: це певне

прийняте правило гри, конвенційність, завдяки яким не заперечується будь-яка вірогідність можливого, якщо воно є певним знаком абсолютно реальних підстав. У будь-якій утопії, навіть віртуальній реальності, тим більше міфологічній притчі, які, власне, і є знаками-символами, наявний елемент достеменного, тобто ідеал цінностей у протистоянні добра (блага) і зла, оптимізації інтелектуально-творчого духу, естетичного самоутвердження людини тощо. За допомогою художньої знаковості у формі умовностей мистецтво звільняється від однозначно предметної клішованості.

У філософському розумінні знак є матеріально встановленою позначкою, за допомогою якої з боку суб'єкта фіксується (інтерпретується) представлення об'єктивно існуючого предмета, явища чи ідеї. Для звершення знакових процедур потрібна знакова ситуація, що передбачає: а) сам знак; б) користувача (інтерпретатора) знаку (особу чи суспільство); в) предмет, який репрезентується знаком. Знаки мають різні види і форми вияву — образи, індекси, сигнали.

Найважливіший у пізнавальному відношенні, зокрема й художньо-пізнавальному, різновид знаку становлять так звані знаки-символи, що виконують суто репрезентативну функцію. Знаками-символами є мова в усьому її стилістичному та морфологічному багатстві. Мистецтво становить одну з найрозгалуженіших гілок мови — художнє мовлення. В усьому діапазоні — починаючи від архітектурно-ужиткових мистецтв і завершуючи словом чи музичним знаком (мелодією) — ми маємо справу з отриманням інформації за допомогою символу-знаку.

На єдність знаку і символічного мислення вказував Р. Барт: «Символічна свідомість вбачає знак у його глибинному, можна сказати, геологічному вимірі, оскільки в його очах саме ярусне залягання означуваного й того, що означає, створює символ»¹. Певну близькість символу і знаку в розумінні Р. Барта засвідчують і такі його слова: «Слово «символ» нині трохи застаріло; його залюбки замінюють висловами *знак* чи *значення*»². Щодо суджень про певну архаїчність звучання слова «символ» можна погодитись лише у тому розумінні, що в прадавній традиції міфологічній, релігійній, художньої свідомості, зокрема у візантійській християнській патристиці, символ посідав

¹ *Барт Ролан*. Семиотика. Поэтика // Избр. тр. — М., 1994. — С. 247—248.

² *Там само*. — С. 248.

панівне місце, нерідко в містико-алегоричному тлумаченні. Про його трансформацію в знаковість можна судити в контексті утвердження логічної семантики в її новітній транскрипції.

Семіологія (семіотика) визначається як загальна теорія знаків і знакових систем. Творчий процес і втілення задуму як завершення творчого процесу в підсумку набуває статусу художнього твору (художнього тексту) у певній знаковій формі, здатній кодувати і нести в собі художньо-естетичну інформацію. Художній текст у знаковій репрезентації має бути дешифрованим. А це означає, що сам твір мистецтва, серцевину якого становить змістовна інформація, опосередкований художнім знаком, який жодною мірою не повинен сприйматись як копія чи навіть, на зразок наукового моделювання явищ, ізоморфічний «зліпок» реальності.

Отже, знаковість у мистецтві, за допомогою якої досягається комунікаційна ідентичність і водночас ефект художності, не є суто моделюючим засобом. Вона має пройти складний шлях перетворень в образно-символічні структури. У «Лекціях з практики сцени» Лесь Курбас зазначав, що перетворення, на відміну від пасивних уподібнень, покликане активізувати творчий процес до більш ефективних способів впливу на глядача. Йдеться про ті естетичні перетворення, які максимально охоплюють асоціативні здібності й увагу, внаслідок чого виявляються своєю сутністю. Лесь Курбас говорив про театр як «регулююче дзеркало». Воно виправляє людину, «піднімає культурність країни», воно активне. «Ми розуміємо, — зауважував Курбас у своїх «Лекціях», — що наша наука про перетворення є саме тим методом, який, будучи цілком чи маючи змогу бути для свого часу цілком реалістичним, абсолютно не буде повторювати того, що діється на вулиці, у більшій чи меншій ілюзії дійсності, а, навпаки, пов'язаний саме із намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу»¹. Теоретик і театральний педагог Лесь Курбас пояснює мотиви та необхідність «зробити так з даною подією, щоб вона на сцені була виведена у такому вигляді, у такому перетворенні, у такій інакшості відмінності, у такій новій комбінації, яка саме мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів»². На підтвердження відповідності своїх суджень

¹ *Курбас Лесь*. Березіль: Із творчої спадщини. — К., 1988. — С. 127.

² *Там само*.

самій практиці автор наводить приклад власних вистав «Макбет», «Джیمмі Хіггінс», «Газ» та ін.

Знак як субстанційна основа художньої мови має певні відмінності залежно від виду художньої діяльності, а також сенсорного впливу, який поділяється на аудіо (звернення до слуху), візуальні та феномен аудіовізуальності (тобто синестезу зору, слуху та внутрішньої уяви реципієнта). Про складність вибудування художнього образу, художніх «зміслів» і участь у них усіх без винятку чуттів людини, здатних бути носіями пам'яті, писав І. Франко.

Мистецтво театру чи інших «ансамблевих» знаків увібрало в себе усю гаму художньо-мовних засобів інформації, несучи через слово, іконічну портретність, різні театральні ефекти та атрибутику ту магічну силу художності знаків, з якою важко зрівнятись іншим мистецтвам. Водночас, виходячи з природи умовності і знаковості в мистецтві театру, постає величезна складність, коли на очах глядачів відбувається метаморфоза тілесності в знаковість і поліфонію художнього впливу, так само, як і повернення до реальності живого споглядання.

§ 5. УНІВЕРСАЛІЇ ХУДОЖНЬОГО СИМВОЛУ

Світ сповнений об'єктивно існуючою символікою такою самою мірою, як і творення її в уявленнях людини. А сама здатність жити у світі символічних образів-знаків становить унікальну, винятково важливу рису людини. Мистецтво зароджувалось у надрах пробудження здібності уявно-символічного мислення, перенесення значень. У царині художньої символіки не можна бути стороннім спостерігачем — резонером, інакше вона залишиться недосяжною. Художня символіка вічна і всеосяжна у своїй асоціативності, синтетизмі ідей і явищ.

У поезиці символ визначається як багатозначний предметний або словесний образ, що поєднує в собі різні плани зображеної митцем дійсності на підставі їх чуттєвої спільності, певної однорідності. Символ будується на паралелізмах, системі відповідностей; йому властивий метафоризм, що має місце в поетичних тропях. Якби символ втратив мислиме значення зображуваного в ньому, тобто якби він нічого не виражав у своїй предметній замкнутості, то він просто перестав би бути саме художнім і духовним явищем, образною ознакою чогось іншого, що залишило б його поза власною природою.

Символ — не сам по собі образ, а шлях (засіб), завдяки якому досягають образно-метафоричного мислення. Важко було б уявити

собі наявність у мистецтві символу ознак символічного іномовлення, зближення явищ між собою, якби людина за своїми антропологічними й соціальними задатками не володіла асоціативною уявою, здатністю позначати одне явище через інше і, що особливо важливо, умінням побачити у предметній символіці безмежно широкий спектр смислових, духовно-почуттєвих і ціннісних відтінків. Символ як прикмета передбачуваної ним значущості сам стає цінністю і універсумом.

Знак є символом і образом у мистецтві, але він може набувати ускладненого подвійного визначення — в ньому не тільки вираження цінностей життя, ідеалів і суспільних цінностей (моральних, естетичних та інших духовних установок і випробуваних традицій), а й символ генія творчого людського духу. В сприйманні символу «Місячної сонати» Бетховена водночас наявна сугестія краси почуття і геніальності твору. Символ у мистецтві як багатозначний тип ціннісних відносин відповідає своєму призначенню, якщо в ньому присутній високий дух і талант художника. Гора Фудзі — символ краси, овіяний легендами, поезією, мінливістю сприймання краєвидів. Велика серія присвячена цій темі в картинах Кацусіки Хокусай — «36 видів Фудзі». Це також символ однієї з вершин японського мистецтва.

Художній символ полісемантичний. Ми вже розглядали символ як певну загальну властивість мистецтва бути спрямованим до паралелей, особливо тих предметних ознак, які в реальній дійсності сповнені символічного смислу. Кольори: синій, червоний, чорний, білий — символи; форма сонця, широко згадувана в язичницькій обрядовій і художній культурі, розмаїті пантеїстичні символи предметів і живих істот, міфологічно-релігійні символи тощо осмислені й кореспондовані в різні періоди розвитку культури і мистецтва. Навіть невелике порівняння і метафоризм сповнені символики. Згадаймо ще раз мистецтво Японії — однієї з найдавніших художніх самобутніх цивілізацій (у поезії, архітектурі, скульптурі, живопису). Тут не можна не звернути увагу на вироблену впродовж тисячоліть винятково тонку мову художньої символіки у спілкуванні з суворюю і водночас прекрасною природою. Специфіка та умови життя на півостровах серед стихій сприяли тому, що найменші вияви змін, діяльності, всього сущого і живого фіксуються в психології сприйняття і розвиненого культу естетичної усвідомленості. Опоетизування речей сповнене символіки. Класична мініатюрна форма літературних жанрів — хай-

ку, хокку. Головне в них — настрої ліричного героя. Образ — тільки поштовх до співпереживання того, що входить до незаперечних цінностей, з якими зжився кожен в одне ціле.

Не можна повністю приписувати символу ірраціоналізм, недосконалість пізнання того, що приховане в таємниці і лише бентежно віщує про себе, але символи в давнині асоціювалися з образами, які віщують ті чи інші події. В традиціях символіки героїчного епосу автор «Слова о полку Ігоревім» використав епізод провісництва в затменні сонця. Ця поема містить безліч інших вражаючих символів, що ріднять її з язичницькими традиціями світосприймання. Сповнений символіки, прихованої в стихіях природи і людській одержимості, також староіндійський епос «Махабхарата».

У знаках, ритуалах, етнічних особливостях обрядів і звичаїв символи, хоч і піддатливі до змін під впливом історичних обставин, усе-таки мають особливість співвіднесення з конкретними подіями й значеннями. В мистецтві символ полісемантичний. Біблійні й міфологічні, фольклорні сюжети та персонажі, залишаючись в основі своїй образами-символами, завжди пробуджували бажання в мистецтві до переосмислювання, висвітлення філософських загальнолюдських ідей і ознак своєї епохи.

Саме мистецтво творить непорушні символи, що знаменують собою значно більшу й ширшу ауру, духовне і світове явище в його глобальному значенні.

Середньовічна література породила безсмертні шедеври-символи. Серед них «Лейлі і Меджнун» Нізамі. Численні фольклорні варіанти, усні перекази й обробки сюжету в арабській літературі про чистоту і трагічність кохання юних Лейлі і Меджнуна привернули увагу азербайджанського поета. Із цим твором — шедевром східної літератури — перегукується трагедія В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Про паралелізм, універсальність та іносказання в символі писав відомий український скульптор О. Архипенко. На його думку, символіка — найскладніша і найважливіша з усіх психофізіологічних дій та реакцій. «Кожне вимовлене слово, — зазначав він, — кожний жест або міміка, кожна написана літера або цифра — все це символи. Музика, мистецтво і релігія ґрунтуються на символіці». У власній творчій практиці скульптор надавав винятково великого значення символіві як носію думки й почуття, спонуки до інтелектуальної творчості, до

освоєння художньої мови. Символ — це іносказання, непрямий спосіб висловлення смислу, який потрібно донести до реципієнта. Тому так важливі тут паралелі. Якщо символ, — підтверджує цю тезу О. Архипенко, — в художньому творі не має жодних паралелей ні з чим, він перетворюється на свавілля думки». Позбавлення твору мистецтва його символічності, як ключового творчого елементу, паралельності зіставлень, асоціативності призводить, на думку автора, до анархічної тенденції в мистецтві.

Символіка міфу здатна охопити своїм змістом незмірний часовий простір, пронизуючи собою історичні шари культури і залишаючись чинною у своїй актуальності. Щоправда, є такі міфи сакрального типу, які були пов'язані з конкретними ритуалами, наприклад, як у Єгипті. Вони могли бути невпізнанно трансформованими і лише внаслідок цього залишились у пам'яті. Сила міфологічного архетипу — символу — в його багатолічності сенсу, що має відгук або своєрідне «повторення», циклічність у кожному новому часі. Прикладом може бути міф про кентавра у безлічі варіантів повторений мистецтвом в обов'язковій авторській транскрипції (зокрема, так відбулося з романом Дж. Апдайка «Кентавр», де символіка міфу наповнилась сучасними моральними проблемами). Більше чи менше наближення до символіки міфологічної традиції доповнюється утопією на зразок схожих міфологічних віртуальностей. Філософія, без якої неможливий символ, стає втіленням в образ-Кентавр, образ-Сфінкс чи інші фантастичні уособлення.

Міф — як символ, здатний викликати асоціації з сучасними найактуальнішими проблемами в житті суспільства й людини. Згадаймо міф про Ікара — сина легендарного будівничого Дедала. Він гине від того, що, не прислухавшись до попереджень батька, наблизився до сонця і спалив свої крила. В картині Пітера Брейгеля — художника доби Ренесансу — дотримано міфологічної традиції сюжету про Ікара, але зроблено інші вражаючі акценти. Не можна не замислитись над символікою міфу про вічне поривання людини, його розуму й волі за межі можливого і жертвність її в цьому величному «безумстві». Але варто звернути увагу на інший бік алегорії і символіки в картині голландського художника. Зображено той момент, коли Ікар після падіння тоне. А в цей час навколо панує ідилія: занурені у власний світ на фоні гармонії і краси, плугатар, пастух, рибалка, поряд із жертвою застиг вітрильник. Світ занімів у своєму замкненому відчуженні.

Ще один приклад — міф про загадкову жорстоку істоту — Сфінкса. Нагадаймо, Сфінкс — один із персонажів міфології, що послужив прообразом для мистецтва у різні часи, починаючи з давньосхідної традиції. В Єгипті — це статуя фантома (духу — охоронця царської влади) з тулубом лева й головою людини або священної тварини. У грецькій міфології — чудовисько у вигляді крилатої жінки з тулубом лева. Сфінкс загадував перехожим загадку і вбивав усіх, хто не міг її відгадати. Едіп — майбутній цар Фів — цю загадку відгадав. Трагічно-поетична символіка в цьому міфі приваблювала скульпторів, живописців, поетів, драматургів. Як відомо, сюжет про Сфінкса використано у трагедії Софокла «Едіп-цар». Не менш актуальним у своєму пророцтві й загадковій символіці є полотно французького живописця XIX ст. Постава Моро «Едіп і Сфінкс». Проникливий погляд Едіпа у звабливу чарівність жіночого лику Сфінкса виписаний художником з особливою ретельністю і психологізмом. Людина і Сфінкс у нього наближені одне до одного, ніби в обіймах, що дає привід тлумачити таємницю символіки в глибокому філософському контексті розуміння сутності людини, присутності в ній самій інстинкту добра і зла, конфлікту з власними темними силами.

Символ має можливості асоціативних уподібнень і суміщень, надаючи змогу мистецтву осмислити у надчуттєвій одухотвореній формі реальні колізії буття.

Символіка як національна духовна скарбниця, що живе в людській пам'яті та звичаях, свідчить про її високу поетичну насиченість, естетичність, трагічні мотиви. Український орнамент, народні ужиткові вироби старовини, вишивання сповнені символікою, за ними можна пізнавати історію, національну ментальність, одвічну присутність степу, тугу за рідною стороною. Українські народні, кобзарські історичні пісні увібрали в себе багатство символічної мови, що жила в народі, була витворена ним у неповторній закодованості семантики художньо-поетичного мислення. Серед численних народних дум і пісень не знайдеться таких, які не були б сповнені поетичної метафоричності й символіки. Думи «Чорна рілля ізорана», «Поза садом — виноградом», «Ой ремезе, ремезочку», як і багато інших, сповнені справжнього трагізму, народної туги через втрату молодого життя, свободи. В метафоричній символіці, яку доносили кобзарі, іносказання особливо посилює суголосність, що йде від явищ природи й людських переживань.

Ой, ремезе, ремезочку,
Не мости гнізда над Десною,
Десна-весна — вода прибуває,
Вона твоїх діток витопляє,
Помости гніздечко в степу при долині,
В зеленій діброві на дубині,
Де козак лежить,
Кінь вороний стоїть,
Сиру землю б'є, вибиває,
Землі цілющої,
Помазати рани порубані,
Порубані, постріляні¹.

Наявність символу в мистецькому творі потребує високого рівня його виконання, як і сприйняття реципієнтом. Певною мірою можна погодитися з теоретиками, які стверджують, що символ може бути присутній лише у високому мистецтві, найбільш значущих його зразках. Твір може мати всі ознаки художності його образу, але не досягати символічності, яка знаменує високий ступінь семантичної свободи, невербалізованість осягнення духовно-естетичних узагальнень. Справді, годі й чекати від того чи іншого зниженого жанру, наприклад, масової культури чи певних натуралістичних уподібнень наявності символу. Йому просто не залишається місця. У цьому розумінні символ можна вважати виразником найвищого призначення мистецтва, зверненого до вічних цінностей життя і творчості духу.

Зіставлення символу, з одного боку, з близьким до нього за змістом-знаком, а з іншого — також суміжною категорією — образом, дає змогу побачити його специфіку. «В широкому смислі можна сказати, — стверджує С. Аверінцев, — що символ є образом, узятим в аспекти своєї знаковості, і що він є знаком, наділеним усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу»². Символ далекий від того, що його можна було б «прочитати» простим зусиллям розсудку, на відміну від алегорії. Багатозначність і невербалізованість символу, що засвідчують його певну втаємниченість і потребують перенесення уваги реципієнта зі світу повсякденної одновимірності у світ гри творчого інтелекту і мрії.

¹ *Героїчний* епос українського народу: хрестоматія. — К., 1993. — С. 189.

² *Аверінцев С. С.* Символ //Софія-Логос: словник. — К., 2004.

§ 6. АСОЦІАТИВНІСТЬ, МЕТАФОРИЗМ І АЛЕГОРИЧНІСТЬ ЯК ЧИННИКИ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Варто зупинитися на деяких спільних внутрішньо-психологічних, семантичних властивостях художнього образу, без яких мистецтво втратило б будь-які ознаки своєї життєдайної сили, руху, динаміки. Завдяки винайденим мистецьким засобам — паралелям, уподібненням, нагадуванням, асоціативним зв'язкам — наше пізнання світу стає повнішим і виразнішим, а переживання — глибшим. У самій реальності світу з його розсипами щедрот, глибокою осмисленістю, мудрою доцільністю, довершеністю мистецтво черпає багатства уяви, натхнення, естетичну духовність, образність.

До образності людство зверталось як до позаписьмових, сповнених сенсу, пояснень. Багато образів і тропів органічно увійшли в лексику, не лише побутову, а й наукову. Мистецтво, звертаючись до художньо-образного мислення, творить нові або переосмислює існуючі структури, збагачуючи наш світ уяви, творчий процес, діючи за правилами художності й поезики — порівнянь, іномовлення, уподібнень у зближенні явищ, перенесення смислових та емоційних відтінків тощо.

У найзагальнішому і спільному, що об'єднує всі засоби художньо-образного вираження, слід, насамперед, вказати на певну суміжність, своєрідну паралельність існуючих у цій суміжності явищ і предметів, здатних утворити той зв'язок між собою, який називається асоціативністю. У своїй генетичній основі зародження художній образ утворюється саме за законом асоціативності. Від відчуття до контурності образу, що виникає в пам'яті, — досить складний шлях асоціативного відбору, вилучення другорядного і увиразнення найхарактернішого. Певний асоціативний ряд утворює цілісну систему знаків, здатних нести в собі узагальнювані й генералізуючі властивості, відновлення в пам'яті образу за законом асоціативної суміжності, уподібнення, контрасту.

До загальних ознак найважливіших складових образної структури належить **порівняння**, що також «діє» за законом асоціативності. За рахунок однієї ознаки предмета в зіставленнях посилюється інша. Отже, порівняння — це образне вираження, побудоване на

зіставленні предметів, понять, станів, які мають певні спільні ознаки, завдяки чому включаються механізми художнього сприймання. Вказуючи на складність і недостатню вивченість поетики порівняння, О. Квятковський називає його в системі художніх засобів виразності «початковою стадією, звідки у вигляді градації і розгалуження виходять майже всі інші тропи — паралелізм, метафора, метонімія, синекдоха, гіпербола, літота та ін. У порівнянні — джерела поетичного образу»¹. Порівняння не тільки збагачує мову, розширює зміст понять в їх новому синтезі, а й творить художньо-поетичне бачення світу. В уподібненні й порівнянні мовби пробуджується сам собою генетичний код записаних у пам'яті едностей.

Метафора (від грец. *μεταφορα* — переміщення, віддалення) — один із найпоширеніших тропів і засобів творення художньо-образної мови. Ще Арістотель відзначав уміння складати метафори як особливий поетичний дар. За визначенням мислителя, «складати гарні метафори — означає підмічати подібність». У метафорі пряме тлумачення речей і явищ, вживання слів в їх онтологічному значенні має бути замінене переносним. Предмет порівнюється з якимось іншим з урахуванням ознак, що дають змогу знайти спільну основу. Навіть віддалені властивості в знаходженні можливостей їх порівняння синтезуються в складну органічну цілісність. Тут також наявна протидія елементів єдиної системи в їхній антиномічності — схожість у несхожому.

Семіотика, поетика, філософія, естетика, мистецтвознавство досліджують природу метафори в різних аспектах її функціонування, зіставлення з асоціативним, художньо-образним мисленням, символом тощо. Метафора є складним духовним утворенням, що з'явилося спочатку на основі інтелектуально-психічної еволюції в прагненні й умінні людини побачити на інтуїтивно-неусвідомленому рівні співіснування двох сутностей диференціації відмінностей і зв'язку між ними — смислового, причинового, знакового. Метафора, несучи в собі фізичний контекст пояснення явищ, побудована на тотожностях сторін та їхній несхожості. «Шляхом певних ієрархічно організованих операцій, — пише один із дослідників цього питання Е. Маккормак, — людський розум зіставляє семантичні концепти, значною мірою не зіставлені, що і є причиною виникнення метафори. Метафора передбачає певну схо-

¹ Квятковський Л. П. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 280.

жість між властивістю її семантичних референтів, оскільки вона повинна бути зрозумілою, а з іншого боку — несхожість між ними, оскільки метафора покликана створювати деякий новий смисл, тобто володіти сугестивністю»¹. Саме поняття сугестії, тобто навіювання, передає досить істотний відтінок предметного взаємовідображення у метафорі з метою досягнення глибиннішої сутності ідеї твору.

На прикладах з давнього мистецтва можна побачити образ-метафору, так би мовити, в розрізі, коли маємо справу не просто з порівнянням, аналогією чи перенесенням ознак, а із встановленням своєрідного поєднання. Робиться суцільне змінання різних істот, природного, людського і божественного, і тоді метафоризм й алегоричність починають співіснувати в одному образі. Сфінкс, який символізує надлюдську силу фараона в поєднанні торса лева і голови царя з певними символами божественної недоторканості (сокіл за плечем). Це і є прикладом такого фантастичного сполучення. Своєю незворушністю і могутністю вражав славнозвісний Великий Сфінкс поблизу храму Кафра в Єгипті. В його основі — природна скеля, відповідно опрацьована: лежачий лев з обличчям фараона та всіма атрибутами величності і влади, висічений Ірей на лобі — священна змія-охоронителька. «Незважаючи на велетенські розміри, — зауважує М. Матьє, — обличчя Сфінкса все ж передає основні портретні риси фараона Кафра. В давнину Сфінкс, колосальне чудовисько з обличчям фараона, мав, разом із пірамідами, навіювати уявлення про надлюдську могутність правителів Єгипту»².

В новелі англійського драматурга Дж. Прістлі «Скляні двері» вже сама назва твору є метафоричною, має глибокий філософський підтекст. Між людьми стоїть скляна непрохідна стіна, крізь яку вони все бачать, усе розуміють, а зблизитися не можуть. Метафора переростає в образ-сєнс, образ-концепцію часу. «Гра в бісер» Г. Гессе — метафора. Наш український драматург І. Кочєрга, автор п'єси «Майстри часу», був схильний до яскравого, соціально і філософічно глибокого метафоризму й символіки. У 1934 р. він розповідав: зародилася «думка показати в живій сценічній формі, що таке час, які його закони і примхи, хто володіє і хто, навпаки, підпадає під

¹ *Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры.* — М., 1990. — С. 358.

² *Матьє М.* Искусство древнего Египта. — М., 1970. — С. 53.

його жорстоку владу»¹. Час є категорією онтологічною і водночас абстрактно філософською, що наповнюється художньо-метафоричним значенням. Час — це і ритм, і його «жорстока влада» — це і зміна, і звершення, уповільнення або напруження подій.

Метафора історично змінювана в світоглядних і естетичних вимірах. Зародившись у міфологічному світі, вона невпізнанно мінялась в бароковому та сучасних стилях мистецтва.

Особливу роль відіграє метафора на початку задуму твору. Вона може послужити своєрідним образом у мініатюрі та ключем до іноскання, як це побачив Василь Стефаник у краплині роси (оповідання «Роса»), цілий космос світосприймання. Якось, ідучи полем, Л. Толстой на краю запиленої сірої дороги побачив три відростки від куща татарника (реп'яха), два з яких зламані й забруднені, а третій, хоч і чорний від пилу, та все ще живий і з середини червоніється. Письменник, вражений побаченим, занотовує в записнику. «Нагадав Хаджі Мурата. Хочеться написати. Відстоює життя до останнього, і один серед усього поля..»².

Зображення для мистецтва — це лише спосіб його зв'язку з реальним світом, природою, історією, етносом. Фактом художності воно стає саме тоді, коли в нього вселяється утворений людською фантазією (але не вузько утилітарною, безкрилою і збідненою в почуттях) поетичний світ свободи в асоціаціях, порівняннях, метафоричності, в блискавичності якої освітлюється безліч явищ, які до цього могли залишатись для нас внутрішньо відчуженими, непізнаними. В метафорі — символіка пізнаної і стисло закодованої у формі поетичної ідеї.

Алегорія (від грец. ἀλλοζ — інший і αγορεύω — говорю) (іноскання) становить також один із засобів художньої виразності в образотворенні. Вона супроводжує розвиток мистецтва протягом багатьох віків. Алегорія має свої особливості, хоч і є елементом більш загальної системи художньої мови та образності, а якоюсь мірою є різновидом художнього символу. «Голуб миру» Пабло Пікассо — це і символ, і алегорія. Перша ознака алегоризму в мистецтві полягає в тому, що у ньому поєднано два плани — абстраговане поняття, ідею та конкретний предмет в його однозначності, своєрідній емблемності, наприклад, лотос, — алегоричний символ влади в індійському епосі

¹ Кочерга І. А. Радість мистецтва // Театральна публіцистика. — К., 1973. — С. 32.

² Альтман А. У Льва Толстого. — Тула, 1980. — С. 191.

та індійській семантиці значень. В алегорії уособлюється явище або ідея — і тоді перед нами постають агнець, голуб, змія, сокіл, лотос — символи чистоти, миру, мудрості, влади, краси тощо.

Алегоричним називав Шеллінг «те зображення, в якому особливе означає всезагальне чи в якому всезагальне споглядається за допомогою особливого»¹. Для доповнення цього визначення в найзагальнішому тлумаченні алегорії як тотожності особливого у всезагальному слід відзначити таку його рису, як поєднання абстрактної ідеї чи поняття з конкретним явищем. В алегорії не потрібно, щоб поняття було повністю втілене в образі або зрощене з ним.

Предметність у зображенні умовна, оскільки має означати інше — переведення її в площину всезагальних абстрактних суджень. Якщо породжена в лоні міфології алегорія певний час залишалась однаковою мірою всезагальним поняттям та його уособленням (сили і стихії природи, людські пристрасті, музи), то зрештою вона набула властивостей умовно-демонстративного іносказання. Тут ідеться не про аналогії чи уподібнення згідно з властивостями метафори і певним допущенням зближення предметів.

В алегорії поняття залишається таким, що має тенденцію до абстрактного самоутвердження, але воно може читатися в нашій свідомості крізь зовнішнє конкретне одухотворення чи «опредметнення». Міфологія, релігія, фольклор, різні притчеві жанри (казки, байки, апокрифи, билини) звернені до алегоричних персоніфікацій.

У ставленні до алегорії — не тільки данина минулому чи моралістичні сентенції в живих уособленнях, а й визнання високої поезії, довіри до свободи і духовних прагнень того, хто спілкується мовою мистецтва. В алегорії може бути і глибокий художньо-філософський сенс. Один із шанованих багатьма митцями алегоричних персонажів давньогрецької міфології Псіхея (образ душі) послужив сюжетною основою для картини Рафаеля «Поклоніння перед красою Псіхеї». В цій картині не лише символіка поклоніння перед благом краси, а й передчуття драматизму, колізій, адже Псіхеї, за «Метаморфозами» Апулея, заздрила навіть богиня Афродіта. Звертання до алегорії позначені поетичною символікою втілення образу долі, сильних і чистих людських почуттів, як, наприклад, у «Тополі» Т. Г. Шевченка та «Лісовій пісні» Лесі Українки. Навіть своерідний раціоналістичний дух алегорії,

¹ Шеллінг Ф. В. И. Философия искусства. — СПб., 1996. — С. 254.

якщо він належить великому митцю, набуває ліричного іносказання, в чому можна переконатися, споглядаючи полотно В. Васнецова «Три царівни підземного царства», де уособлено скарби земних надр — золото, коштовне каміння, вугілля. Водночас вони є і символами людської краси, гордої незалежності.

Алегорія правічна в художній самосвідомості людства. Вона не може бути забутою, оскільки залишаються безсмертними «Прометей прикутий» Есхіла, «Божественна комедія» Данте, «Лебедине озеро» П. Чайковського.

Алегорія Добра і Зла, темного і світлого — два кольори душі людської, два алегоричні образи буття — Ерос і Танатос.

Контрольні запитання

1. Як ви розумієте поняття «семіологія мистецтва»?
2. Дайте визначення художнього образу.
3. Що таке співтворчість у сприйнятті художнього образу?
4. Які структурні рівні та компоненти художнього образу?
5. Зробіть порівняння знаку, символу й образу у мистецтві.
6. Які відмінні ознаки метафори, символу та алегорії?
7. Розкрийте поняття умовності в мистецтві.
8. Наведіть приклади і проаналізуйте образ як людський тип і характер, образ природи в українській літературі та мистецтві.

Список рекомендованої літератури

- Аверінцев С. С. Символ // Софія-Логос: словник. — К., 2004.
- Барт Роллан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994.
- Брянский В. П. Построение и природа художественного образа // Искусство и философия. — Калининград, 1999.
- Коцюбинська М. Х. Відтворення чи перетворення: до генезису метафоричного образу // Мої обрії: в 2 т. — К., 2004. — Т. 1.
- Меряо-Понти Морис. Знаки. — М., 2002.
- Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. — Дрогобич, 2004.
- Потебня А. А. Символ и миф. — М., 2000.
- Стоян С. П. Пошуки нових шляхів самовираження в сучасній неоміфологічній літературі // Людина в лабіринті перспектив. — К., 2004.
- Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М., 1995.
- Шульга Р. П. Искусство в ценностные ориентации личности. — К., 1989.

МИСТЕЦТВО В СТРУКТУРІ ЛЮДСЬКОЇ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ

§ 1. МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ ПРОСТОРИ

У попередніх розділах розглянуто мистецтво, визначальною властивістю якого є самоутвердження змістовної цілісності й форми, художньо-образне вираження реальних передумов і цілеспрямованої діяльності митця. Мистецтво — складна, естетично перетворена знакова система. Якщо цього разу акцент було зроблено на зв'язку твору мистецтва з його дохудожньою предметною основою, на синтезі умовного й безумовного, піднесенні одиничного до загального в мистецтві, що й визначає особливості його онтологізму, то наступне завдання полягатиме в пізнанні, як відбувається реалізація в мистецтві його потенційних можливостей, зумовлених багатогалузевою життєдіяльністю людини. Зрозуміло, що кінцева мета художньо-продуктивного акту, яким завершується народження образу і твору мистецтва, — це тільки початок його саморуху в культурі й людському життєтворенні.

Зв'язок мистецтва з усією ансамблевистію і структурою людської життєдіяльності не поступається своєю складністю і багаторівневим співвіднесенням внутрішній глибинності самої будови й структури твору. У відношеннях зі світом як світом людини мистецтво стає його аналогом. Лише за своєю предметно-знаковою онтологією воно залишається, як і будь-яке інше явище, завершеним і замкнутим у собі. В реальному процесі самовияву мистецтво втручається в найрізноманітніші стихії своєю присутністю в людській життєдіяльності.

Важко назвати ту сферу суспільного чи індивідуального життя людини, до якої прямо або опосередковано не було б причетним мистецтво. Універсалізм зумовлює і спосіб буття його, починаючи з того, що воно залишається в самій же людині, існує в ній не лише як риса

таланту, а й як живе сприймання буття його. В австрійського письменника Роберта Музіля з цього приводу є вислів: «Що залишається від мистецтва? Ми залишаємося».

Твори мистецтва, передбачена в них змістовна і зовнішньо-чуттєва структура починають жити своїм справжнім, повнокровним життям, коли вступають у діяльну взаємодію з часом, історією, суспільними і особистими інтересами людини. Потенційна духовна цінність мистецтва набуває чинності разом із входженням його в *культурно-історичний контекст і простір*. Отже, спосіб буття мистецтва не обмежується його фактичною присутністю, вираженою у тій чи тій матеріально-знаковій формі. Мистецтво — процес повного розгортання його функцій у різнобічних зв'язках і взаємозумовленості, єдності з життєдіяльними суспільними структурами. породжене відповідними типами людської життєдіяльності, мистецтво водночас стає її продовженням і чинником. Як інструмент і спосіб вираження людського духу воно за самим своїм покликанням не може лишатися осторонь від усіх радостей і турбот життя, драматизму його суперечностей. Впливаючи на дійсність своїм втручанням у повсякдення, мистецтво не ізолюється, а саме стає залежним від незворотних змін, соціальних пристрастей і рухів.

Римський поет Проперцій (бл. 50 — бл. 15 до н. е.) в одній зі своїх «Елегій» згадує у поетичному натхненні про вбогу власну оселю, в якій немає «ні сволоків косяних, ні золочених склепів», ні інших пишнот. Проте музи, говорить поет, «не тікають од мене». Він прославляє красу своєї судженої? «Кожна-бо пісня моя пам'ятник вроді твоєї!» І цей пам'ятник, сподівається Проперцій, буде вічним:

Бо ж піраміди царів, що до зір досягають високих,
Зевса Елейського храм, що є спадком небес,
І незрівнянна краса намогильного дому
Мавзола мають зазнати на собі смерті суворий закон.
Дощ та з'їдливий огонь їхню славу підточать всесвітню;
Роки ударять по них — порохом стануть вони,
Але не згине довіку та слава, що геній її заживе,
Подвигів духу довіку нетлінна сяяти буде краса.

Майже в унісон звучить строфа безсмертної поеми Фірдоусі «Шахнаме» про те, що колись розсипляться стіни розписаних палаців від пекучих променів і дощових злив, але «замок з пісень», зве-

дений поетом, не порушать ні вихори, ні громовиці, ні спека. Мистецтво перемагає і час, і все минуше у житті, бо воно є мрія, ідеал, воно — свобода. Устами Антоніо, одного з персонажів драми «У пущі», Леся Українка оповідає про вічну боротьбу життя і мрії, їх незгоду між собою: «А в skutку боротьби — життя минає, а мрія застається. Се ж то й значить: «Pereat mundus, fiat ars» («Життя минає — мистецтво живе»)¹.

Життя минає у своїй змінюваності і тим воно залишається неперервною реальністю буття. Як символ мрії й віри, мистецтво справді має цю дивовижну властивість — утримувати в собі незнищенну цінність, її неминущість. Звичайно, лише в тому разі, якщо його конкретний твір вартий того. Але тут є ще інша принципова обставина — непорушність моральних і духовних підвалин, на яких піднімалося людство, зростало його уявлення про істинність естетичних і художніх критеріїв, за якими могло б оцінюватися мистецтво загалом і кожний мистецький твір зокрема. Безсмертні фольклорні витвори, що втамовують духовну спрагу, класичні зразки давнього мистецтва уживались в органічній цілісності культури з новими художніми здобутками часу. Однак ця ідилічна картина змінюється, якщо ширше поглянути на те, що відбувається в середині доволі складної й суперечливої системи, якою є історичне життя і діяльне буття мистецтва. Зупинімося на кількох моментах.

Не тільки від вітрів і дощів, палючого сонця, як говорили великі поети, маючи на увазі, очевидно, більш віддалений час, руйнувалися величні пам'ятки античного мистецтва, середньовічної культури, а від варварських навал, війн, міжусобиць. Саме так було вщент знищено Десятинну церкву в Києві, про яку М. Реріх говорив як про предтечу мистецьких і духовних починань слов'янських народів. Мрія і духовність тут виявились безсилями. Але внутрішнє заперечення за своїм еством є також специфічною ознакою мистецтва. У цьому своєрідному відреченні — джерело його прогресу. Боротьба між тим, що є, і тим, що народжується, утвердження нових традицій — ця притаманна мистецтву властивість завжди була з ним. Наприкінці XIII ст. з'явився навіть термін «ars nova» — **«нове мистецтво»**. Саме під такою програмною назвою було видано книгу з теорії музики французького композитора Філіппо де Вітрі. З безпрецедентною

¹ Українка Леся.. Твори: в 4 т. — К., 1982. — Т. 2. — С. 520.

сміливістю в ній викладено думки про те, що мистецтво, як воно бачиться новим його творцям та ідеологам, має позбутися багатьох догматичних канонів і заборон. Якого поширення набували ідеї оновлення мистецтва в його більш світській широті, народності й поліфонічності гармонії та яка безкомпромісна полеміка точилася з цього приводу, видно з незабаром виданої (1322) спеціальної булли Папи Римського: «Деякі послідовники нової школи звертають всю увагу на дотримання часових співвідношень і виконання нових нот, надаючи перевагу вигадуванню нового, а не співанню старого». У цьому документі йдеться також про те, що півчі розтинають пісноспів гокетами, прикрашають їх дискантами, у другому і третьому голосах нав'язують простонародні наспіви, заплутують численністю своїх нот «скромні і помірні рухи мелодії грегоріанського хоралу... Півчі завжди в русі, а не в спокої, вони оп'яняють слух, потрібне нам благочестя тоне і посилюється шкідлива розпуста»¹.

Як виявляється, «*ars nova*» — це не тільки зміна в напрямі подальшого розвитку мистецтва, ознаменування поступу якоїсь визначеної епохи. Це також і сутність буття мистецтва. Адже відомо, що останнє завжди неповторне — неповторністю свого творця. Якщо немає в ньому нового, ще до того не висвітленого художнім променем, будь-якого явища, значущого для людства, то й дане творіння лише за аналогією чи інерційністю можна віднести до художніх доробків. Саме мистецтво у своїй наступній з'яві — новина. Звичайно, є певні школи, стильові або часові спільності. Італійський теоретик мистецтва Дж. Мацціні вважав, що всіх поетів можна поділити на тих, хто підсумовує свій час, і тих, хто зустрічає новий, співаючи, як він висловився, «колискову або заупокійну пісню». Якщо погодитися з цими вельми умовними відмінностями, то навіть і тоді в кожному випадку має бути щось нове, яскраве своєю неповторністю, бо, за логікою Дж. Мацціні, саме такі могутні у мистецтві постаті (він був їхнім сучасником), як Байрон і Гете, підбили підсумок².

На порозі нової доби з'являються і нові барви світосприймання, нові інтонації поетичного голосу й думки, нові драми перехідності й змін, що проходять кризь долі і психологію особистостей.

¹ *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения* / Сост. текстов и вступ. ст. В. П. Шестакова. — М., 1966. — С. 60–61.

² Див.: *Маццини Джузеппе. Эстетика и критика*. — М., 1976. — С. 340.

Властивість мистецтва залишатися в новому світобаченні не порушується від того, звернений його погляд до історії минулого, чи воно дістає футуристичне спрямування. Майбутнє прозоріше бачиться через пройдені суспільством віки, до того ж осмислюється щоразу своєрідно. Тож не дивно, що вся історія художнього самовідображення й естетичної самосвідомості — незмінне освоєння та утвердження нового, що не вкладається в існуючий стандарт.

Поряд з усвідомленням необхідності нового в мистецтві, а також відчуття потреби життєдіння в ньому завжди було присутнє поняття сумніву. Отже, нове утверджувало себе в мистецтві через *критичність і скептицизм*. Якщо не зважати на крайнощі заперечення та недовіри до того, що, можливо, ще так недавно користувалось авторитетом, мало всезагальне визнання і поклоніння, і поставитися з розумінням соціальної психології до сприймання й інших речей, а не тільки мистецтва, то за основним змістом естетичного скептицизму багато чого залишиться евристично виправданим. Пов'язувати це явище з кризою — надто однобічно. Справді, з часу виникнення в еліністичній філософії напряму, започаткованого Піроном з Еліди (бл. 365—275 до н. е.), напряму, який сповідував цілковите неприйняття мистецтва як такого, що «проти риторів», «проти музикантів» тощо, скептицизм проявляв себе з найнесподіванішого боку. Він не лише сприяв руйнуванню, здавалося б, недоторканного, а й відкривав за собою простір для оновлення та критичного до себе ставлення і самої культури. Ф. Ларошфуко у славнозвісних «Максимах» (1665) і М. Монтень у «Дослідах» (1588) та інших творах блискуче розвинули стиль скептицизму в дотепності, афористичності суджень і гумору.

Наступні століття були сповнені неприйняттям традицій перед судом розуму, просвітницьких максималістичних тверджень. Ж.-Ж. Руссо заперечив здатність до гуманістичних поривань саме того мистецтва, свідком якого був сам. Духом різних оцінок про стан справ у мистецтві перейняті статті й записи Л. Толстого. Певна річ, не всі ці нюанси слід зводити до поняття скептицизму, оскільки нерідко мала місце відверта й безкомпромісна світоглядна боротьба. Але за своїми сутнісними властивостями елемент скептичності мав місце, коли саме під негативним кутом зору піддавався будь-якій переоцінці художній досвід і ціннісний рівень попередніх часів. Тут

потрібне розуміння логіки мотивів естетичних незгод. Ідея непотрібності, що йшла від скептиків елінізму, час від часу ставала предметом обговорення.

Кожна епоха, приносячи з собою зміну світоглядних орієнтирів, естетичних ідей та способів життєдіяльності, торує шлях новому художньому мисленню і сприйманню мистецтва. І в цьому процесі бере участь усе суспільство, тобто кожна його особа зокрема, але саме в тому річищі, в якому викристалізувалася загальна суспільно сформована тенденція.

Слід також наголосити на формах зв'язку історичної творчозмінюваної життєдіяльності й мистецтва; їх, найрельєфніше окреслених, дві — пряма й опосередкована, причому, як за змістом і характером зв'язку, так і за взаємовпливом. До прямого втручання в безпосередній життєвий процес мистецтво освоїло специфічні механізми певної єдності, органічності в продуктивно-предметній життєдіяльності, а також у суспільних і людських відносинах. Воно й справді набуває реальної форми життєдіяльності, коли всіма доступними засобами виражає оптимізацію життя. Це стосується не лише ужиткового мистецтва й архітектури, а й слова, образотворчого мистецтва, музики, театру, які здатні увійти в життєдіяльність практичною своєю стороною.

Щодо опосередкованої участі мистецтва в життєдіяльності, то тут слід зазначити, що за його допомогою формується ідеал, розвиваються творчі здібності людини, пізнається світ. Воно сприяє взаєморозумінню між народами, становить, так би мовити, золотий фонд духовності.

Якщо не завжди, то, принаймні, в екстремальних ситуаціях буття мистецтва є викликом. Воно не терпить суєти, корисливості, тиску на талант. Гостро й метафорично прозвучала свого часу думка Ф. Шиллера в його «Листах про естетичне виховання»: «Духовна заслуга мистецтва перестала бути вагома і, не маючи найменшої підтримки, воно щезає із галасливого ринку століття»¹. Певною мірою це не просто констатація, а застереження. Адже неодноразово й після того звучала пересторога про те, що мистецтво потрапляє в найнесприятливіші умови меркантильності, втрачає щирість і самовизначеність духу. Про це з різних поглядів писали Ж.-Ж. Руссо, І. Кант, Ж. Сент-Бев, К. Маркс, У. Морріс, А. Луначарський, М. Бердяєв та ін. Тут і суворий економічний детермінізм, і техніка, що полонить людську

¹ Шиллер Ф. Естетика. — К., 1974. — С. 117.

уяву й особистість творця, тут і відчуження, втрата безпосередності стосунків із природою і навіть мораллю та олюдненістю освяченого віковими традиціями сенсу життя. Але на невідворотний виклик епохи й цивілізації мистецтво відповідає рішучим, нерідко шокуючим викликом. У «Квітах зла» як естетизації потворного був виклик Ш. Бодлера. Іронія в естетиці романтизму — це також виклик, який не залишає мистецтво упродовж всього наступного часу. В широкому розумінні поза сферою людської життєдіяльності мистецтва не існує. Так чи інакше воно включене в історичний рух. Залишаючись паралельністю і часткою буття, акумулятивністю культури, мистецтво на кожному новому витку соціальної спіралі, в який включені також в усіх своїх спектрах людські інтереси, по-своєму реалізує закладені в ньому потенційні можливості свого буття.

§2. СВОБОДА І ДЕТЕРМІНІЗМ У МИСТЕЦТВІ

Мистецтво завжди тяжіє до вільної естетичної самодостатності, звільняється у своїй належності всьому людству від вузькокорисливих цілей, водночас воно не може зректися того коріння, з якого виростає, і не може уникнути суперечностей, земних турбот і повсякдення.

Саме по собі розуміння свободи в мистецтві потребує диференційованого підходу, до того ж, не за мірою її вияву, бо свобода або є, або її немає, а за змістовним з'ясуванням того, про що йдеться. В конкретності слід вбачати й широку загальність, і сутнісний бік. Так, першою ознакою свободи як категорії естетичної, що відображає художнє мистецтво, є його *історико-генетична заданість*. Мистецтво вільне від самого свого народження, тому що вступило в змагання і суперництво зі спонтанністю самопородження явищ і предметів. З моменту його появи утворилося два світи буття — суворо детермінований у своїй еволюційній космічній логіці і той, який може позмагатися у вільному протистоянні як ідеалізована довершеність гармонії форм і смислів.

Ще одна ознака свободи в мистецтві полягає в самій його сутності бути не лише другою природою, утворенням духовної паралелі, а й вільно ставити перед собою будь-які завдання, моделювати *ймовірні* і водночас *неймовірні ситуації*, щоб загострити проблему, висвітлити в

найяскравіших рисах характеру. Лише мистецтво здатне переносити події в часі, повертатися до них у вигляді «присутності» і відтворення логіки взаємозалежних явищ. Усе, що пов'язане з гіперболою, метафорами, згущенням фарб, «польотами уві сні й наяву», для мистецтва доступне. Можна бути королем, принцесою, можна жити в потойбічному світі, бути навіть якоюсь тінню вічності — мистецтво ні в чому не обмежує себе, вторгаючись у найпотаємніші сфери. Воно вільне.

За всієї очевидної полярності понять *свобода і детермінізм*, різкої відмінності властивостей, відображених ними, ми не повинні розглядати їх із погляду взаємовиключення, абсолюту протистояння чи антагонізму.

Адже в кожному з них є ті грані і особливості, що становлять внутрішній, у самому собі суцільний антиномізм мистецького явища. Свобода в мистецтві не абсолютна, а лише відносна і має певну зумовленість та детермінанти необхідності.

Слід чітко розрізнити свободу уявну, ілюзорну і свободу духу в самому собі. Свобода у вільному власному виборі є справжньою навіть за умов, що вона продиктована обставинами. Ця категорія, здебільшого, є об'єктом розгляду етичної науки і цілком виправдано, бо коли йдеться про свободу в творчості митця, то й тут вона набуває моральних критеріїв, хоча охоплює всю складну психологічну гаму суто естетичного порядку як, наприклад, натхнення, прозорливість світлого розуму, осяяння в усвідомленні чистоти творчих помислів, вільних від дріб'язковості й минушого.

Філософія свободи в мистецтві — це філософія свободи людини, а не лише творчості художника. Нерідко ототожнюються свобода художнього «Я» митця і його герої. Проте зауважимо, що мистецтво є вторинним, хоч і воно вільне за своєю сутністю та призначенням. Свобода мистецтва є не самоціллю, а символом прагнення людини до незалежності. Розглядаючи категорію свободи у правовому і моральному аспектах, Гегель писав про вищість «Я»: «Як особа, я вільний і водночас — цей; незважаючи на те, що я цей одиничний, в цьому часі, в цьому просторі, що я залежний, підвладний випадковості, все-таки я вільний для себе, і те й інше властиве особі»¹. Гегель стверджує, що за будь-яких обставин людина має безмежне усвідомлення своєї свободи, «свого-у себе-буття», вимагає «до себе поваги як до вільної».

¹ Гегель Г. В. Ф. Философия права. — М., 1990. — С. 395.

Детермінованість і залежність у мистецтві не одне й те саме. Детермінізм — об'єктивна зумовленість явищ природи, суспільства, психіки людини. Він означає причинну залежність, у якій взаємопов'язані явища мають власну логіку послідовної підпорядкованості. Тип і напрям, навіть стиль у мистецтві, пов'язані з відповідними причинними залежностями. Це відбувається через особистісні рівні таланту. Тут не все віддано на волю природної стихії і запрограмованості. За певного збігу обставин і завдяки безконечному багатству духовних, психологічних, моральних чинників можливе неповторне самопородження художнього явища. Все відбувається через момент випадковості, де надто важливою є суб'єктивна активність. Інакше нічого іншого не залишалося б, як чекати, повністю покладаючись на обставини. Але є людська воля вираження, активна особистісна участь у вирішенні власної долі. В найширшому плані все те, що відбувається з культурою, зрештою є результатом об'єктивного розвитку історії, оскільки і сама особистість, і вся сукупність впливів на неї становлять своєрідну причину саму в собі. Доречно наголосити, що детермінізм стосується того, в якому напрямі відбувається розвиток художньої свідомості і художньої практики. А залежність дає відповідь на те, через які саме інституції і в який спосіб стосовно конкретної особистості митця здійснювався зовнішній вплив.

Свобода не виключає й не залишає митця поза загальним процесом стилів художнього мислення і світосприймання. Саме стиль засвідчує певну стійкість і унормованість, у русі яких формується естетична цілісність епохи. Однак це не означає, що на митця тисне незмінний тягар звичаїв, від яких він не в змозі звільнитися. Змінюються стилі й моди, утримуючи в собі як нове художнє прозріння, так і певну рівновагу свободи й необхідності. Стиль — це, передусім, свобода, оскільки саме в ньому митець отримує реальну підтримку особистого. Водночас це і визначеність. В. Вейдле називає стиль формою душі «для митця, внутрішньою передумовою мистецтва, надособовою зумовленістю творчості. Стиль, — вважає він, — і є визначеність, причому здійснювана не ззовні, а зсередини, крізь вільну волю людини»¹.

Отже, в детермінізмі є свобода, а в свободі є детермінізм. Причому саме у внутрішньому їх змісті обов'язково перебувають у єдності

¹ Вейдле В. Размышление о судьбе литературного и художественного творчества // Самосознание европейской культуры XX в. — М., 1991. — С. 269.

подібні протистояння. Мистецтво не терпить однобічного тлумачення, тобто свободи і детермінізму в ньому. Адже в самій природі мистецтва закладено об'єктивну передумову, завдяки якій співвідношення між свободою і детермінізмом у глобальному та конкретному розумінні має свої підструктури, що слід враховувати в подальшому аналізі.

Щодо розуміння свободи, то потрібно виокремити такі аспекти: наскільки вільно митцеві вдається бути господарем власного таланту, давати йому простір виявити себе, настільки вільно він почуватиме себе незалежним від світу, який може бути неприйнятним, жорстким, егоїстично корисливим; сутність існування мистецтва завжди є для митця автономною від буденності життя, бо мистецтво народжується вільною його уявою або реальністю, що вплинула на нього; мистецтво— символ та ідеал свободи.

Не можна розглядати й поняття детермінізму, не враховуючи того, якою мірою мистецтво може залишатися підпорядкованим історичній епосі у своєму виборі моральних критеріїв і належати до загального процесу в зміні й становленні суспільних відносин, зокрема й принципів ієрархічної підпорядкованості, якою мірою на нього впливає економічна визначеність, позаестетичні корисливі цілі. Не можна залишати поза увагою й залежність мистецтва в соціальному його бутті від усієї системи влади, від уявлень про свободу особистості, а також питання традиції, що є визначальним чинником, проти якого послідовно велася боротьба у прагненні нових художніх відкриттів, аби привести їх до адекватності й рівноваги із суспільним прогресом.

Як уже зазначалося, творчості властива свобода в широкому етичному та естетичному значенні. Митець може відбирати для себе саме ті ознаки життя, яким він надає перевагу, виявляючи свої уподобання, смак, демонструючи схильність і особливості свого таланту. Митець належить усьому світові, а не служить корпоративним інтересам, так само, як і світ належить йому, бо він покликаний увібрати в себе те, що дає йому право само виявитись у неповторності часу і власного буття. Макро- і мікросвіт становлять його власне тіло й дух, його ество, тому будь-які перешкоди, обмеження, стискання простору духу завдають болю, що також може вилитись у трагічну мелодію. Над залежністю панує окрилення силою власного духу, внаслідок чого виникає парадоксальна ситуація, яку можна продемонструвати

на прикладі створення Т. Кампанеллоу у в'язниці його волелюбного «Міста Сонця». Отже, багато чого залежить не від свободи тіла і фізичної свободи митця, а від його непокори рабству. З неї і викресався вогонь, що освітлював та зігрівав страждених.

Романтичні уявлення про свободу мистецтва, як і свободу самого творця, висловив у передмові до поетичної збірки «Східні мотиви» В. Гюго. Хоч пафос його суджень спрямований проти некомпетентності критики, однак міркування письменника щодо свободи просто-ру в усіх напрямках діяльності поета мають узагальнювальний характер. З властивою естетиці романтизму розкутістю суджень, з осудом будь-яких обмежень у власному виборі художника сформулював Гюго програму того, як має почувати себе митець, не підвладний ніяким силам. Автор не належить до тих, хто визнає за критикою право допитуватися поета щодо його фантазії, вимагати від нього відповіді, чого він обрав саме цей, а не інший сюжет, розтер саме такі, а не інші фарби, черпав натхнення саме з такого джерела. Темою є все, бо все належить до мистецтва, розмірковує Гюго, все має право громадянства в поезії. Мистецтву нічого робити з шорами і кайданами, «воно мовить: іди! — й пропускає вас до великого саду поезії, в якому нема заборонених плодів. Простір і час належать поетові. Хай же поет прямує куди хоче і робить те, що вважає за потрібне: такий закон»¹. «Поет вільний» — це максима В. Гюго.

Тут помітний гіперболізм полемічного характеру. Мистецтво витратило багато сил на боротьбу за власну свободу, на звільнення від пут, естетика романтизму особливо вирізняється в цьому відношенні, хоча тут можна говорити загалом про показовість, а не про виняток. Мистецтво повставало проти змертвілого академізму, за розширення сфери свого впливу. Релігійні заборони супроводжують усю його історію. На прикладі двох світових релігій — мусульманської і християнської — бачимо постійну сувору регламентацію, заборону аж до інквізицій. Водночас у середньовічній сміховій культурі наявна стихія верховенства світського, земного над риторизмом і заборонаю. В кожную наступну епоху виявлялися елементи свободи, присутності творчого «Я» в мистецтві.

Свобода мистецтва і свобода художньої творчості співвідносяться як загальна тенденція (закон) і її конкретний вияв. У певному

¹ Гюго В. Мистецтво і народ. — К., 1985. — С. 109.

розумінні свобода художньої творчості митця має відносний характер, адже вона залежить від багатьох чинників, зокрема й примусового позбавлення волі, матеріальної скрути, нерозуміння середовища, не кажучи вже про певну заангажованість, замовчування або ігнорування таланту. Є внутрішня залежність митця, що проявляється в неможливості переступити моральну межу почуття обов'язку. Є також просто несвобода, доведена до крайнощів казарменного тиску. Та річ у тім, що ця несвобода завжди нашоухується на спротив, відчайдушне обстоювання свободи ціною життя, фізичної залежності, ціною вигнання. І саме тут виявляє себе той феномен свободи духу, той високий порив, який освітлює дорогу іншим, додає сил і віри.

Митець вільний і незалежний духовно. Якщо він раб, переслідований страхом покарання, то можна говорити про знівечення таланту, духовне вбивство митця. Але ж свобода духу породжує патетику, яка залишається незабгненною, викликає острах. Та тільки до того часу, доки митець не змириється у своєму двобої зі злом, ворожим йому середовищем, доки не зруйнує у своєму серці віру. Є крилатий вислів С. К'єркегора про те, що зторгнений з вуст поета крик співзвучний із самою піснею. Однак романтичні уявлення і співчуття не враховують найважливішого чинника, пов'язаного з тим, що талант художника, зазнаючи тортур і мук, стає прикладом найгостріших суперечностей між свободою і посяганням на неї. Поезія промовляє не від імені страждання, а від імені незгасної свободи в ньому. Мистецтво вільне у своєму незламному протистоянні рабській залежності.

Свобода і несвобода — в мистецтві поруч. Але тут може бути особливий збіг обставин — свобода вибору митця і власних переконань, з одного боку, але неволя морального імперативу, з іншого. Як вчинити — альтернатив немає. Є поклик таланту і сумління. Є безкомпромісність перед усвідомленням історичної істини і справедливості, бо справжнє мистецтво — це втілення переконань митця, притаманних йому думок і дій.

Існує чимало міркувань з приводу того, бути чи не бути мистецтву включеним у сферу політичних відносин, чи залишитись у власному бутті поза невластивими йому функціями. Адже мистецтво — царина, передусім, духовна й поетична, воно є гра, «дитя свободи», як зауважував ще Ф. Шиллер. Це справді так. Але саме тому мистецтво вільне вибирати свій інтерес до життя в різних виявах — потворних

або величних, тих, що приховані у глибинах особистісних інтересів, психології і відносин моралі, чи тих, що не позбавлені взаємозалежності з більш загальними причинами суперечностей і зв'язку, названими узагальнено соціологізмом. До них належать ідеологічні, класові орієнтири. У будь-якому разі обов'язково залишається два важливі критерії: чи є то правдиве з погляду об'єктивної історії зображення і наскільки воно відповідає законам мистецтва.

Хоч в ареалах мистецтва невід'ємним критерієм його, що визначає належність до художньо вираженого «Я», виступає рівень майстерності і таланту, особливої гостроти набуває світоглядне спрямування та громадянська позиція митця. Ідеологія аж ніяк не залишається поза увагою в ідеологічно наповненій атмосфері боротьби. М. Хвильовий, уособлюючи вищу міру прояву громадянської світоглядності (політичної, національної, моральної), дає об'єктивну оцінку того, як щирість, чесність, талант митця можуть бути переведеними у площину соціологізму. Але це й означатиме, що без урахування соціологізму загальноестетична і загальнохудожня оцінка твору залишиться абстрактною, особливо на зламі епох, коли мистецтво може виявитися заручником тенденційних і суб'єктивістських оцінок, що не беруть до уваги його властивість активно включатися і виражати в собі усю глибину, складність і неоднозначність процесу. Історичний момент і дух епохи стають вирішальним чинником, який визначає буття мистецтва, його місце в загальному світосприйманні. Літературознавство, критика й історія мистецтва, соціологія культури, звертаючись до художнього життя пореволюційної доби, вносять істотні корективи в оцінку справжньої цінності того чи того твору.

Але незбагненим залишиться пореволюційне мистецтво в його тенденційності — «за» чи проти», — коли не враховуватимуться асимілятивні властивості художньо-образних його перетворень. Аналізуючи збірку поезій Василя Еллана, М. Хвильовий виділяє органічність художнього звучання, переповненого, як він писав, «високим шляхетним трагізмом». За його словами, Елланові вірші революційного бойового циклу зроблені (якщо не всі, то принаймні на 90 відсотків) цілком досконало. «Хіба ми тут не маємо вишуканих асонансів, тонкого верлібру, чудових алітерацій?..» Наголошує він і на наповненості «соковитими образами, які так хвилювали нашу пореволюційну літературу молодь». У «соціальной ліриці» В. Еллана,

його поетичній збірці «Удари молота і серця» «як у краплі криничної води... віддзеркалюється епоха громадянської війни — такої жорстокої в своїй реальності»¹.

Отже, справа не в самих по собі тенденційностях, виражених за допомогою мистецьких засобів, не в наявності політичного кредо, а у рівні талановитості досягнення мети. Крім того (що не менш важливо порівняно з висотою художньої довершеності), особливого значення набуває громадянська совість мистецтва, суб'єктивне бачення явищ відповідно до індивідуальності художника, але з розумінням об'єктивних загальнолюдських процесів.

§3. ХУДОЖНІЙ ТВІР ЯК ФОРМА І СПОСІБ СОЦІАЛЬНОГО БУТТЯ МИСТЕЦТВА

Осмилення у філософсько-естетичній літературі питання сутності художнього твору не лише за критеріями досконалості і відповідності його призначенню, а й як форми буття мистецтва, породило низку теоретичних трактувань. Проблема художнього твору здобула міцне методологічне підґрунтя. Учасниками її обговорення стали відомі дослідники Р. Ингарден, Т. Адорно, Г. Гадамер, Е. Жільсон, Н. Осборн, У. Еко та ін.

Оскільки художній твір за його функціонально-онтологічною даністю може концентрувати в собі різні рівні змістовних, творчопроцесуальних, духовно-естетичних цінностей, то в такий спосіб усією своєю конфігуративністю він вливається в структуру відношень і людської життєдіяльності. Художній твір — це метафора мистецтва в найширшому її значенні.

В естетичній теорії Т. Адорно художній твір розглядається як «монада» соціального буття, елемент включеного в структуру життєдіяльного процесу. Онтологічний статус художнього твору як одиниці дає змогу подивитися на мистецтво під кутом зору не тільки того, що воно становить певну реальність нарівні з іншими утвореннями, суспільною потребою, а й відображає за будь-яких умов ознаки більш загального цілого.

Наголошуючи на тезі про адекватність художнього твору суспільству, Т. Адорно переконаний у тому, що навряд чи можна «щось зроби-

¹ Хвильовий М. Г. Твори: в 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — С. 632—633.

ти чи виготовити, що не мало б свого прообразу, хоч би в якій латентній формі, в суспільному виробництві»¹. Штучність і виробленість художнього твору виявляється його «внутрішньою конструкцією», контрастуючи з довільністю «просто сутнього». Твори живі і спроможні до комунікації з емпіричним світом, з якого беруть свій зміст.

У підпорядкуванні загальній закономірності мистецтва не втрачати своєї актуальності, залишаючись сучасним у будь-якому часовому вимірі, художній твір може розглядатись як конкретний вияв цієї закономірності, але за умови, що він справді здатний до розгортання в ньому творчого духу, адекватного динаміці моральних, естетичних, пізнавально-творчих інтересів.

Процес входження твору мистецтва в соціальні структури буття складний і суперечливий. Йому притаманна своєрідна динаміка— статика абсолюту художніх та естетичних цінностей, актуалізації ідей і засобів, донесення цих ідей. У разі втрати актуалізації художній твір перестає існувати, тобто втрачає своє не фізичне, а художнє життя. І все ж до цього питання потрібно підходити з великою обережністю, навіть з урахуванням максими такого чутливого теоретика, як Т. Адорно, якому належить вислів: «Видатні художні твори завжди розкривають якісь свої нові рівні, старіють, холонуть і вмирають»². Але запитання може бути поставлене й так, якщо ті «видатні художні твори» вичерпали себе, то наскільки справжньою була їхня мистецька цінність? Вся історія мистецтва в її мегаобсязі засвідчує, що справжній великий художній твір залишається у вічності, на відміну тих чи інших наукових здобутків і матеріальних благ.

У статті з нагоди сторіччя видатного німецького поета Р. М. Рільке Г. Гадамер розмірковує не лише над тим, що сприяє приходу поета в «нову епоху», а й над самим феноменом незнищенності художніх цінностей твору. Все, що стало набутокм літератури, дивовижним чином перебуває між «колись» і «завжди». «Хода часу, — зауважує Гадамер, — нагадує процес фільтрації, залишаючи небагато, але надовго. Вибірковість — суть кожної традиції. Твір мистецтва, збережений традицією, причому збережений здебільшого автентично, підпадає під особливий закон... Кожна зустріч — це «абсолютна» актуальність,

¹ Адорно Т. Теорія естетики. — К., 2002. — С. 318.

² Адорно Т. Теорія естетики. — С. 14.

вільна від будь-якої прив'язаності до первинного автентичного, однак минулого акту»¹.

Навіть при тому, що художній твір залишається автентичним у своїй онтологічній статистиці, відбуваються величезні зміни в самому світобаченні нових поколінь, у стилі мислення й світовідчужань. Відповідно й художній твір «прочитуватиметься» з новими, іншими естетичними критеріями, акцентами, психологією. Та головне, що відповідає архетипам вічних абсолютних цінностей, у справді класичному творі — залишиться. Крім того, щодо інтерпретаційних процесів у тлумаченні, а нерідко й переосмисленні художніх творів вагому роль відіграє у світлі вже згадуваної актуалізації відкриття того контексту, або смислів, яким і мало належати майбутнє.

У загальній тенденції порушення стереотипів, канонів і табу, зокрема й у мистецькій царині, сучасна поетика та естетика розглядають ідеї інтерпретаційності художнього твору в радикальнішій тональності. Ще в середині минулого століття (1958) У. Еко виступив на XII Міжнародному філософському конгресі з доповіддю «Проблема відкритого твору». Згодом цю доповідь було покладено в основу нарисів, об'єднаних під загальною назвою «Відкритий твір».

Поняття відкритості художнього твору охоплює широкий спектр значень. Головною, проте, залишається думка, яку Еко формулює так: «Сучасна поетика пропонує нам цілу гаму форм, що підносять до змінюваних перспектив, до найрізноманітніших тлумачень»². Автор переконаний, що жоден із творів мистецтва не є «закритим», що кожний у своїй зовнішній завершеності вміщає безліч можливих прочитань»³.

Відкритість художнього твору передбачає «акт творчої імпровізації», транстекстуальні включення, яким широко послуговувався у своїх художніх творах Еко. Водночас слід зазначити, що через надмірне захопленні митця імпровізаційністю або «осучасненням» «відкритий твір» може втратити художність.

Особливо це було поширено у ХХ ст. Так, на англійській сцені шекспірівського Меморіального театру у 20-х роках з'явилося чима-

¹ *Гадамер Г. Г.* Вірші і розмова: Есе. — Л., 2002. — С. 63.

² *Еко У.* Открытое пространство: Форма и неопределенность в совершенной поэтике. — СПб., 2004. — С. 66.

³ *Там само.*

ло вистав повністю «осучаснених» не тільки щодо стилю гри акторів, а й оформлення, костюмів, реквізиту сцени, що мало символізувати цілковите заперечення традицій шекспірівського класичного театру, а головне — глядачі в усьому повинні були впізнавати мотиви й події сьогодення. Наприклад, дію, що відбувається в «Макбеті» за п'єсою Шекспіра, було перенесено в часи Першої світової війни. Гриміли кулеметні черги, розривалися гранати, перебігали, нагнувшись, постаті в закіптявілих солдатських мундирах із гвинтівками в руках; із грамофона, встановленого в будинку Макдуфа, линули мелодії «Кармен»¹.

З часом феномен епатажності і виклику традиційним цінностям набуде своїх подальших трансформацій.

Дискусія навколо питання, в чому найповніше виражає себе художній твір — у власному реальному бутті як «фізичний модус» (Е. Жільсон) чи як безпосередній чинник естетичного досвіду — має суто теоретичне значення. Насправді художній твір — це процес, як і саме реальне життя.

Розмаїтість асоціацій і почуттів робить мистецтво узагальнювальним, посправжньому філософічним. Завершеність, чи «відкритість» твору мистецтва, має переваги: воно завжди манить за небокрай, збуджує переживання, посилює таїнство, що не менш важливо, ніж будь-яке досягнення кінцевої мети. Прагматизм потребує однозначності, різко обмежує рівень і духовний простір сприйняття мистецтва. Саме мистецтво орієнтує і розвиває той ракурс, який розширює асоціативний погляд на світ, одухотворюючи навіть звичайні речі.

У сприйманні мистецтва завжди є місце для варіативності, множинності і навіть ірраціоналізму (йдеться про природну для художнього мислення та художнього пізнання світу властивість незавершеності, яка співіснує й однаковою мірою є обов'язковою, як і всі інші властивості).

Твір мистецтва сприймається за допомогою образно-узагальненої, чуттєвої явленості, тобто символічно. В ньому представлено щось інше, ніж просто матеріальне втілення або знак, і це інше уособлює зверне ні до цілого ознаки, що можуть тільки тоді досягти репрезентативного ефекту, якщо виявляться співзвучними реципієнту в живому голосі мистецтва. Образ-символ долає складний шлях естетичних

¹ *Борташевич А. В.* Шекспир на английской сцене. Конец XIX — первая половина XX в. — М, 1985. — С. 197.

перетворень. Символізм поетичних образів, наприклад, породжується і сприймається складним синтезом перетворених ідей і асоціацій.

А. Бельї уподібнює художній образ горі, «схили якої вкриті виноградником ідей; тут біля схилу виробляється вино нове — вино нового життя; проте не як вино подано тут ідеї: не прямо вони дістаються із образу; потрібна праця перетворення, розуміння, вгадування з боку осіб, які сприймають мистецтво»¹.

Для сприйняття мистецтва символ має таке саме значення у переїманні узагальненого естетичного смислу, як і в первинному створенні художнього образу. В іномовленні — його складність і сила, що й спонукає до інтелектуальної творчості, опанування художньої мови.

Тип і рівень сприймання багато в чому визначаються спрямувальною дією художності змісту й форми; він залежить також від емоційно-образного досвіду, зокрема й естетичного, сприймання світу загалом, здібності й нахилу реципієнта до художнього бачення явищ життя. Все це відбувається не абстраговано, не поза культурно-історичними та ситуаційними умовами. Ними є ціла епоха, соціальні інтереси, традиція і зміни культурно-стильових, ціннісних відношень.

Поняття культурно-історичного контексту охоплює цілу гаму зовнішніх впливів і детермінацій, що виходять за межі лише психологічного, замкнутого в собі гештальтного зв'язку. Більше того, цей безпосередньо індивідуальний досвід, весь колорит самопочуттів і самоусвідомлень у сприйманні твору мистецтва зобов'язаний не лише ідеальним, так би мовити, позачасовим цінностям, властивим конкретному мистецькому явищу, а й усій атмосфері, в якій живе суспільство. В наелектризованості духу, соціальній напруженості і передчуттях художня ідея спалахує яскравіше, перебираючи на себе функцію озвучення притамованого голосу в глибині психології мас.

А. Мальро, визначаючи зміну в сприйнятті мистецтва, вживав такі терміни, як «метаморфози» і «подвійний час». Мистецтво справді живе у кількох часових вимірах — передусім у минулому, до якого належить час його утворення і на який не можна не зважати, і в сучасному, що постійно диктує свої правила сприйняття. Сучасний твір, зауважує А. Мальро, якщо йому судилося довге життя, також слугуватиме цьому подвійному часові мистецтва: нашій і майбутній епохам. Метаморфози, яких зазнає мистецтво минулого, залежать від

¹ Бельї А. Символізм как миропонимание. — М., 1994. — С. 113.

змісту сприймання. Бачене нами в Парфеноні належить йому. Але чи бачив усе це тими очима, що й ми, Фідій? У різні часи мистецтво сприймалося по-різному — тут і мова творця, і все те, що приносить із собою кожен новий час. «Пікассо захоплювався Гойєю інакше, ніж Бодлер, інакше, ніж Віктор Гюго, інакше, ніж сам Гойя»¹.

Слід вказати на таку особливість: при зміні стилів і в самому житті відбувається зміна ціннісних відношень. Якщо врахувати інтенсивність усіх змін, що мали місце в суспільстві ХХ ст. стосовно духовного переосмислення попереднього історичного досвіду, і включаючи художній і самий спосіб художньо-образного мислення, то потрібно усвідомити одну з найвідмітніших у цих змінах рис — надзвичайну ускладненість взаємозв'язку на перехресті культур — минулої і сучасної, або тієї, що перебуває на стадії становлення. Не можна розглядати сприйняття мистецтва відокремлено від контексту всієї історії та її конкретних віх. У практиці художнього життя й самоусвідомлення суспільства ми на кожному кроці переконуємося в тому, яким способом входять мистецькі цінності в змінюваність суспільних відносин і діяльності. Класичне образотворче мистецтво, архітектура, література, драма, музика, балет і опера, зрештою, міфологічні ідеї й персонажі, фольклор — усі ці види і жанри, духовно-культурні надбання стають об'єктом вивчення в оригіналах, творчого переосмислення, а відтак і відповідного сприймання.

Вважається, що найвищим і найдосконалішим є саме той рівень спілкування і сприйняття, коли реципієнт залишається з твором мистецтва наодинці, без будь-яких опосередкувань, тим більше політичного забарвлення. Але, за рідкісним винятком, мистецтво (у прихованій або невимушеній, відвертій формі) несло в собі й продовжує нести соціальнокультурний, історичний контекст. Воно покликане саме до створення історичної «присутності», даючи нам образ реальності в такій повноті, яка здатна викликати співпереживання, емпатію, схвильованість думки. Шлях до цього доволі непростий, він ніби вистелений тернами власного громадянського сумління. Відсторонено споглядальне очікування від мистецтва лише розваг, втіхи та обслуговування призводить до різкого нівелювання його споконвічного призначення — нести потужну духовну енергію, бути виміром творчого генія та естетичної соборності.

¹ Мальро А. Зеркало лимба. — Сб. — М., 1989. — С. 282.

§4. ЕТНОНАЦІОНАЛЬНЕ У МИСТЕЦТВІ: ТРАДИЦІЇ І НОВИЙ КОНТЕКСТ

Мистецтво як феномен людської свідомості єдине у своїй всезагальності. Етнічне, національне і загальнолюдське становлять його сутнісну основу, відображають історію та характер зв'язку спільноти людей і типи їх художньої самосвідомості.

Етнічне (від грец. *εὐνικός*, — народний) — це те, що пов'язане з належністю до певного народу. Поняття *етнос* в усталеному значенні перекладається як *народ*, хоч у процесі еволюційного розвитку ще з гомерівських часів у нього вкладався різний зміст. Нині увага до етносу, етнічних ознак у народонаселенні планети надзвичайно велика, оскільки нових форм набувають міжетнічні відносини. Конфліктні ситуації та поглиблення суперечностей, що час од часу виникають на міжетнічній основі, змушують людство спільними зусиллями шукати шляхів вирішення як локальних, так і глобальних проблем, щоб зберегти наявне і створити умови для подальшого примноження цінностей загальнолюдської культури.

Отже, в епіцентрі уваги до етносу, що є фундаментальною клітиною в аналізі таких спільнот, як плем'я, народність, нація, виявився не лише зміст цього поняття, а й діалектичність переходу до більш загальних категорій — міжетнічних, міжнаціональних зв'язків у загальнолюдській єдності. Двом взаємозалежним полюсам — етнічному та вселюдському можна надати животворної сили, динамічності розвитку, а можна через необережність призвести до згубних наслідків у взаємному антагоністичному протистоянні.

Учені наголошують на здатності етносу не лише до консолідації сил, набуття глибинного енергетичного потенціалу у визначенні себе як певного народу, а й до утворення пограниччя людських спільнот, їх диференційованості. З одного боку, в етносі як замкненій у собі одиницності вбачається цілісність, з іншого — у ньому наявний типологізм, взаємовідмінності. Серед багатьох властивостей, притаманних різним людським спільнотам, слід назвати, передусім, ті, яким притаманна стійкість. Саме стійкість, а також тенденція до витривалості за будь-яких несприятливих умов, асимілятивних впливів, нищівних буревіїв і війн є сутнісною основою етносу.

Мистецтву притаманна якість нести в собі конкретне вираження художнього генія, художніх прагнень народу. Воно має відповідний

культурно-історичний ґрунт, на якому завдяки зусиллям творців проростають зерна нових надбань і досягнень. Саме через це мистецтво зберігає ознаки етногенезу, є образом і органом цілісності етносистеми. Водночас своєю сутністю воно руйнує етнічну замкненість, бо за здатністю впливу належить до метаєтнічної загальнолюдської системи культур. Етнічне не уникає взаємодії з ним, бо не є чимось обмеженим і локальним, навпаки, воно несе в собі ту філософічність вселюдського, яку можна охарактеризувати як початок буття в мистецтві. Цінність і показовість етнічного для мистецтва полягає в тому, що воно становить органічну цілісність засвоєних монолітів, які пройшли шліфування часом, дедалі більше набуваючи виразності. Досвід усної народної творчості в широкому спектрі видів і жанрів, що нерідко йдуть паралельно з видами й жанрами професійного мистецтва, найвиразніше підтверджує цю думку. Водночас, враховуючи те, що кожен народ так чи інакше був залучений до загальносвітової системи фольклорно- та міфотворення, то саме цей феномен духовно-естетичного синкретизму є одним із найпереконливіших аргументів того, як етнічне, перебуваючи в постійному русі і навіть змінах, зберігає себе в контексті загальнолюдських спільнот. Етнічне і фольклор настільки наближені, наскільки й потенційно різні в константах неповторного — того, що є колективною творчістю певної групи людей у мові, одязі, звичаях, обрядовості тощо, не кажу чи вже про пряме чи опосередковане перенесення народного художнього світосприймання в ужиткове мистецтво, архітектуру, в ритуал святковості.

Народну художню творчість деякі з дослідників-етнографів відносять до однієї з підсистем етносу. Зазвичай увага зосереджується на спільності естетичних побутово-практичних функцій, особливо у сфері художніх промислів. Етнічний момент у художніх промислах (гончарство, ткацтво, художня обробка металу й дерева тощо) дає змогу виокремити саме те, що вони пов'язані зі стійкістю і своєрідністю, завдяки яким новим поколінням передаються у спадок досвід та розуміння знаковості, як, наприклад, орнамент на посуді, рушниках, одязі, в розмальовуванні стін і т. ін.

В Україні, всупереч руйнівним стихіям і впливові часу, зберігаються неоціненні пам'ятки історії, здатні утримувати в собі інформацію етногенезу культури. В них закарбовано найвірогідніші уявлення

про естетичні уподобання, ієрархічні відносини роду, про ошатний одяг знатних осіб. Ідеться про статую скіфсько-сарматського часу, знамениту скіфську пектораль, стели-обеліски кімерійського періоду, середньовічні кам'яні баби степових кочовиків, багатоликий збруцький ідол з гори Богит, зрештою, про те, що потребує всебічного осмислення, зокрема етнокультурне і естетичне, пам'ятки трипільської культури. Привертає увагу величезна інформативність у справі вивчення не тільки етнічних процесів, а й художніх навичок, пов'язаних із міфологічною світоглядністю. Зіставлення фольклорних зображень, що йдуть від глибин народного вміння в їх етнічній самовизначеності орнаментальних повторень та стійкості їхніх значень, дає підстави зробити висновок про **факт синтезу фольклорних традицій з мотивами міфології**.

Прадавня міфологічна культура на території України, яка зазнала міжетнічних впливів, культур, виявилася настільки стійкою, що її риси не втратили своєї сугестивної сили, чуттєвості язичницьких символів і краси. Міфологізація українського фольклору очевидна, хоч потребує спеціальних етнолінгвістичних, етнологічних, археологічних та інших досліджень. Орнаменти в кольорах і знаках, зображення-символи побутово-ритуального, обрядово-часового змісту, образи усної поетичної творчості є надбанням не тільки трансформаційного бачення у фольклорі, а й міфологічного та естетично-художнього осмислення їх. Псевдонародна стилізація в мистецтві не враховує саме цього правічного «голосу» глибинних міфологічних мотивів, до яких схильний і передати які спроможний лише особливий таланти. Такими унікальними українськими майстрами є, наприклад, уславлені митці народної творчості Катерина Білокур, Марія та Федір Примаченки, Ганна Собачко-Шостак та ін.

У загальній системі культурно-естетичних відносин українські міфологія та фольклор безпосередньо пов'язані з глибинністю історії і народного життя. Вони стали системою світогляду та уяви, фантастичного й реального, космології й земного буття. Міфологія і фольклор мають спільні корені, вони пов'язані їхнім давнім походженням, світоглядністю, автохтонними етнічними особливостями. Овіяні красою народної поезії та пам'яттю, вони утримують нашарування близьких і далеких у часі етносів і культур. Спорідненість міфологізму й фольклорності спостерігається в мистецтві трипіль-

ської доби з властивими йому яскраво вираженими елементами умовності, стилізації, передачі динаміки та простору, барвистості природних символів. Праці О. Потебні, І. Нечуя-Левицького, І. Огієнка, В. Петрова, сучасних дослідників дають можливість скласти чітке уявлення про міфологію, яка безпосередньо стосується праслов'янських етнічних культур. У передмові до наукових розвідок видатного українського письменника І. Нечуя-Левицького, за словами якого міфологія — «всеобіймаюче око України», О. Мишанич вказує на те, що це одна з ланок загальнослов'янської і світової міфологій. Своїм корінням, за словами вченого, вона сягає у сиву давнину, в далекі доісторичні і дохристиянські часи. В основу українських міфів, як і міфів більшості народів, покладено анімалізм та одухотворення природних явищ — земних і космічних, — віра в їхню могутню чарівну силу. Про українські міфи І. Нечуй-Левицький писав: «Ми не бачимо в народній фантазії охоти до негарних, неестетичних, велетенських міфічних образів». Фантазія народу не любить переступати «за границі ненатуральних форм, і вона любить правду і естетичність»¹.

У спеціальній літературі мало уваги зверталось на те, що один із засновників так званого супрематичного напрямку в мистецтві, учень М. Пимоненка Казимір Малевич, живучи в Україні, збагатив свій мистецький арсенал народними мотивами художнього світосприймання та виявив велику любов до чистоти людського (сільського) співжиття з природою. Він з великою насолодою прислухався до пісень, спостерігаючи українське небо, в якому, як свічки, мигтіли зорі. Ще тоді зовсім юний Казимір навчався мистецтва бачити світ «Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селяни розписи і допомагав їм...». Характерно, що зображення «Дерева життя» (1908), як і інші картини супрематичного періоду творчості митця, зберегло в собі філософію світобачення, що ґрунтувалася на певних язичницьких символах фольклору та міфології. «... Найближчою аналогією до його супрематизму є геометричний розпис подільських хат, писанки з їхніми астральними знаками, візерунки плахт — магічний код світових стихій (вогню, землі, води). Від його картин, де на білому тлі розкидано чітко окреслені узорі-заливки, і справді віє духом на-

¹ *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. — К., 1992. — С. 14, 6.

родної космології»¹. Наприкінці 20 — на початку 30-х років Малевич створив картини «Селянин», «Голова селянина», «Селянин між хрестом і мечем», «Селянка», в яких чітко проступають певні етнічні засоби вираження. Щоправда, їх символічність, динамізм, введення в стилістику нового художнього мислення є прикладом того, наскільки складно і опосередковано прочитується зв'язок пам'яті етносу, фольклорності світосприймання і художньої завершеності мистецтва.

Дві тенденції — *етнічне і загальнолюдське в мистецтві* — визначаються у ХХ ст. своїм взаємозв'язком. Прагнення кожної нації і кожного народу до самовираження несе в собі інтенсивний заряд творчості. Без любові до рідної землі, яку оспівує художник, неможливе утвердження мистецтва. Етнічне допомагає організуватись і самовиявитись саме тим рисам, які передають ознаки колориту, самотності, органічної єдності з джерелами життя. В етнічному зафіксовано певну сталість, модель, те, що можна було б назвати генетичним фондом культури. Етнічне реалізує себе в національній специфіці мистецтва.

Національне — це категорія, яка більше характеризує певні правові та державотворчі відносини. Воно пов'язане із суб'єктивним усвідомленням та діями. В етнічному має місце певний детермінізм належності до власного етносу, історії, звичаїв. Етнічне має давнішу історію, ніж національне, яке розвивалося на своєму ґрунті і пов'язане з етногенезом усієї культури. Національне — це відповідна форма вияву етнічного, що орієнтоване на певні цивілізаційні еволюційні процеси. Аналіз етнічного дає можливість, насамперед, розглянути особливості певної спільності, пов'язаної з розвитком мистецтва, що було характерним для значного історичного відтинку часу; це також розширює ареал ознак, куди можуть долучатися географічні умови, специфіка формування культур; це також певний генетичний код етносу. Прагнучи знайти спосіб зіставлення етнічного, національного і загальнолюдського в культурних цінностях, учені виділяють особливості етносу та його несхожість («межу») з національним — воно більше пов'язане з природженими, позаособистісними умовами. До етносу не можна прилучити себе за власною потребою. Етнічне не є розчленованим щодо всього колективу і належить йому. Нації, ствер-

¹ Горбачов Дмитро, Найден Олександр. Малевич мужицький // Хроніка-2000. — К., 1993. — № 3-4 (5-6). — С. 221—222.

джують теоретики, виникають внаслідок «атомізації етнічної однорідності на рівні індивідуальних самовизначеностей, не обов'язково пов'язаних між собою кровною спорідненістю, походженням і способом життя, а власне громадянськими відносинами, де «кожний духовно і соціально незалежна від інших істота». Нація не заперечує етносу, піднімаючи його до наступного рівня, де незрівнянно розвинутішою стає свобода індивіда. Саме на цій особливості слід наголосити: від певної етнічної скутості індивіда — до утворення «більш широкої системи норм, цінностей і символів, які мають субетнічне, національне значення», входячи до інших рівнів загальнолюдських спільностей.

За межами України добре знана школа мистецтва живопису майстрів Бойчуків. Це блискуча сторінка художньої культури ХХ ст. Водночас вона й трагічна, бо ця школа зазнала руйнації, на тривалий час була відчужена від духовного життя нації. Один із представників плеяди живописець Михайло Бойчук висловив таке міркування щодо життя мистецтва у двох просторах — місцевому і вселюдському: «Мистецтво шукає собі ґрунт у того народу, де воно розвивається (в даному разі), але як тільки твір мистецтва виростає, він робиться інтернаціональним». «Хіба хто-небудь може простежити за тими широкими просторами, де мистецтво застосовується, і що за майстри його творять; це як вода — вона всюди проходить і для всіх однакова». Мистецтво не зупиняється «де-небудь і на чому-небудь». «Воно йде, рухається, проходить всі народи і тільки в кожному своєрідно проявляється»¹.

Мистецтво єдине, його рух у глибину і ширину єдиний. Воно, як і сама природа, дароване людині вічністю, щоб у певний час і за конкретних історично та етнічно зумовлених обставин виявити себе щоразу по-особливому. Мистецтво всезагальне і водночас всеєдине як цілісність, відокремлені ланки його мають зв'язок не тільки спостережуваний зовні, а й глибинно прихований, що ґрунтується на законі спільності безконечного, багатства тонів, барв і звуків, національно вихованих кожним народом.

Починаючи нову епоху в пошуках шляхів, стверджує М. Бойчук, митець повинен у художній спадщині всіх віків і всіх народів відшу-

¹ *Бойчук М.* Думки про мистецтво // Живописна Україна.— 1992.— № 1-2.— С. 42.

кувати досконалі твори, осягати їх, аналізувати, тобто уподібнюватися музикантові, що «програє» музичні твори минувшини.

Виміри вселюдського в художньому самоосмисленні доволі різні, і якщо спробувати їх систематизувати, то перед нами постане картина з більш чи менш окресленими ознаками універсальності. Потрібно передусім зазначити, що вселюдське в мистецтві за своїм змістом має об'єктивний характер і ґрунтується на всезагальності об'єктивного історичного процесу.

З урахуванням етнічних чи національних особливостей мистецтво розвивалось у загальнолюдському масштабі, маючи дивовижну подібність у своєму пластичному динамізмі, своєрідній абстрагованості умовно ритуальних значущостей і синкретизму. Будь-який з історичних періодів ніс у собі те спільне, що могло визначити домінантність змісту й форми. Вплив християнізації і писемності, «переселення народів», кочові міграційні штурми, завойовницькі рейди вглиб чужих країв постійно руйнували етнічно чисті спільноти як у культурі загалом, такі в мистецтві. Україна в своєму національному самовизначенні та етнічній консолідації залишалася значною мірою тією відкритою системою, де формувалися на перехресті цивілізацій і відроджених історій саме ті властивості, які дали змогу зберегти й розвинути етнічну самобутність і водночас увійти в загальносвітовий ренесансний процес.

Чому так рішуче висувається теза про етнонаціональні традиції як живий імпульс мистецтва? Увесь процес існування етнонаціонального в мистецтві реалізує себе в прагненнях і меті художника як особистості. Тут діє об'єктивний закон мистецтва, звернений до народних джерел, утвореної системи символів, знаків метафоричної будови мислення, інтонаційності в найтонших виявах душі народу. Мистецтво живиться духом народної культури. В самій природі його закладена здатність в загальній системі культури перетворювати етичні сторони пізнання світу на естетичні, одиничне — на загальне, національне — на загальнолюдське.

Етнічне, національне та загальнолюдське в мистецтві співвідносяться між собою і в тому, як використовуються художньо-мовні засоби. Адже кожне нове художнє відкриття, для того щоб стати справжнім надбанням, має виявитися саме тим, яке несе в собі істотний елемент загальнолюдського. В мистецтві є закони, вихід за які порушує саму

його сутність і структуру. Навіть загальна технологія побудови твору, маючи абстраговані спільні властивості, може використовуватися творцем чітко вираженими етнічною і національною ознаками щодо змісту, стильових особливостей, традицій світосприймання культурних цінностей. Зароджуючись на власній етнічно-базисній основі, мистецтво як єдине і цілісне явище у структурі духовного поступу людства завжди зазнавало впливу міжетнічних зв'язків і міграційного руху. В своїй прагенетичній передумові, еволюційності розвитку художньо-метафоричного світосприймання мистецтво зберігає в собі елемент загальнолюдського.

§5. ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ФУНКЦІЙ МИСТЕЦТВА

Функція мистецтва багатогалузева за різновидами своєї дієвості в різних сферах буття; вона історично змінювана в онтологічному значенні з огляду на існуючі соціолого-мистецтвознавчі, філософські та естетичні її концепції. Розгляд функцій мистецтва — це також один із можливих шляхів пізнання його сутності.

Про те, що мистецтво має величезну силу впливу, люди знали здавна; що воно може докорінно змінити внутрішній моральний і психічний стан, говорилося з тих часів, коли з'явилися такі поняття, як «музичний етос», трагедійний «катарсис», повчальні байки Езопа, сатира Аристофана, Плавта, Теренція. В поемі Гесіода «Роботи і дні» вміщено систему порад: «Слухайся голосу правди та й думки не май про насильство»; «Як же хто, свідчачи, каже неправду й клянеться брехливо, той справедливості порушив, самого себе загубивши»; «Мисливши щастя тобі, я скажу, нерозсудливий Персе, навіть громадою легко дійти до пороку легкого»¹. У самому своєму зародженні мистецтво мало практичне призначення, навіть не як мистецтво, а як найближчий і найпряміший засіб певного переконування вірити в істину, моральну справедливості, досягнення спритності в діях.

Якщо перелічувати функціональні можливості мистецтва, то стане багато питань щодо того, якою є природа функцій мистецтва, насамперед, про сумірність цих функцій (більша — менша). Чому

¹ Гесіод. Роботи і дні // Антична література: хрестоматія. — К, 1968. — С. 121.

саме їх стільки, яким чином змінюється їхня роль і значущість? Чи будуть вони завжди? Що є системотворенням у синтезі цих функцій? Що є прямою, а що лише опосередкованою функцією мистецтва?

Назвімо ті **функції**, які найчастіше ставали предметом аналізу: **пізнавальна, виховна, практично-утилітарна, евристична, прогностична, релаксаційна, терапевтична, компенсаторна, культуротворча, знаково-комунікативна, інформативна, гедоністична, розважальна та ігрова**. Незважаючи на умовність поділу і певні незгоди між теоретиками в тому, скільки взагалі має бути функцій мистецтва та які в нього потенційні можливості, — усі названі функціональні ознаки доповнюють одна одну, їх не можна ні спростувати як неіснуючі взагалі, ні визнати якусь або кілька генералізованими, тобто такими, що здатні перебирати на себе всю діяльну силу мистецтва.

У чому полягає взаємозумовленість сутності і функцій мистецтва? Почнімо із соціальних функцій — однієї з корінних проблем естетики. Йдеться, по суті, не лише про вияв функціональних можливостей мистецтва у найрізноманітніших сферах життя суспільства, а й про походження, соціально-історичну детермінованість художньої творчості людини. Набуття людством здатності художнього осягнення світу — це результат якісних стрибків еволюційного процесу, накопичення власне людських властивостей, що здобули вираження як у самій соціальній потребі, так і в зафіксованості цієї потреби в органах, здатних до створення мистецтва. Соціальна потреба мистецтва й генетична основа його виникнення нероздільні. Функція мистецтва породжена на одному з кіл розвитку потреб соціалізації індивідуальних властивостей та поведінки людини.

Корелятивність функцій мистецтва зумовлена розширенням сфери соціального життя суспільства. Адже не випадково ми пізнаємо в доволі широкому обсязі історію пам'яток мистецтва, в яких відображено час, події, людські думки і пристрасті, культуру і ціннісні уявлення. Амбівалентність мистецтва в історичній реальності, хоч і має дещо умовний характер (художнє пророкування може сягати значно далі у прагненнях людини), та однак воно залишається невід'ємною художньою частиною життя і свідомості, вираженням надбання матеріальної і духовної культури конкретного часу. Сутність і функція мистецтва нероздільні, хоч повне їх уподібнення було б неправомірним. Доказом цього є функціональна мінливість упродовж віків не

тільки мистецтва, а й художньої культури загалом. Така змінюваність і динамізм функцій мистецтва, міра інтенсивності входження його в різні сфери життєдіяльності і свідомості особливо очевидні в зіставленні мистецтва з моральною, науково-пізнавальною, релігійною діяльністю, державно-політичним устроєм суспільства, світоглядними ідеалами й типом поділу праці.

Відображаючи дійсність специфічним художньо-узагальнювальним способом, мистецтво перетворює і пізнає її. В широкому розумінні можна стверджувати, що *пізнання в мистецтві* — одна з *універсальних і соціально значущих функцій*. Ідеться не про вузький гносеологізм щодо пошуку «художньої істини» та відтворення художньої картини світу на зразок відкриття наукових законів і конструювання наукової картини світобудови. Пізнавальна функція мистецтва реалізує себе в інших, доступних лише йому формах, більш проникливих, таких, що сягають глибинних таємниць людської психіки. Такі визнання прерогатив мистецтва поширені не тільки серед представників гуманітарних, а й серед корифеїв точних наук (В. Вернадський, Н. Бор, А. Ейнштейн). Певна річ, мистецтво не цікавлять математичні формули чи хімічний склад речей, воно спрямоване, передусім, на дослідження тих загальнолюдських особливостей поведінки, вчинків, стосунків, які є найцікавішими. Кожне нове явище в мистецтві — це художнє відкриття. Функціональні можливості мистецтва щодо цього безмежні.

Отже, світ пізнається особливим чином — через суб'єктивне його сприйняття, переживання і культурно-естетичний досвід митця. Проте пізнання — не є щось неподільне — в ньому багато різних аспектів не лише за об'єктами інтересу мистецького пошуку, а й за відповідним пізнавальним потенціалом змісту, культурно-історичним контекстом. Мистецтво пізнає світ, вдивляючись у нього, коригуючи знання за допомогою типізування, надання більшої чи меншої виразності певним рисам, але в будь-якому разі пізнається й відображається не сам ізольований предмет, а ставлення до нього, що й утворює новий, духовно-естетичний світ.

У мистецтві виражає, пізнає й усвідомлює себе суспільство, а навколо цієї фундаментальної мети можуть інтегруватися інші функції — естетична, передбачувальна, компенсаторна тощо. Пізнання в мистецтві є особливим. Воно передбачає критичний погляд на події, оцінку, співпереживання, знання природи загального й цікавого

в контексті минулого та сучасного досвіду людства. В теорії мистецтва часто натрапляємо на згадки про те, що художникові вдається проникати в глибинність людської душі, пізнавати сутність явищ у такий спосіб, який доступний тільки йому як символів виражальній неповторності мистецтва. Асоціативність і цілісність бачення процесів і картин, спонукання до саморозкриття того, що приховане за зовнішньою випадковістю речей, генералізація найістотніше — все це уподібнює мистецтво до найпроникливіших засобів пізнання.

Для мистецтва всеосяжною метою завжди було і залишилося пізнання істини буття, смислу ставлення людини до світу і до самої себе. «В чому істина?» — саме так називається художнє полотно М. Ге. Мистецтво прагнуло відповісти на це запитання. Для нього важливо об'єктивно пізнати моральну загальнолюдську істину не тільки в її самовияві та саморозкритті, а й у переосмисленні, критичному осягненні того, що є сутністю лише за примарами справжніх цінностей. Нерідко це має бути гострокритична оцінка прихованого за зовнішньою благопристойністю. «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра, «Ревізор» М. Гоголя, «Ярмарок марнославства» У. Теккерея, «Людська комедія» О. де Бальзака — ці та багато інших творів засвідчують їх розвінчувальну спрямованість, аналітичність розмірковувань над людською природою. Прерогатива мистецтва — звертатися до найзагальніших проблем, що потребують художнього аналізу, філософського осмислення духовно-моральних підвалин, на яких споконвічно тримається людство. Приводом для цього можуть бути міфологічні й релігійні сюжети, історичні події чи просто фантазія митця.

Не можна не помітити, що творам П. Мирного, І. Франка, В. Винниченка, М. Булгакова, Т. Манна, Г. Маркеса властиве осмислення найскладніших проблем минулого й сучасності. Письменники намагаються розібратися, що відбувається із суспільством і культурою, які таємні пружини свідомого й підсвідомого в мотивах та вчинках людей, розкрити зв'язки внутрішнього, зовнішнього і навіть космічного світу, показати моральний стан суспільства у ставленні до проблеми добра і зла.

Мистецтво має неповторну властивість **бути поліфункціональним**. Лише умовно можна розділити його на окремі грані функцій. Про **пізнавальну** функцію, що посідає особливе місце, йшлося докладно, коли висвітлювалися особливості й переваги мистецтва як

засобу набуття знань. **Евристична** функція передбачає розвиток за допомогою мистецтва творчих здібностей, синтез художності з практичною діяльністю людини. «Яскраво творче ставлення до науки, до філософії, суспільного життя, моралі, — зауважував М. Бердяєв, — вважають художнім»¹. Мистецтво зосереджує в собі творчий досвід людства, талант особистості, є стимулом у розкритті творчого потенціалу, дає змогу переносити цінності в життєдіяльний процес.

Воно пробуджує сподівання на творче піднесення людського духу.

Особливу роль відіграє **гедоністична** функція. Як доведено практикою, нічим не може бути замінена духовна втіха і радість від зустрічі з художнім відкриттям. Мистецтво називають святом піднесення людини над буденністю, а це і є одним із найреальніших засобів зацікавити публіку досконалістю форми, думки, щирістю почуттів, висотою художнього таланту.

Естетична й катарсистична функції мистецтва близькі між собою, оскільки означають почуттєвий стан і духовне очищення особистості; вони мають бути притаманними кожному акту мистецтва в утвердженні свободи й чистоти ідеалу. Катарсис за допомогою мистецтва звільняє від негативного стану і дає можливість прийти від граничних зі стресовими переживаннями до своєрідного вивільнення і гармонії самопочуттів. Саме завдяки цим властивостям мистецтво здатне виконувати **релаксаційну** (зняття напруженості) функцію. Виснажлива, нерідко одноманітна у своєму автоматизмі праця конче потребує залучення в буття художніх образів, образотворчих стосунків із мистецтвом. Отже, мистецтво має і практичне призначення, створюючи естетичне середовище. Виконуючи з найдавніших часів **прикрашальну** функцію, мистецтво зберегло своєрідний синкретизм.

У свободотворенні також виявляється своєрідна функція мистецтва — воно допомагає людині піднятися над повсякденним тягарем турбот і відчувати себе вільною. Видатний педагог Д. Ушинський стверджував, що насолоду від спілкування з мистецтвом повною мірою можна пізнати тоді, коли ти відданий праці й турботам. Мистецтво звільняє людину, даючи їй можливість перенестися в інший світ (кольорів, звуків, природи, поезії, музики тощо). Існує думка, що

¹ Бердяєв Н. А. Философия свободы. Смысл творчества.— М., 1989. — С. 437.

мистецтво є сферою втечі у світ ілюзій, фантазії, вимислу й ефемерності, такий далекий від справжнього, реального переживання. Це і є одна з притаманних мистецтву функцій — бути засобом звільнення від напруженості й втоми. Музика додає творчих сил, адже вона гармонізує почуття, привносячи ритм і лад; поезія, архітектура, ужиткове мистецтво сповнюють життя світлом, надають йому мажорності, можливо, викликають і складніші почуття, позбавлені прагматизму, розкривають велич буття і покликання людини. Саме завдяки мистецтву людина на певний час забуває про матеріальний тягар, нашарування умовностей, щоб віч-на-віч зустрітися з величчю сущого, де неперекратною цінністю є творчий стан особистості.

У літературі називаються також функції **прогностична**, тобто завбачувальна, **комунікативна** — як засіб спілкування, **компенсаторна**, що означає заміщення або доповнення життєвого досвіду, **мнемоністична** — мистецтво як пам'ять, **культуротворча**, оскільки воно здатне не лише створювати духовні цінності, а й надавати їм нових форм життя в кожну епоху, **повчальна** й **виховна**. Реальними вони є настільки, наскільки мистецтво здатне впродовж усієї своєї історії бути засобом морального, культурно-ідеологічного впливу, доповнюючи собою найважливіші принципи світорозуміння в утвердженні ідеалу життя. Стосовно повчальної функції мистецтва слід зауважити, що попри іронічне ставлення до неї деяких теоретиків, найкращими своїми аспектами вона приваблює і дотепер залишається популярною. Відомий італійський філософ Б. Кроче рішуче заперечував проти того, щоб мистецтво мало певну виховну самоціль. Він вважав, що воно виховує остільки, оскільки є мистецтвом, а не тому, що воно — «виховне мистецтво». Думка, на наш погляд, справедлива тільки частково. Так, мистецтво справді виховує не тому, що воно пройняте дидактикою, а тому, що саме по собі є художньою цінністю. Однак цього недостатньо. Мистецтво може мати і негативний вплив, навіть вводити в оману. Саме такий погляд, який, напевно, не в усьому узгоджується із судженням Б. Кроче, висловив свого часу Б. Шоу. Він вважав, що мистецтво здатне пізнавати істину і водночас спроможне на обман. Натхнення художника може бути «не лише божественним, а й сатанинським», і одна з величезних небезпек нинішнього часу полягає, на думку Б. Шоу, у використанні мистецтва для ошукування. Ця проблема потребує серйозного вивчення, оскільки в агресивній

бездуховності мистецтва спостерігаються випадки не лише містифікацій, а й втрати освяченої віками міри дозволеного, знецінення краси людських стосунків.

Щодо **ігрової** функції мистецтва, то її не слід перебільшувати, проте не можна й заперечувати. У будь-якому виді мистецтва є елемент гри, тобто у конкретному творі наявні умовність або удаваність, досконалість форми, своєрідність метафор, порівнянь, асоціацій, здатних викликати захоплення винахідливістю і дотепністю митця, а відтак збудити гру почуттів, інтелекту, уяви і здогадки. Обов'язковою умовою гри у мистецтві залишається позаутилітарний зміст твору. Загальна атмосфера святковості, творчого піднесення, сам процес гри можуть дати людям радість, втіху.

Всебічно досліджуючи проблему, И. Хейзінга розглядає види мистецтва, які, на його думку, всі без винятку, до того ж кожен властивими йому специфічними засобами досягають ефекту гри. Один із парадоксів у мистецтві: наскільки досконалою, талановитою є праця митця в досягненні кінцевої мети — майстерності зображення людських драм, щастя, показу загадкової безконечності, філософії сенсу життя, — настільки мистецтво не поступається перед можливістю дарувати людині щасливі моменти гри і свободи, реальності духу в самій надреальності, відторгненості від повсякденного буття. В кожному окремому випадку (музика, танок, архітектура, образотворче мистецтво чи мистецтво слова) И. Хейзінга розглядає саме виявлення гри у мистецтві як його притаманність. Не є винятком і поетичне формотворення: метричне або ритмічне розподілення тексту, який промовляють або співають, точне використання рими й асонансу, маскування смислу мистецька побудова фрази. «І той, хто услід за Полем Валері називає поезію грою, в якій грають словами і мовою, не вдається до метафори, а «схоплює» найглибший смисл самого слова «поезія». У поезії і драмі, трагедії і комедії — гра, але вона настільки серйозна, наскільки можна говорити про концептуальне бачення цілого світу в комедіях Арістофана, епопеї Сервантеса, в «сміхові кризь... сльози» М. Гоголя. Взагалі, мистецтво звернене переважно не до гри як такої, але вона обов'язково наявна і набуває естетичної (художньої) самоцінності заради активізації інтелекту і почуття.

Контрольні запитання

1. Як ви розумієте зв'язок мистецтва з людською життєдіяльністю?
2. Що означають «відкритість» і «недовимовленість у мистецтві»?
3. У чому полягає герменевтична концепція мистецтва Г. Г. Гадамера?
4. Як співвідносяться між собою поняття сприйняття, розуміння та інтерпретація мистецтва?
5. Зіставте свободу й зумовленість (детермінізм) у мистецтві.
6. Як ви розумієте етнонаціональну традицію в мистецтві?
7. Які функції виконує мистецтво в їх історичній зумовленості?
8. У чому полягає специфіка сприйняття відповідно до засобів виразності окремих видів мистецтва?

Список рекомендованої літератури

- Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки. — Л., 1966.
- Бровко М. М. Активність мистецтва в культурно-історичному процесі. — К., 1995.
- Гадамер Ханс Георг. Герменевтика і поетика. — К., 2001.
- Гройс Б. Комментарий к искусству. — М., 2003.
- Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. — Л., 2004.
- Искусство в ситуации смены циклов. — М., 2000.
- Лисий І. Я., Мазепа В. І. Національні виміри художньої культури // Феномен української культури. Методологічні засади осмислення. — К., 1996.
- Личкова В. А. Леверкюнівська душа авангарду // Філософська і соціологічна думка. — К., 1992. — №9.
- Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. — К., 2001.
- Сантаяна Дж. Витлумачення поезії та релігії. — Л., 2003.
- Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня. — М., 1992. — С. 152—153.

ВИДОВА СПЕЦИФІКА МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

§1. МОДЕЛЬ ВИДОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА: АНТИЧНІСТЬ

В історії естетичної думки проблема видів мистецтва посідає особливе місце. Вона бере свій початок від доби античності, протягом якої було розроблено кілька показових моделей. Тяжіння до аналізу видової специфіки мистецтва простежується вже у теоретичних розвідках піфагорійців, і хоч її осмислення має опосередкований характер, певні здобутки на цьому терені стають своєрідним поштовхом для подальших розвідок.

Видова модель мистецтва для представників піфагорійської школи передусім ототожнювалася з двома видами мистецтва — музикою та скульптурою, що не мали самоцінного статусу і відповідно інтерпретувалися як «гармонія небесних сфер» (музика) та дотримання числових пропорцій (скульптура). Згодом такий підхід матиме свої рецидиви у структуруванні видів мистецтв за принципом «вільних» і «механічних».

Уточнення й доповнення, які здійснюватимуться в подальшому — в межах досократівської моделі видової специфіки мистецтва — виявляться в поглядах **Демокріта** та **Горгія**. Зокрема, софіст Горгій певною мірою розширив її структуру і своєрідно протиставив трагедію та зображальні види мистецтва, репрезентовані живописом і скульптурою, надавши перевагу останнім. Свій висновок учений аргументував тим, що за природними особливостями скульптура й живопис здатні бути більш потужними почуттєвими подразниками, що відповідало наріжному орієнтуру софістів — ідеї чуттєвого пізнання. Натомість трагедія позбавлена такої можливості і саме тому її слід спрямовувати у бік штучного стимулювання почуттєвого начала,

участь у якому мають брати і поет, і глядач. Отже, відштовхуючись від питання видової специфіки мистецтва, Горгій здійснив вихід у площину ширшої естетичної проблематики, а саме — естетичного почуття та сприйняття.

Відповідні корективи щодо видової специфіки мистецтва було внесено й Демокритом, який зосередив увагу передусім на особливому місці музики. Крім визнання її особливої ролі у процесі виховання особистості Демокрит висуває ідею «суспільного статусу» музики, вважаючи її еквівалентом розкоші. Згодом цей орієнтир набув розвитку та удосконалення в моделі видової специфіки мистецтва, запропонованій **Сократом**.

Принцип, покладений в основу концепції античного філософа, ґрунтувався на ідеї утилітарності мистецтва і зумовив виокремлення двох видів мистецтва, які можуть вважатися еквівалентами понять *корисне і прекрасне*. Мистецьким втіленням корисного, за Сократом, є архітектура, що потребує коментування позиції філософа, оскільки не можна не враховувати, що в умовах античності утилітарний чинник сприймався під іншим кутом зору порівняно з доісторичним періодом.

Антична доба — особливий етап в історії цивілізації, який зумовив значний інтелектуальний розвиток, зокрема здатність людини до осягнення смисложиттєвих проблем, що потребувало оперування системою антиномічних понять. Трансформація, яка відбувалася на рівні світосприймання, певною мірою зумовила причину «діалогічної методології» Сократа. Це відповідним чином позначилося на деяких концептуальних положеннях його філософи, зокрема на запропонованій ним моделі видової специфіки мистецтва.

Отже, тільки після того, як буде реалізована корисна функція, що її виконує архітектура, на думку Сократа, настає черга надлишковості й розкоші — «прекрасного», мистецьким еквівалентом якого є музика (рис. 1).

Не викликає сумніву, що музичне мистецтво позбавлене утилітарного начала і в цьому плані є альтернативою архітектурі. Однак у період, коли Сократ здійснював свої концептуальні узагальнення, у Давній Греції значного розвитку набувають також інші види мистецтва, що позбавлені чинника утилітарності, а отже, не є «корисними», — поезія, скульптура, театр.

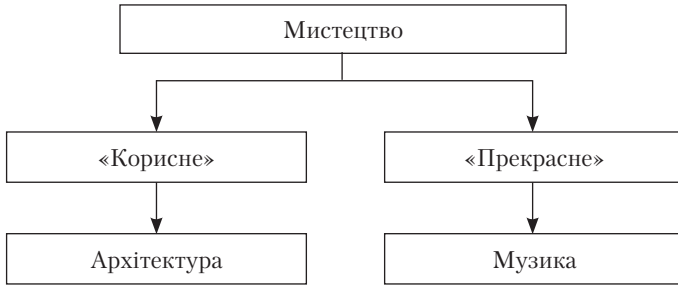


Рис. 1. Види мистецтва: модель Сократа

Позицію Сократа, що була інтерпретована Платоном, пояснює евристичний потенціал біографізму філософа. У цьому разі свій відомий афоризм: «Пізнай самого себе» Сократ використав безпосередньо. У зв'язку з цим слід враховувати статус видової самостійності поезії й театру в умовах V ст. до н. е. Для давніх греків не існувало чіткого поділу цих видів мистецтва, оскільки поезія і театр насамперед асоціювалися з феноменом античної трагедії, знаковими постатями якої були Софокл і Евріпід. Уславлення людського розуму, що був дарований грекам богами і оспіваний видатними трагіками, надавав, здавалося б, Сократові всі підстави вважати античну трагедію еквівалентом «прекрасного». Однак філософ не міг порушити пророцтво Дельфійського оракула, у вуста якого міф вклав слова:

Софокл — мудрець, а Евріпід мудріший,
Та наймудріший із мужів Сократ.

Отже, з одного боку, етичні міркування, з іншого — славнозвісна сократівська іронія не дозволили філософові визнати «прекрасним» вид мистецтва, в якому його ім'я ставилося вище визнаних авторитетів античної трагедії.

«Особисті» стосунки пов'язували Сократа і з мистецтвом скульптури, що в цей період стало не менш визначним явищем, ніж антична трагедія. Професійним скульптором був батько Сократа, і майбутній філософ студіював скульптурне мистецтво. Відмова Сократа надати скульптурі статусу «прекрасного» визначила певну тенденцію, що згодом виявилася в естетиці. Зокрема, Лукіан, використовуючи алегоричну форму сновидіння, протиставляв чистій і досконалій дружині — філософії брудну повію — скульптуру.

Отже, опосередковано чи безпосередньо Сократ мав відношення до скульптури та античної трагедії. Ці види мистецтва виконали щодо мислителя корисну функцію і не могли сприйматися ним як еквівалент «прекрасного». Відповідний статус мав отримати вид мистецтва, який Сократові потрібно було пізнавати, а саме в цьому, згідно з його позицією, — сенс людського життя. Таким чином, «прекрасним» Сократ визнає музичне мистецтво і пов'язує його з розкішшю та надлишковістю, що не сприймаються ним водночас як вияв матеріального, оскільки метою філософа було переконати «молодого і старого дбати найпильніше не про тіло і не про гроші, а про душу, щоб вона була якомога кращою».

Незважаючи на потужний філософський рух і розквіт мистецтва, що відбувалися у Давній Греції, осмислення видової специфіки фактично було розпочате саме Сократом. У подальшому наслідки його концептуальних орієнтирів виявились у платонівській концепції.

Напрямок життєвого шляху **Платона** багато в чому віддзеркалював сократівський: від досвіду мистецької практики (фахівці відзначають неабиякий драматургічний талант Платона) до філософського триумфу.

У теоретичній спадщині мислителя значне місце посідає проблема видової специфіки мистецтва, що «вписана» в контекст так званої соціальної утопії Платона. Філософ вважав, що досконале суспільство буде сформоване за допомогою каст. Кожній із них має відповідати конкретне мистецтво, яке впливатиме насамперед на виховання певних якостей людини.

Отже (за Платоном), трьом кастам відповідають шість видів мистецтва. Їхнє співвідношення формується в такий спосіб: перша каста: землероби, торговці, ремісники — *народні свята* (елементи народної творчості); друга каста: воїни — *мусичні мистецтва* (танець, музика, поезія); третя каста: мудреці-філософи — *споглядальні мистецтва* (філософія, геометрія).

Якщо виокремити платонівські види мистецтва із соціального контексту, то показовою є вибірковість позиції філософа. Зокрема, поза його увагою залишилися архітектура та скульптура. Можна аргументувати й байдуже ставлення Платона до театру, оскільки він виступав з різкою критикою Діонісія як символічно-

го «хрещеного батька» трагедії. Така позиція мислителя значною мірою зумовлена переконанням Платона, що трагедія — ілюзорне об'єднання людей.

Традиційна низка мистецтв — танець, музика, поезія — в теорії Платона представлена на рівні касти воїнів. Танець виконує функцію своєрідного «пластичного мосту» між спортом — основою морально-етичного виховання воїнів — і мистецтвом, яке доповнює і збагачує його. У такій структурі танець з властивою йому пластикою й ритмічністю виступає як спорт, а музика — як органічне підґрунтя і спорту, й танцю. Поезія — це найвищий рівень «мусичних мистецтв» і, відповідно, свідчення доволі високого рівня розвитку воїна.

Перші дві касти опановують такі мистецтва, які й нині входять до його класичної видової структури. Дещо інша доля, як відомо, спіткала «споглядальні мистецтва» — філософію та геометрію, що мають сьогодні статус самостійних, позамистецьких наук. Однак спроби опанувати в мистецтві спосіб геометризованого відображення дійсності на початку ХХ ст. викликали до життя такий художньо-мистецький напрям, як кубізм, і частково вплинули на формування футуризму й супрематизму.

Особливе місце в контексті античної моделі видової специфіки мистецтва посідають погляди **Арістотеля**. Структуризація видів мистецтва, здійснена Стагіритом, ґрунтувалася на ідеї мімесису і об'єднувала в такий спосіб усі види мистецтва. Проте на сторінках «Поетики» філософ робить чітке уточнення, що дало змогу виявити принципи розбіжності між ними. І хоча цей висновок безпосередньо стосується структури поетики, Арістотель використовує його і при аналізі видової специфіки мистецтва. Йдеться про відмінність засобів, що обираються у процесі наслідування видами мистецтва, відмінність предметів чи нетотожність способів. Отже, для скульптури та живопису — це форма та фарби; для танцювального мистецтва — ритм без гармонії; для музики — гармонія та ритм. Проте Арістотель виокремлює вид мистецтва, який користується і ритмом, і метром, і наспівуванням відповідно до своїх жанрово-родових ознак — поезію, що разом із музикою посідають в ієрархії видів мистецтва найвищу сходинку. Водночас прерогатива, яку надає Стагірит цим двом видам мистецтва, зумовлена не тільки специфікою їх виражальних засобів. Відштовхуючись від міметичної ідеї, що об'єднує види мистецтва,

Арістотель вибудовує «видову піраміду», рівні якої визначаються потужністю зв'язку виду мистецтва з етичним началом.

Таким чином, вищий щабель, відведений поезії й музиці, зумовлений їх потужним етичним виміром. Щодо поезії — її етичний потенціал визначає філософічність цього виду мистецтва. Цей серйозний аргумент і висуває Арістотель, здійснюючи порівняльний аналіз поезії та історії. На його думку, історика і поета вирізняє те, «що один говорить про події, які справді відбулися, а другий про те, що могло б статися. Тим то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію, — поезія говорить більш про загальне, історія — про окреме»¹.

Щодо музики — Арістотель визначає її особливий виховний потенціал, що, по-перше, зумовлений специфічними виражальними засобами цього виду мистецтва — ритмом і мелодією, які впливають на формування моральних якостей людини, а по-друге, зосереджує особливу увагу на морально-естетичному потенціалі слуху, що має значно більші можливості порівняно з іншими органами чуття — зором, дотиком, смаком. Звідси — і твердження Стагірита: «...коли ми сприймаємо вухом ритм і мелодію, ми змінюємось у душі»².

Другорядну роль у моделі видів мистецтва Арістотеля відіграють скульптура і живопис, що за своїми природними ознаками не мають можливості виходу в площину етичного начала, проте справжні митці, на думку філософа, мають того прагнути і намагатися фіксувати у своїх творах «етичний характер» людини.

Показовим етапом у формуванні моделі видової специфіки мистецтва цього періоду стають погляди **Плотіна** (204/205 — 269/270), що, незважаючи на свій маргінальний статус у теоретичній спадщині філософа, виконують функцію своєрідного підсумку щодо інтерпретації зазначеної проблеми в добу античності.

Орієнтир, обраний мислителем, відображає магістральний напрям дослідження видової специфіки мистецтва давньогрецькими вченими — розподіл його на «вільні» та «механічні». «Офіційну» диференціацію, яка певною мірою відзеркалювала специфіку античного світобачення щодо існування могутнього зв'язку між наукою й мистецтвом, здійснив відомий давньогрецький лікар Гален. Він

¹ *Аристотель*. Поэтика // Соч.: в 4 т./ пер. с древнегреч. — М, 1983. — Т. 4. — С. 655.

² *Там само*. — С. 637.

об'єднав у групу «вільних мистецтв» граматику, риторику, діалектику, арифметику, геометрію, астрономію, музику, а «механічними» вважав архітектуру, землеробство, навігацію. Структуралізацію, запропоновану дослідником, можна пояснити його нерозумінням мистецтва як такого, що, зокрема, й зумовило відповідне ототожнення. Витоки цієї диференціації знаходимо в піфагорійській традиції, яка визнавала існування взаємозв'язку між математикою та музикою. Водночас, Гален вважає за можливе віднести до групи «вільних» мистецтв скульптуру та живопис, оскільки вони не залежать від віку людини, а отже, ними можна займатися до старості.

Фактично серед класиків античної доби саме Плотін найчіткіше оперує розподілом видів мистецтва на «вільні» та «механічні», хоч і не вживає безпосередньо відповідних термінів. Філософ структурує їх за принципом *наслідування* і відносить до цієї категорії живопис, скульптуру, танець, міміку й *виробництва*, що репрезентовані архітектурою, медициною, політикою та військовою справою.

У моделі Плотіна виокремлена і третя група мистецтв, якій мислитель не дає чіткої назви, проте характеризує її зміст як дотримання «симетрії розумного порядку», відносячи до неї музику, риторику та виховання. Фактично тільки музика здобуває позитивну оцінку філософа, і насамперед тому, що вона є «високою наукою» і зумовлена «розумним ритмом». Водночас Плотін робить певне уточнення щодо почуттєвого потенціалу музичного мистецтва і наголошує на його головній меті — досягненні прекрасного за допомогою професійної майстерності митця. Проте її реалізацію зумовлює чітке дотримання числових закономірностей, що дають змогу досягти чуттєвої гармонії.

Коментуючи позицію Плотіна щодо видів мистецтва, дослідники відзначали упереджене ставлення філософа до цієї проблеми, що значною мірою було зумовлено негативним ставленням до неї з боку Платона, який визнавав мистецтво «тінню від тіні буття» та «вторинною копією абсолюту». Цей орієнтир підтримав Плотін, проте, незважаючи на певну специфічність підходів, саме доба античності робить важливий внесок у дослідження проблеми видової специфіки мистецтва і тривалий час — фактично до кінця XVI ст. — залишається теоретичним камертоном стосовно подальших розвідок. Це передусім стосується структурування видів мистецтва за принципом «вільні» — «механічні», яке при всіх уточненнях і модифікаціях є визначальним, зокрема для середньовіччя.

§ 2. МОДЕЛЬ ВИДОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА: СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

За добу середньовіччя осмислення проблеми видів мистецтва відбувалося доволі своєрідно. Формально воно не припинялося, проте набуло специфічного характеру, що зумовило виникнення двох показових тенденцій. З одного боку — це чітке орієнтування на принцип «видової локалізації», докладний аналіз творів конкретного виду мистецтва. Зазначений процес особливо потужно виявляє себе у візантійській естетиці й зумовлює появу так званого *екфрасиса* — докладного опису і дослідження творів, насамперед, зображального мистецтва. Явище *екфрасиса* у подальшому здобуде високу оцінку з боку Й. Вінкельмана й буде визнане провісником теорії мистецтвознавства.

Подібні тенденції простежуються і впродовж XI–XIII ст., що зумовлює появу таких праць, як «Твір про різні мистецтва» **Теофіла**, «Книга малюнків» **В. де Оннекура**, «Трактат про живопис» **Ч. Ченніні**. Предметом осмислення Теофіла, В. де Оннекура та Ченніні стають живопис і архітектура — види мистецтва, в яких дослідники почували себе фахово впевненими і можуть викласти свої професійні міркування.

Особливу увагу філософів середньовіччя привертають «механічні мистецтва», інтерес до яких помітно активізується у XII ст. і спричинює прагнення дослідників до їх максимального кількісного збільшення. Така спрямованість значно ускладнює й до того непросту ситуацію, оскільки до «механічних» мистецтв крім живопису та скульптури потрапляють, наприклад, ловецтво, мистецтво вироблення одягу, мистецтво, що забезпечує знаряддями праці, тощо. Слід наголосити, що перелік мистецтв, які за доби середньовіччя відносили до категорії «механічних», зазнавав постійних коливань — доповнень, уточнень, а іноді й спростувань. Значною мірою це пояснювалося тим, що за тих часів проблема видів мистецтва поставала радше на констатуючому, а не на теоретичному рівні. Але, принаймні, дві моделі видової специфіки мистецтва середньовіччя потребують особливої уваги.

Перша з них пов'язана з естетичними поглядами **Августина Аврелія**, в яких ця проблема, хоч безпосередньо й не поставала, проте оригінально виявилася на опосередкованому рівні — у контексті наріжних концептуальних міркувань дослідника. Августин тлумачить красу як гармонію та порядок, що досягаються завдяки числовій

системі. Їх мистецьким еквівалентом, на думку філософа, стають два види — архітектура і музика, які свідчать про успадкування Августином теоретичних поглядів піфагорійців. Опосередкований вихід дослідника у площину проблеми видової специфіки мистецтва пов'язаний також з осмисленням антиномії духовного та чуттєвого. І знову Августин застосовує принцип «еквівалентного підходу», що дозволяє йому вважати виявом духовного начала архітектуру й музику, тоді як втіленням почуттєвого — скульптуру та живопис. Проте в контексті естетичних розвідок Августина звернення до аналізу одного виду мистецтва відбувається безпосередньо. Оперуючи визначенням «видовищні мистецтва», філософ виокремлює серед них театр, який вважає втіленням розпусти й аморалізму. Це стає предметом аналізу Августина на сторінках його трактату «Про град Божий», який сучасні науковці визнають рефлексією платонівської «Держави». Водночас, незважаючи на негативний акцент, факт звернення середньовічного мислителя до феномену театру є сам по собі показовим, оскільки було зроблено важливий крок на шляху «легалізації» місця театру в структурі видів мистецтва.

Чи не найдовершеною моделлю естетичного аналізу видової специфіки мистецтва можна вважати концепцію французького філософа **Гуго Сен-Вікторського** (1096–1141), яка фактично пододала небезпеку виникнення теоретичного вакууму в осмисленні цієї проблеми в зазначений період.

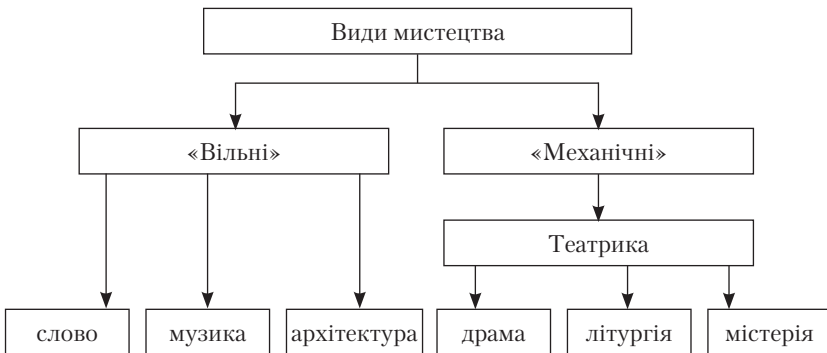


Рис. 2. Види мистецтва: модель Г. Сен-Вікторського

На методологічному рівні Г. Сен-Вікторський так само наслідує античні традиції поділу видів мистецтва на «вільні» та «механічні», але наступні кроки виводять французького вченого на принципово новий щабель, зокрема пов'язаний з проблемою жанрової диференціації. Так, до «вільних» мистецтв теоретик відносить *архітектуру, музику і слово*, «механічними» вважає *театрику* (*theatrica*) (рис. 2).

В авторській моделі Г. Сен-Вікторського фігурують два «антиномічні» види мистецтва з концепції Сократа — архітектура й музика. Проте французький теоретик вважає за можливе об'єднати їх в одну групу. Водночас він «розмежовує» «слово» і «театрику», тобто порушує традицію давніх греків, які сприймали ці види мистецтва як єдине ціле. До того ж він цілковито ігнорує «традиційні» «механічні» мистецтва — скульптуру та живопис, відносячи до цієї категорії театрику.

Цікавим видається і оперування Г. Сен-Вікторським узагальнювальним поняттям «слово» та його належність до структури «вільних» мистецтв, що набагато випередило концептуальні орієнтири теоретиків і практиків доби Відродження (Петрарка). На жаль, ідеї вченого дійшли до нас у, так би мовити, «тезисному вигляді». Зрозуміти напрям міркувань Гуго Сен-Вікторського можна за умови зіставлення його авторської моделі видової специфіки мистецтва з сучасною концепцією осмислення феномену художньої творчості.

Відповідне структурування видів мистецтва Г. Сен-Вікторським було так само зумовлено врахуванням ним природи творчого процесу. Тому «слово» і «музика» — це «вільні» види мистецтва і їх належність до зазначеної категорії пов'язана не тільки з дотриманням традиції, що склалася в добу середньовіччя, а й розумінням їх як рефлексії прямого виду творчості, натомість «театрика» — «механічне» мистецтво, оскільки «сконструйоване» зусиллями цілого творчого колективу.

Взагалі у своїй інтерпретації «механічних» мистецтв Г. Сен-Вікторський виступає як теоретик-реформатор, оскільки чи не вперше відходить від практики їх «кількісного переліку» і намагається здійснити теоретичний аналіз цього різновиду. Дослідник вибудовує внутрішню структуру «театрики», до складу якої входять драма, літургія і містерія, що засвідчує прагнення філософа класифікувати її за жанрово-родовими ознаками. Це принципово важливий крок,

оскільки відповідна систематизація здійснювалася тільки стосовно «вільних» мистецтв, насамперед, поезії.

Коментування потребує позиція Г. Сен-Вікторського і щодо причетності архітектури до категорії «вільних» видів мистецтва, адже це фактично перша спроба заперечити її належність до групи «механічних». Пояснити цю ситуацію дає можливість позиція Ф. Шлейєрмахера, котрий вважав за можливе визнати архітектуру «вільним» видом мистецтва, якщо вона створюється з релігійною та моральною метою. Архітектурне мистецтво за часів Г. Сен-Вікторського, безперечно, мало статус «вільного», адже то була доба, коли «собор ставав біблією для неписьменної людини». Феномен архітектури у цей період дістав особливий статус — синтезатора інших видів мистецтва. Тому вчені, аналізуючи специфіку світобачення людини доби середньовіччя, визначають її як «архітектонічне відчуття дійсності», а сама архітектура виконує функцію «актуального» виду мистецтва.

Новаторство поглядів Г. Сен-Вікторського пов'язане ще з одним важливим чинником, що зумовлений його розумінням феномена мистецтва. З одного боку, філософ рухається у річищі середньовічної традиції та інтерпретує мистецтво як знання, проте з іншого — вважає його діяльністю. Це дає дослідникові підстави вийти у площину проблеми професійної орієнтації на теренах мистецтва, що виходить за межі його видової специфіки і дає змогу здійснити розподіл на теоретиків та практиків. Така спрямованість набуде розвитку в умовах доби Відродження — показового етапу в дослідженні видової специфіки мистецтва.

§3. МОДЕЛЬ ВИДОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА: ВІДРОДЖЕННЯ

Характерною особливістю теоретичних орієнтирів дослідників доби Відродження є їхній пильний інтерес до феномену зображальних мистецтв. Саме тому наукові здобутки цього періоду щодо проблеми видової специфіки мистецтва насамперед ототожнюються з трактатами «Про живопис», «Про зодчість» і «Про статую» **Леона Баттісти Альберті** (1404–1472) та «Життєписом найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих» **Джорджо Вазарі** (1511–1574).

Проте цілісна реконструкція ренесансної моделі видової специфіки мистецтва потребує залучення «Трактату про живопис» **Леонардо**

да **Вінчі**, який, з одного боку, є унікальним зразком теоретичного дослідження цієї проблеми видатним практиком мистецтва, з іншого — заповнює майже сторічний вакуум, що утворився між концепціями А. Б. Альберті і Дж. Вазарі. Отже, продуктивність осмислення відповідного аспекту естетичного досвіду доби Відродження передбачає необхідність аналізу теоретичного руху: Л. Б. Альберті → Леонардо да Вінчі → Дж. Вазарі.

Теоретичні міркування Л. Б. Альберті, висловлені ним на сторінках усіх трьох трактатів, підпорядковані головній меті — осмисленню видової специфіки мистецтва в контексті понятійно-категоріального апарату естетики. Такий підхід, зокрема, дав дослідникові можливість зосередитися на аналізі проблем прекрасного, гармонії та краси.

У трактаті «Про живопис» Альберті дійшов важливого висновку про необхідність самовираження митця, превалювання індивідуального начала під час творчого процесу. Італійський теоретик вважав, що художник не може задовольнитися тільки відтворенням подібності всіх частин, особливо він має «попідкуватися і про те, щоб надати їм краси». Наведений вислів є свідченням не тільки нового підходу до осмислення проблеми художньої творчості, а може вважатися і поштовхом на шляху до розширення понятійної системи внутрішньої структури мистецтва. Певною мірою дослідник вступає у полеміку і з античними, і з середньовічними естетичними поглядами, що ґрунтувалися на пріоритетності мімізису та канону, і в опосередкованій формі готує ґрунт для введення в науковий обіг нового поняття стиль.

Водночас концептуальні розробки Альберті не позбавлені певних суперечностей. Так, у другому трактаті «Про зодчість» дослідник чітко проводить думку щодо необхідності дотримання традицій у мистецтві. Цей аспект концепції А. Б. Альберті був прокоментований відомим російським філософом О. Лосевим: «Митець не повинен покладатися на думку, але має довіряти традиціям і вивчати правила, відкриті й накопичені багатьма поколіннями попередників. Наслідування «випробуваного звичаю досвідчених людей» веде до успіху при виконанні того, що було задумано»¹.

Тенденція наслідування традицій, безсумнівно, посідає чільне місце у творчому процесі, але водночас потребує врахування важливого нюансу — чинника новизни. Феномен мистецтва Ренесансу

¹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 277.

у цьому плані є надзвичайно показовим. Наслідуючи традиції античності, художники Відродження однак увійшли в історію як визнані новатори, які, за висловом О. Герцена, «відкрили мертві очі давньо-грецьких статуї».

Новий етап в осмисленні проблеми видової специфіки мистецтва пов'язаний із теоретичними поглядами генія високого Відродження Леонардо да Вінчі, що були викладені ним у «Трактаті про живопис».

Принцип, узятий Леонардо за основу, окремі дослідники вважають рефлексією «наукових дуелей (duelli)», що мали велику популярність у Мілані в XV ст. «Теоретичний двобій», що розгортається на сторінках трактату, розводить по різні боки представників чотирьох видів мистецтва: живописця, поета, музиканта та скульптора — і закінчується перемогою живописця. Леонардо да Вінчі впевнено почував себе в античній філософії, про що чітко висловлювалися Вазарі та інші визнані дослідники мистецтва доби Відродження, фіксуючи збіг поглядів італійського митця з позиціями піфагорійців, Платона та Арістотеля, зокрема стосовно правомірності ототожнення мистецтва й науки.

Спираючись на античні традиції, видатний італієць у своїх міркуваннях іде далі й виголошує відому тезу: «Мистецтво є наука». А оскільки мистецтво для нього безпосередньо ототожнюється з живописом, Леонардо вважає останній науковою формою пізнання. Такий концептуальний висновок дає художникові змогу «встановити справедливість» і вивести живопис із групи «механічних» мистецтв. Леонардо зараховує його до «вільних», надаючи місце поряд із поезією та музикою.

Аргументуючи пріоритет живописця щодо представників інших видів мистецтва, Леонардо да Вінчі апелює до системи зовнішніх чуттів людини: зору, слуху, дотику, смаку, нюху. І навіть на цьому рівні він віддає перевагу чуттю, що «відкриває» шлях до сприйняття живопису: «Око на відповідній відстані і відповідно до середовища менше помиляється у своєму служінні порівняно з іншим чуттям, оскільки воно бачить по прямих лініях, що створюють піраміду, яка за основу має об'єкт, і доводить його до ока. ... Вуху дуже помиляється в розташуванні й відстані своїх об'єктів, тому що образи їх доходять до нього не по прямих лініях, а по хвилястих і віддзеркалених...

Нюх ще менше визначає те місце, яке є причиною запаху, а смак і дотик, що стосуються об'єкта, знають тільки про цей дотик»¹.

¹ Леонардо да Винчи. Суждения.—М., 1999.— С. 12—13.

Розвиваючи полеміку між живописцем та поетом, Леонардо зачіпає проблему класифікації видів мистецтва, порушену античністю. Міркування італійського художника спростовують класичну модель їхнього розподілу на «вільні» та «механічні», який визначався зовнішнім чинником. Леонардо закидає поетові, що він вважає живопис «механічним» видом мистецтва тільки тому, що картини створюються руками, «які зображують знахідки фантазії». Митець зауважує, що аналогічний механізм дій притаманний також творчості поета, який так само закарбовує на папері за допомогою пера те, що породжує його розум.

Розгортаючи дискусію між живописцем і музикантом, Леонардо да Вінчі рухається відповідно до схеми, що була визначена ним так: «Якщо ти, музиканте, стверджуватимеш, що живопис є механічним, оскільки він виконується руками, то й пісня виконується ротом...» Обстоюючи право живопису посісти належне йому місце поряд із музикою у системі «вільних» мистецтв, Леонардо виходить і в площину часового чинника: «Живопис, що задовольняє... зір, благородніший за музику, яка задовольняє тільки слух. Те благородніше, що довговічніше... І якщо ти скажеш, ніби музика стає вічною за допомогою запису, то те саме ми робимо тут за допомогою літер. Отже, оскільки ти вже помістив музику серед вільних мистецтв, ти або вводиш туди живопис, або вилучаєш звідти музику»¹. Ця думка є підтвердженням усвідомлення Леонардо необхідності зв'язку мистецтва з феноменом часу.

Водночас спосіб викладення матеріалу, використана митцем аргументація не можуть сприйматися об'єктивно і свідчать про його надмірну емоційність та відверту упередженість. Така ситуація є природною, адже автор «Трактату про живопис» — насамперед практик мистецтва, який «захищає» пріоритетність своєї професії. Саме тому ця праця не є власне науковим дослідженням видової мистецької специфіки, натомість її варто інтерпретувати як унікальний приклад потужного потенціалу теоретико-практичного паритету. Йдеться не про специфічні розділи «Яким має бути живописець», «Живописець і його судження», «Підрозділи живопису» та інші, в яких представлені міркування Леонардо щодо природи живописного мистецтва, його професійні спостереження, а загалом про напрям думок худож-

¹ Леонардо да Вінчі. Суждения. — С. 28–29.

ника, що проходять через весь «Трактат» і набувають гіпертрофовано суб'єктивного характеру.

Проте особливо яскраво вони виявляються на заключному етапі наукового двобою — у сперечанні живописця зі скульптором. Доводячи пріоритет живопису щодо скульптури (використання світлотіні, кольору тощо), автор «Трактату», однак, доволі коректно висловлюється щодо бронзового різьблення і фактично «знищує» мармурову скульптуру. Художник висуває вражаючий аргумент, що водночас є показовим і важливим: «...скульптор, працюючи над своїм твором силою рук і ударами повинен знищити зайвий мармур., який виходить за межі фігури, ...через... механічні дії, що часто супроводжуються великим потом, який, змішуючись з пилом, перетворюється на грязюку, заліплює обличчя, ...скульптор весь обсипаний мармуровим пилом, наче борошном, здається пекарем, а помешкання його забруднене: в ньому багато пилу і шматків каміння. Зовсім протилежно... відбувається у живописця — адже живописець з великою зручністю сидить перед своїм твором, гарно зодягнений, і рухає легкий пензлик з дивними фарбами... І оселя його охайна і повна прекрасних картин. ...Туди приходять музиканти або читці, яких слухати... не заважає ані грукіт молотків, ані інший шум»¹. У цьому розділі суб'єктивізм досягає своєї кульмінації. Якщо перші дві частини «Трактату» могли б отримати назву «Суперечка Леонардо з поетом» і «Суперечка Леонардо з музикантом», то третя мала всі підстави бути чітко персоніфікованою — «Суперечка Леонардо з Мікеланджело». У творчості та в житті ці дві знакові постаті Ренесансу були рішучими опонентами. І виступаючи в «Трактаті» проти мармурової скульптури, Леонардо безпосередньо спрямовував «концептуальні нападки» на свого головного суперника — Мікеланджело Буонарроті. Значну допомогу на цьому шляху Леонардо да Вінчі надала поетична спадщина Мікеланджело:

Як людську форму з каменя твердого
Мій грубий молот висікати береться,
То тільки з волі бога надається
Його ударам напряду ясного.

Таке «емоційне спостереження» Мікеланджело щодо специфіки творчого процесу у скульптурі мало для висновків Леонардо да Вінчі важливе значення: скульптура потребує менше міркувань і внаслідок

¹ *Леонардо да Вінчі. Суждення.* — С 30—31.

цього — менших розумових зусиль, ніж живопис, що «прикрашений нескінченними роздумами, якими скульптура не користується».

Попри всю тенденційність і упередженість поглядів Леонардо, його концептуальні висновки спрямовані не тільки на живопис, а й на інші види мистецтва, чого не можна побачити ані в Л. Б. Альберті, ані у Дж. Вазарі, праця якого «Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих» стала наступним кроком до розробки ренесансної моделі видової специфіки мистецтва.

Твір Дж. Вазарі засвідчує факт виходу на новий теоретичний і методологічний рівень. Італійський дослідник чітко виділяє генетичну домінанту трьох видів мистецтва: архітектури, скульптури й живопису — малюнок, що дає йому можливість здійснити важливі концептуальні узагальнення й висновки: «Оскільки малюнок — батько трьох мистецтв: архітектури, скульптури і живопису, маючи свій початок у розумі, добуває загальне поняття з багатьох речей, подібне до форми чи ідеї всіх витворів природи, звідси впливає, що він пізнає відповідність цілого з частинами і частин між собою і з цілим не тільки в людських тілах і в тваринних, а й у рослинах, а також у будівлях, скульптурах і картинах»¹.

Не можна не враховувати той теоретичний досвід, який передував розробкам Дж. Вазарі. Так, паростки антиномії «раціональне — емоційне» ми спостерігаємо ще у висновках Л. Б. Альберті, відповідно до яких розум допомагає пізнати прекрасне в природі, врахувати існуючий мистецький досвід та інше, що є обов'язковою умовою в процесі творчості, а також у поглядах Леонардо да Вінчі, який закликав митців до спостережливості. Таким чином, висновок, якого через кілька десятиліть дійшов Вазарі, виявляється фактично ідентичним: «з пізнання народжується певне поняття і міркування, так що в розумі утворюється дещо, яке згодом буде виражене руками і дістане назву малюнків».

Визнаючи вагоме теоретичне значення «Життєпису», не можна залишити поза увагою їх могутній методологічний потенціал. На особливу увагу заслуговує форма подання матеріалу, запропонована Дж. Вазарі, що певною мірою відповідає жанрові творчого портрета. Однак цю започатковану античністю практику Вазарі підносить на

¹ Цит за: *Лосев А. Ф.* Естетика Возрождения. — С. 260—261.

значно вищий щабель і доводить продуктивність евристичного потенціалу біографізму при аналізі феномену творчої особистості.

Важливе місце в контексті естетичної думки посідає теза Дж. Вазарі щодо пошуку перетину еволюції малюнка (йдеться про три похідні від нього види мистецтва) з основними фазами життєвого циклу людини: дитинство → зрілість → старість. Своє «дитинство», на думку Вазарі, малюнок переживає у часи давніх єгиптян і «халдеїв». Наступний етап розвитку живопису та скульптури пов'язаний із Давньою Грецією і стає перехідною ланкою від «дитинства» до «зрілості». Можливо, якби у структурі Вазарі існувала «юність» — субстанція між «дитинством» і «зрілістю», — то саме вона стала б еквівалентом давньогрецького мистецтва.

Свого найвищого розквіту — «зрілості» — мистецтво набуло в римській епоху. Остання теза Дж. Вазарі спричинила чимало дискусій, які спростовували висновки італійського дослідника, починаючи від концепцій Й. Вінкельмана до пошуків сучасних науковців. Завершальну фазу — занепад мистецтва — Вазарі пов'язує з добою Костянтина Великого. Проте використавши методологію «мистецько-біологічного» коловороту, Дж. Вазарі починає новий цикл, у якому «дитинство» зображального мистецтва припадає на XIII ст., «зрілість» — на добу Кватроченто (XV ст.) і, нарешті, третій період — найвищу довершеність і водночас передчуття занепаду — дослідник пов'язує з XVI ст.

Помітним досягненням Дж. Вазарі, що не втрачає своєї актуальності й понині, є коригування поняття *ремесло*, яке для дослідника є синонімом *професіоналізму*. Вчений чітко проводить думку про необхідність досконалого оволодіння своєю професією — «ремеслом», яке відкриває шлях до художніх проривань в царині мистецтва. Отже, Вазарі виступає руйнівником «робітничої традиції» тлумачення поняття *ремесло*, з яким ототожнювали «механічні види» мистецтва: архітектуру, скульптуру та живопис. Як відомо, під безпосереднім впливом Дж. Вазарі в Італії розпочався «академічний рух», що остаточно закріпив за митцями статус їхньої належності до елітарних верств суспільства. Цей процес зумовлює формування ще однієї тенденції в динаміці руху видової специфіки мистецтва, яка надавала пріоритет «витонченим мистецтвам» — *bellearti*, *beauxarts* і виконала функцію перехідного етапу до нового періоду осмислення видової структури мистецтва.

§4. МОДЕЛЬ ВИДОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА: НОВИЙ ЧАС

Введення в теоретичний ужиток поняття *витончені мистецтва* визначило подальше поглиблення проблеми видової специфіки мистецтва. Здебільшого дослідники ототожнюють його з концептуальними розробками Ш. Баттьо та І. Канта і, насамперед, фундаментальними працями цих дослідників «Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу» та «Критика здібності судження».

Термін «виточені мистецтва» в історії естетики офіційно було запроваджено **Шарль Баттьо** (1713–1780), який об'єднав у такий спосіб ті види мистецтва, що, по-перше, здатні викликати почуття задоволення, по-друге — наслідувати природу. Отже, до категорії «витончених» було віднесено музику, поезію, скульптуру, живопис і танець. Поряд із цією групою дослідник виокремлює «прикладні» мистецтва, до яких зараховуються архітектура і красномовність, що завдяки своїм специфічним можливостям здатні поєднувати користь і красу. Отже, структуруючи види мистецтва, Баттьо прагне виділити певні домінуючі моменти — питання смаку та краси, що дають йому змогу здійснити відповідну систематизацію. Пізніше в естетичній теорії ці проблеми так чи інакше виникатимуть у зв'язку з розглядом феномену видової специфіки мистецтва.

Праця «Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу» побачила світ у 1747 р. Таким чином, входження ідей Баттьо в теоретичний ужиток припадає на Новий час, а отже, разом із поглядами **І. Канта** вони становлять завершальний етап вивчення феномену «витончених мистецтв». Однак цілісна реконструкція логіки руху цієї проблеми зумовлює потребу врахування всіх основних етапів її розроблення і бере свій початок з діяльності Болонської академії витончених мистецтв.

На жаль, у вітчизняній естетиці болонський досвід інтерпретації «витончених мистецтв» фактично не досліджувався. Окремі факти: надання живописному мистецтву статусу «витонченого та віртуозного заняття» — вводилися тільки в контекст певної моделі. Брак аналізу концепції «витончених мистецтв», здійсненої болонцями, значною мірою обмежує можливості об'єктивної реконструкції динаміки руху цієї проблеми і спричинює певну упередженість та тенденційність її осмислення.

Проте зауважимо, що напрям концептуальних поглядів болонців виявився своєрідною рефлексією теоретичних розробок доби Відродження, зокрема питання пріоритету чинника «вільності» у видовій структурі мистецтва. Бажання теоретиків і практиків Ренесансу відокремити художньо-мистецькі пошуки від ремісництва, наголосити на самоцінності творчої особистості стимулювало подальші наукові розвідки і зрештою зумовило виникнення феномена «витончених мистецтв», що об'єднав такі різновиди, природні особливості яких передбачали відсутність утилітарного начала. До них належали музика, хореографія, театр. У зв'язку з цим викликають зацікавленість, принаймні, дві обставини — надання статусу самостійності хореографії (у сучасному театрознавстві обстоюється думка щодо сприйняття хореографії як різновиду театру) і взагалі — введення театру та хореографії до мистецької видової структури.

Не можна залишити без коментування факт, що до XVII ст., крім Г. Сен-Викторського і теоретиків Болонської академії, майже ніхто з дослідників цієї проблеми не вводив театр до видової системи мистецтва. Слід також зазначити, що вихід у площину осмислення феномену театру пов'язаний із двома працями «Гамбурзька драматургія» **Г. Лессінга** і «Парадокс про актора» **Д. Дідро**. Слід зауважити, що названі праці мали радше прикладний характер, хоча показово і симптоматично, що інтерес до театру виявили ті вчені, які безпосередньо чи опосередковано розглядали питання синтезу в мистецтві.

Ідеї Болонської академії щодо феномену «витончених мистецтв» та проблема синтезу, яка в завуальованій формі починає простежуватися в міркуваннях деяких учених, зокрема **Джамбаттісти Маріно** (1569—1625). Італійський філософ вважав, що головне завдання, яке мають виконувати «витончені мистецтва» — це створення дивовижного враження. Принцип «єдиної мети», сформульований дослідником, був зумовлений його розумінням специфіки «витончених мистецтв», адже, на думку Маріно, живопис — це німа поезія, поезія — живопис, що розмовляє, тоді як музика й поезія взагалі споріднені види мистецтва і потрібно додати до музики слова. Щодо останнього твердження, то саме з ним ототожнюють появу жанру опери.

Значний внесок у розроблення італійської моделі «витончених мистецтв» здійснив **Джамбаттіста Віко** (1668—1744). З одного боку, напрям його дослідження «руйнує» модель видів мистецтва,

розроблену Болонською академією. Дж. Віко фактично ігнорує запропоновану нею тріаду «витончених мистецтв», зосереджуючи свою увагу на феномені поезії, що має посісти особливе місце в контексті цієї структури. З іншого — на теоретичному рівні — Дж. Віко виступає як спадкоємець болонців, наполегливо розробляючи питання «антиутилітарності» «витончених мистецтв». У позиції науковця переважає культурологічний аспект, що дає Дж. Віко можливість показати залежність руху видів мистецтва від динаміки розвитку цивілізації, адже, на його думку, «витончені мистецтва» можуть виникнути тільки у просвітницькі часи, коли людина за своїм інтелектуальним рівнем матиме необхідність у задоволенні естетичних потреб. Природньо, що, відпрацьовуючи свою концепцію, Дж. Віко протиставляє «антиутилітаризму» «витончених мистецтв» доби Просвітництва «мистецтво необхідності й користі» доісторичного періоду.

Італійський учений робить ще один оригінальний висновок, розмежовуючи античну поезію і «людську», що виникла у XVIII ст. На думку Дж. Віко, це принципово новий рівень розвитку поетичного мистецтва, якому притаманні вишуканість і гуманістична орієнтація. Її здатна оцінити тільки людина доби Просвітництва, яка пройшла етап формування «освітнього смаку». Отже, ми маємо підстави спостерігати «почуттєву трансформацію»: замість давньогрецького гедонізму «витончені мистецтва» пропонують людині естетичну насолоду. Показово, що в цей період учені звернулися до аналізу антиномії «утилітарне — витончене». І саме тоді розпочався складний процес трансформації утилітарного начала на «соціальне замовлення».

Наступний етап в осмисленні феномену «витончених мистецтв» пов'язаний з науковими розробками представників німецької естетики XVIII ст. і, насамперед, ім'ям І. Канта. Потрібно, хоча б стисло, реконструювати концептуальні орієнтири його попередників, передусім **Г. Ф. Майєра**, **М. Мендельсона** (1729—1786) та **І. Г. Зульцера** (1720—1779).

У своїх концептуальних орієнтирах усі три філософи так чи інакше відштовхуються від ідей фундатора естетичної науки О. Г. Баумгартена, хоч у його теоретичній спадщині проблема видів мистецтва має маргінальний характер. Водночас увага, яку Баумгартен зосереджує на аналізі поезії та красномовності, стає для Г. Ф. Майєра

поштовхом щодо їх об'єднання у групу «витончених наук», поряд з якими співіснують «витончені мистецтва», що охоплюють живопис, музику, архітектуру та скульптуру. Водночас запропонований розподіл зумовлений не принципом протиставлення. Дослідника цікавить їх знакова сутність, що власне й дає змогу здійснити відповідну систематизацію, в якій сучасні науковці вбачають паростки семіотичного підходу. В XVIII ст. наступний крок на цьому шляху зробив М. Мендельсон.

Філософ наслідує принцип розподілу на «витончені науки» — поезія і красномовність — та «витончені мистецтва», що охопили вже п'ять різновидів: живопис, музику, скульптуру, архітектуру та танець. Мендельсон виступає спадкоємцем і щодо визначення засобів вираження видів мистецтв, які, власне, уможливають такий розподіл. Отже, «витончені науки» мають алегоричний (ієрогліфічний) характер, а «витончені мистецтва» — природний. Водночас новизна концепції Мендельсона полягає у здійсненні ним розгорнутого аналізу природної сутності «витончених мистецтв», які дослідник поділяє на кілька категорій. Основу цього розподілу зумовлює орієнтація на принцип «чуттєвого чинника», що дає можливість філософу віднести до категорії видів мистецтв, за яку відповідає слух, — музику, а до категорії, що підлегла зору, — архітектуру, скульптуру, живопис і танець. У свою чергу, в другій категорії маємо ще один поділ «зорових» мистецтв на статичні (архітектуру, скульптуру, живопис) і динамічні (танець). У статичних мистецтвах також відбувається структурування. Серед них Мендельсон виокремлює об'ємні (архітектуру та скульптуру) та площинні (живопис). Така детальна систематизація, запропонована дослідником, дала змогу сучасним науковцям вважати її провісницею морфологічної концепції видової специфіки мистецтва.

Особливе місце в контексті проблеми видів мистецтва Нового часу посідає модель І. Г. Зульцера, в якій органічно поєдналися теоретичні орієнтири його сучасників і представників ренесансної естетики. З одного боку, філософ активно працює з пріоритетним щодо естетичних традицій Нового часу поняттям смаку, який відіграє вирішальну роль і для митця у процесі творчості, і для реципієнта під час сприйняття твору мистецтва. Таким чином, проблема смаку безпосередньо пов'язана з питанням видової специфіки мистецтва, що конкретизується дослідником, зокрема на сторінках його фундамен-

тальної праці «Загальна теорія витончених мистецтв». З іншого боку, зосередивши увагу власне на проблемі видів мистецтва, Зульцер просувається в напрямі, визначеному естетикою доби Відродження.

Нерідко, порівнюючи специфіку концептуальних орієнтирів Мендельсона й Зульцера, науковці відзначають превалювання семіотичного підходу в поглядах Мендельсона і психологічного — у Зульцера. Проте ідеї Зульцера потребують розгорнутого коментування, оскільки певною мірою порушують загальну спрямованість тогочасної інтерпретації проблеми видів мистецтва. При ознайомленні із запропонованою ним моделлю простежуються очевидні концептуальні перетини з поглядами Мендельсона і, передусім, чіткий акцент на значенні естетичного почуття, аналіз якого дає Зульцеру можливість здійснити відповідну структуризацію. Дослідник виокремлює слух і зір, що мають пріоритетний «чуттєвий статус», та «закріплює» за ними відповідні види мистецтва. Водночас у теоретичному орієнтирі Зульцера превалює тяжіння до ієрархічної визначеності на рівні чуттєвого чинника — слух перевершує за своїми можливостями зір, — а отже, це позначається і на рівні моделі видів мистецтва. Таким чином, у мистецькій ієрархії музика перебуває на найвищій сходинці, тоді як зорові чи «малювальні мистецтва» за силою свого впливу їй поступаються. Суб'єктивність підходу Зульцера зумовлена перевагою, яку філософ надавав музиці, і в цьому він перегукується з Леонардо да Вінчі, що знайшло відображення на сторінках «Трактату про живопис».

Функцію сполучної ланки між слуховим і зоровим чуттям у концепції Зульцера відіграють словесні мистецтва. Тяжіючи до першої категорії, вони водночас мають свою специфіку, що зумовлена не звуковою, а змістовою перевагою.

Модель видів мистецтва, розроблена Зульцером, передбачає врахування ще одного важливого концептуального акценту. Загалом дотримуючись принципу розподілу, дослідник водночас визнавав факт тяжіння слухових і зорових видів мистецтва до синтезу, виокремлюючи танець, здатний виконати об'єднавчу функцію, і так зване сценічне мистецтво. Зрозуміло, що в такий спосіб Зульцер дає визначення театру, який, на думку вченого, є найвищим і найдосконалішим видом мистецтва, спроможним досягти синтезу між зором і слухом.

Визначний внесок в осмислення проблеми видової специфіки мистецтва, як уже зазначалося, зробив І. Кант. У процесі дослідження

цієї проблеми німецький філософ вдався до розгляду супутніх питань, серед яких — феномен художнього образу. Слід наголосити, що ані сам філософ, ані його попередники й сучасники безпосередньо не оперували цим наріжним естетико-мистецтвознавчим поняттям, проте мали відповідні напрацювання, що й дало можливість ученим згодом офіційно ввести термін «художній образ» у науковий обіг.

Специфіка розуміння І. Кантом художнього образу певною мірою вплинула й на спрямування його інтерпретації проблеми видів мистецтва. Структурування, здійснене філософом, відбувалося на двох рівнях. На першому — загальному — філософ розподіляє види мистецтва на «механічні» й «естетичні». Проте виокремлення ним категорії «механічних» мистецтв свідчить не про бажання наслідувати певну традицію, тим більше, що дослідник на вдається до відповідної конкретизації, а про намагання протиставити їм види мистецтва, які здатні викликати чуттєву насолоду. Отже, досягнення рівноваги між насолодою і пізнанням зумовлює появу естетичних мистецтв, що в концепції Канта є синонімічними витонченим, в яких реалізує себе геній. Показово, що у своїй праці «Критика здатності судження» філософ виокремлює параграф «Про сполучення смаку з генієм у творах витончених мистецтв», у назві якого сконцентровано його головну думку з цього приводу.

Розробляючи модель «витончених мистецтв», Кант виділяє три основні види: словесне, зображальне і мистецтво гри почуттів. Кожний із цих видів має свою внутрішню структуру. Так, у словесному мистецтві філософ вицленює красномовність і поезію; в зображальному — пластику (ліплення, зодчество) і живопис; у мистецтві гри почуттів — музику і мистецтво фарб. Отже, модель Канта принципово відрізняється від концептуальних висновків болонців і Дж. Віко. Особливо показовим у цьому зв'язку є третій різновид «витончених мистецтв», запропонований німецьким філософом.

І. Кант поєднує фактично різнопорядкові структури: музику (вид мистецтва) і колір (засіб виразності). Таке неоднозначне сполучення спричинене дещо зневажливим ставленням Канта до музики, оскільки «...відповідно до суду розуму вона має меншу цінність, аніж будь-яке інше витончене мистецтво». Це твердження з'явилося внаслідок бажання філософа зламати традицію «підвищеного статусу» музики, що превалювала у видовій системі мистецтва з часів античності:

«Якщо оцінювати витончені мистецтва за тією культурою, яку вони дають душі, то в цьому розумінні з усіх витончених мистецтв музика посідає найнижче місце., оскільки має справу тільки з почуттями»¹. Отже, у концепції «витончених мистецтв» І. Канта превалює аксіологічний параметр, що дає теоретикові можливість визначитися з ієрархією видів мистецтва. Тенденція до визначеності пріоритетів у структурі видів мистецтва починає простежуватися з доби античності — протиставлення архітектури й музики: мистецтва «корисного» і мистецтва «розваги». Із середньовіччя переважає орієнтація на «групову» пріоритетність — «вільних» мистецтв над «механічними». Відродження і Новий час успадковують середньовічну традицію, зосереджуючи увагу відповідно на зображальних і «витончених» мистецтвах. І. Кант продовжує цю тенденцію, вважаючи за можливе закріпити перше місце за поезією, а друге — за зображальними мистецтвами, серед яких перевагу отримує живопис.

§5. МОДЕЛЬ ВИДОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА: ХІХ—ХХ СТОЛІТТЯ

Важливий етап в осмисленні проблеми видової специфіки мистецтва пов'язаний з добою романтизму. Слід згадати, які особливості були їй притаманні. Зауважимо, що серйозних наукових розробок з аналізу видової структури мистецтва в естетиці романтизму здійснено не було. Це спричинено підвищеним інтересом, який виявляли теоретики та практики зазначеного періоду до феномена художньої творчості взагалі і до особистості митця зокрема. Проте на рівні констатації романтики доволі наслідували принцип видового пріоритету, що був визначений у попередні епохи. У довідковій літературі з цього приводу наголошується, що такий винятковий статус здобули, передусім, музика й поезія. Водночас не можна не враховувати специфічну особливість романтизму, зумовлену його регіональністю, яка відповідним чином позначилася на інтерпретації проблеми видів мистецтва.

Традиційно у контексті романтизму виокремлюють три його гілки: німецьку, англо-американську та французьку, що мали свої особли-

¹ *Кант И.* Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. — М., 1966. — Т. 5. — С. 348.

вості, які вплинули на аналіз проблеми видової специфіки мистецтва. Так, представники німецького романтизму **Новаліс**, **Тік**, **Шлегель** та інші, загалом високо поцінуючи поезію, надають особливого статусу музиці, вважаючи її найвищим із мистецтв. Симптоматично, що про це йдеться у багатьох літературних творах, зокрема у відомому романі «Життєві погляди Кота Мурра...» **Е. Гофмана**, якого вважають одним із найяскравіших представників романтизму. Показово, що «музична тема» посідає не тільки провідне місце в тій частині роману, що присвячена історії капелмейстера Й. Крейслера, а й зумовлює «іронічну типологізацію», яку здійснює кіт Мурр, поділяючи людей на «просто звичайних і на музикантів».

Надаючи музиці виняткового статусу, німецькі романтики, як і їхні попередники, приділяють значну увагу проблемі синтезу — пошуку взаємозв'язку між поезією, музикою та живописом, що, зокрема, стане основою теорії оперного мистецтва **Р. Вагнера**.

В англо-американській традиції романтизму парадигма видового пріоритету зазнає певних змін. На перші позиції виходить поетичне мистецтво, провідні представники якого, зокрема **Кольридж**, **Вордсворт**, **Байрон**, **Шеллі**, **Кітс**, **По** вважають поезію найвищою, навіть універсальною, формою пізнання. Ця ідея стає лейтмотивом однієї з найпоказовіших праць англійського романтизму «Захист поезії» Шеллі, на сторінках якої проводиться думка, що поезія пов'язана з божественним началом, а головне — порушується питання про призначення поета. На думку Шеллі, поетів не слід вважати пророками як такими, оскільки вони не можуть передбачати майбутнє, проте здатні передбачати його дух. Отже, саме цій гілці романтизму притаманне прагнення визнати суспільний статус поета, наголосити на його здатності впливати на духовність свого часу.

Третій напрям романтичного руху ототожнюється із здобутками французького мистецтва та естетики, для яких досліджувана проблема, хоча і в опосередкованій формі, але постає досить гостро. Модель видів мистецтва, що сформувалася в межах цього регіону, мала доволі специфічний характер. Водночас в концептуальних моментах вона перетиналася з німецькою та англо-американською моделями, і певною мірою можна говорити про факт поєднання обох підходів, а отже, визнання французами особливого статусу і музики, і поезії. Втім не можна не враховувати і очевидного новаторства, що простежується

на цьому терені. Французькі романтики вносять до «списку видових лідерів» і живописне мистецтво, специфіка якого давала змогу відтворити бунтарський настрій, притаманний романтичному напрямку. У цьому зв'язку на увагу заслуговують ссе видатних митців Франції **В. Гюго, Г. Берліоза і Е. Делакруа**, на сторінках яких кожний обстоює прерогативу свого виду мистецтва, аналізує його специфіку, потенціал емоційного впливу тощо.

Слід враховувати показовий момент, що виявився спільним для всіх представників романтичного руху — досягнення теоретико-практичного паритету.

Водночас теоретичний бік цього паритету було забезпечено науковими розвідками видатних учених цього періоду. Серед них — спадщина **Г. В. Ф. Гегеля** і, насамперед, розроблена ним на сторінках його фундаментальної праці «Естетика» авторська модель видової специфіки мистецтва.

Наукові орієнтири Гегеля щодо аналізу цієї проблеми виявляють певні «наукові асоціації» із знаковими працями XVIII ст., зокрема з «Історією мистецтв давнини» Й. Вінкельмана та «Лаокооном, або Про межі живопису і поезії» Г. Лессінга.

У контексті «абсолютної ідеї Гегеля поряд із філософією й релігією чільне місце посідає феномен мистецтва, який проходить три основні етапи розвитку, що відповідають трьом його формам — символічній, класичній і романтичній. Принцип структуралізації і персоніфікації, що використовує Гегель, є своєрідною рефлексією поглядів Вазарі і Вінкельмана. Проте гегелівський підхід спрямований не на періодизацію в контексті конкретного виду мистецтва, а на його загальну видову модель. Так, найвищим виявом символічної форми є архітектура, класичної — скульптура; переходом від класичної до романтичної виступає живопис; музика відповідає романтичній формі мистецтва, і логіку цього руху завершує поезія, що входить у «релігійне коло романтичного мистецтва».

У моделі видів мистецтва, запропонованій Гегелем, романтична стадія є довершеною, що зумовлює, принаймні, три показові концептуальні акценти філософа. По-перше, це наголос на ролі внутрішнього світу митця як вияву його світобачення, що може бути повноцінно реалізовано тільки в романтичних мистецтвах. Таким чином, у поглядах Гегеля чітко виявляється принцип ієрархічного підходу.

По-друге, живопис, музика та поезія, що становлять у моделі філософа систему романтичного мистецтва, мають свою специфічну структуру, яка вибудувала за принципом полярності. Її полюси утворюють живопис, прерогативою якого є почуттєве начало, і музика, що відкриває вихід у сферу духовності. Місце «золотої середини» в романтичному мистецтві належить поезії, що виконує сполучну функцію, адже, на думку Гегеля, вона становить цілісність, що об'єднує в собі на більш високому духовному рівні полюси, які репрезентовані пластичними мистецтвами й музикою.

Нині, розглядаючи гегелівську модель, не можна не відзначити її певну дискусійність.

З одного боку, дещо упередженим видається пошук філософом відповідності конкретних видів мистецтва його формам так само, як спонукає до дискусії правомочність визначення пріоритетного етапу та пріоритетної постаті як апогею в розвитку конкретного виду мистецтва. І якщо визнання Гегелем найвищим досягненням в архітектурі готичного стилю, а в скульптурі — античної традиції — не викликає рішучого несприйняття, уразливою видається запропонована «персоніфікація» музики й поезії в особах Россіні та Шиллера. З іншого боку, висновки філософа мають значний теоретичний потенціал. Зокрема, у концепції Гегеля чітко простежується думка щодо інтерпретації конкретного виду мистецтва як виразника світогляду свого часу, а головне — чітка спрямованість на ідею цілісності в мистецтві, що дає змогу найповніше осмислювати проблеми смисло-життєвого рівня. Певною мірою в цьому ж напрямі рухався **Ф. Шеллінг**, праця якого «Філософія мистецтва» є ще одним із визначних внесків у розроблення проблеми видової специфіки мистецтва. У цій багатоаспектній роботі філософ інтерпретує види мистецтва як цілісну систему.

На першому етапі свого дослідження Шеллінг виокремлює дві форми мистецтва — ідеальну та реальну, які, власне, й уможливають його подальшу структурування. Щодо ідеальної форми, то до неї належать усі словесні мистецтва (лірика, епос, драма). Учений вважає їх ідеальними, оскільки вони є породженням ідей розуму. До другої форми Шеллінг відносить музику, живопис, пластику.

Важливим концептуальним ходом у моделі видів мистецтва, розробленої філософом, є порушення проблеми видової адекватності ідеальних і реальних мистецтв. Отже, на думку Шеллінга, ліриці відповідає музика, епосу — живопис, драмі — пластика.

Свої подальші міркування філософ зосереджує на аналізі специфіки реальних мистецтв, інтерпретуючи їх особливості залежно від «підпорядкування» законам вимірювання. Так, музика залежить тільки від часового виміру, живопис — двовимірний, пластика — взагалі тривимірна.

Прагнення Шеллінга до створення цілісної системи видів мистецтва зумовлює ще один важливий концептуальний наголос ученого. Аналізуючи структуру пластики, він виокремлює три різновиди — архітектуру, барельєф і скульптуру, які також мають «видові аналогії». Особливо показовим є співвідношення архітектури та музики, а отже, аргументоване теоретичне визнання архітектурного мистецтва «застиглою музикою».

Новий етап в розробленні проблеми видової специфіки мистецтва пов'язаний з іменем **А. Шопенгауера**, теоретичні погляди якого значною мірою перетиналися з міркуваннями Шеллінга щодо цілісного поєднання філософського й художнього мислення.

У контексті своєї визначної праці «Світ як воля та уявлення», що мала форму філософського есе, Шопенгауер розробив модель інтерпретації проблеми видової специфіки мистецтва.

Надзвичайно високо цінуючи мистецтво як своєрідний новий світ, філософ систематизував його види, розподіливши їх на дві категорії: «корисні» та «витончені». Такий принцип структурування, на його думку, є цілком логічним, оскільки: «Мати всіх корисних мистецтв — злидні, витончених — надмірність. Батько перших — розум, останніх — геній». Отже, обраний Шопенгауером концептуальний орієнтир свідчить про рух його думки у контексті естетичної традиції, що бере свій початок з часів Сократа. Проте дещо осторонь цього розподілу стоїть власне структура видів мистецтв, запропонована Шопенгауером. Так, нижчу сходинку посідає зодчество, наступну — прекрасне садівництво і ландшафтний живопис, потім ліплення та історичний живопис, за ними — поезія, а найвищу — трагедія.

Навіть побіжний погляд на модель видової специфіки мистецтва Шопенгауера демонструє її уразливість (варто зважити на час розроблення концепції — друга половина XIX ст.). Так, навряд чи можна визнати «трагедію» видом мистецтва, оскільки задовго до концепції А. Шопенгауера вона отримала жанровий статус, можливості якого виявляються майже в усіх видах мистецтва. При цьому філософ

«ігнорує» театр і робить це в той історичний період, коли художні досягнення цього виду мистецтва виявили себе надзвичайно потужно. Не відчував якісної різниці Шопенгауер між видом мистецтва (живопис, зодчество) і засобом оформлення, доповнення створеного природою («прекрасне садівництво»). Водночас цю уразливість можна пояснити, якщо зважити на особливу увагу філософа до двох видів мистецтва — архітектури і музики. У концепції вченого вони репрезентують різні полюси світової волі. Архітектура стає еквівалентом її нижчого рівня, оскільки уособлює відсталість, музика отримує статус метамистецтва (надмистецтва) і набуває в теорії Шопенгауера метафізичного статусу.

Обстоюючи перевагу музики щодо інших видів мистецтва, філософ підкреслює, що вона є відбитком не певних ідей, а самої волі, а отже, фактично стає синонімом самого світу.

Інтерес А. Шопенгауера до проблеми видів мистецтва підвів певну ризик в теоретичному досвіді її осмислення в умовах другої половини XIX ст. Значною мірою це було зумовлено пильною увагою науковців до аналізу феномену художньої творчості. Проте початок нового, XX ст., був позначений активізацією розвідок на терені проблеми видової специфіки мистецтва. Показовими тут є, принаймні, дві обставини, що мають бути враховані. По-перше, це «територіальна» трансформація, що активізувала інтерес до зазначеної проблеми з боку французьких та американських науковців, по-друге — досить специфічне ставлення вчених до осмислення досліджуваної проблеми, що, передусім, було пов'язано з чинником вторинності. Проте окремі напрацювання зробили свій внесок в історію розроблення проблеми видової специфіки мистецтва.

Беручи до уваги факт розширення географічних кордонів при аналізі проблеми видів мистецтва, слід враховувати й те, що німецький регіон, який протягом останніх століть був незаперечним лідером у цьому питанні, не втрачає своїх позицій і на початку XX ст. Досягнення німецької естетики цього періоду асоціюються, насамперед, із науковими здобутками **Макса Дессуара (1867–1947)**.

Внесок цього видатного вченого у світову гуманістику, передусім, ототожнюють із запровадженням ним методу міждисциплінарного зв'язку, науковий потенціал якого виявляється й нині. Водночас, теоретичні розвідки Дессуара значною мірою пов'язані з проблемою

видів мистецтв, яку дослідник наполегливо розробляє в перше десятиліття ХХ ст. У запропонованій ним моделі чітко простежується прагнення поєднати естетику й мистецтвознавство, що зрештою й зумовило появу фундаментальної праці Дессуара «Естетика і загальне мистецтвознавство».

Чи не вперше в історії естетики німецький учений запроваджує принцип подвійної систематизації видів мистецтва. Перша — естетичний підхід, зумовлений розподілом на дві групи — просторові та часові мистецтва, які також (на рівні назв) мають уточнену характеристику. Так, просторові мистецтва водночас є нерухомими, а також мистецтвами, що висловлюються образами. Натомість часові — це рухомі мистецтва, а також мистецтва, що висловлюються рухомими звуками. До просторових М. Дессуар відносить архітектуру, скульптуру, живопис, до часових — музику, танець, поезію. Запропонована структуризація є досить традиційною, проте головний концептуальний прорив філософа «спрацьовує» на рівні другого підходу — мистецтвознавчого.

Використовуючи засади мистецтвознавства, М. Дессуар систематизує види за принципом — відтворювальні мистецтва, які так само мають доповнену змістовну характеристику і є водночас фігуративними та асоціативними мистецтвам; а також мистецтва, що призначені відтворювати і є паралельно абстрактними та неасоціативними мистецтвами. Отже, до відтворювальних мистецтв Дессуар відносить скульптуру, живопис, танець та поезію, а до призначених відтворювати — архітектуру й музику. Щодо другої систематизації, їй безперечно притаманна дискусійність, насамперед, стосовно неасоціативності музики.

Пошук М. Дессуаром нових підходів при аналізі проблеми видової специфіки мистецтва знайшов своїх прихильників не тільки в Європі, а й у США. Це, зокрема, естетики США, а саме — Т. Манро, який запропонував концепцію розподілу мистецтв на геометричні та біометричні; С. Лангер, що структурувала мистецтва за «типом ілюзії, яку вони породжують»; Л. Адлер, котрий найактивніше працював із «типологією» мистецтв, проте на концептуальному рівні перебував у площині теоретичної спадковості, систематизувавши мистецтва за принципом «пластичні» — «звукові» та «діонісійські» — «аполлонівські». Водночас друга пара в моделі Л. Адлера, що, на жаль, залиши-

лася на рівні констатації відповідного структурного утворення, мала б стати поштовхом до серйозних теоретичних розробок.

Ще один потужний напрям в осмисленні проблеми видової специфіки мистецтва в першій половині ХХ ст. ототожнюється з іменем видатного французького естетика Е. Сурьо. У своїй праці «Співвідношення мистецтв. Елементи порівняльної естетики», що вийшла друком у 1947 р., дослідник пропонує модель класифікації видів мистецтва, застосовуючи подвійний підхід, що викликає асоціації з поглядами М. Дессуара. Питання впливу німецького теоретика на французького дослідника фактично не ставало предметом аналізу, тому концептуальний перетин в їхніх поглядах є ще показовішим.

На першому рівні своєї моделі Е. Сурьо поділяв мистецтва на такі, що використовують лінію, і такі, що використовують об'єм, барви, світло, рух, звук, а отже, структурує види мистецтва за їх виражальними засобами. Другий рівень систематизації визначався розподілом на *абстрактне мистецтво та мистецтво, що відтворює дійсність*. На завершальному етапі цього руху Е. Сурьо зосереджує увагу на розробленні нових видів мистецтва. Цей етап, можливо, є найсуразливішим у його концепції. Таким чином, в моделі філософа поряд із «чистим» живописом з'являється репрезентативний, а поряд із музикою — дескриптивна музика.

Орієнтир, обраний Сурьо, є не аналітичним, а радше футурологічним, що зумовлено його розумінням необхідності врахування у процесі дослідження цієї проблеми появи нових видів чи різновидів мистецтва. Саме тому дещо дивним видається ігнорування Е. Сурьо та іншими його сучасниками, які досліджували зазначену проблему, ще одного виду мистецтва, який на цей час уже впевнено заявив про себе — кінематографа. Проте 1911 р. вийшла праця, що внесла істотні корективи у формування моделі видової структури мистецтва ХХ ст. Йдеться про «Маніфест семи мистецтв» Р. Канудо.

На перший погляд, автор «Маніфесту», осмислюючи види мистецтва, спирається на принцип «природного підходу», який дає йому можливість розділити їх на пластичні та ритмові. До пластичних дослідник відносить архітектуру, скульптуру, живопис; до ритмових — музику, танець, поезію. На межі століть ці види мистецтва об'єднує кінематограф (рис. 3), специфічні особливості якого, на думку Р. Канудо, надають йому статус «сакрального». Дослідник наполягав, що

ми маємо потребу в кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли б усі інші види мистецтва.

Аналізуючи специфіку методологічних і теоретичних орієнтирів, що були вибрані італійським кінотеоретиком, не можна не відзначити факт наслідування ним певних концептуальних підходів і моделей.

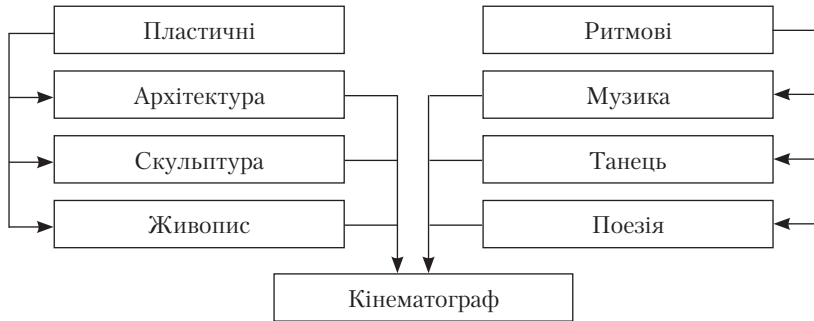


Рис. 3. Види мистецтва: модель Р. Канудо

Так, здійснюючи диференціацію пластичних і ритмових видів мистецтва, Канудо починає відрахунок відповідно з архітектури та музики і фактично реконструює сократівську модель: «Якщо архітектура, породжена матеріальною потребою у сховищі, була розвинена у дещо індивідуальне раніше, ніж її відгалуження — скульптура і живопис, то музика, зі свого боку, розвивалася впродовж століть прямо протилежно. Музика, що була породжена винятково духовною потребою у піднесеному й найвищому забутті, насправді є інтуїцією і упорядницею ритмів, які керують усією природою. Проте вона виявила себе насамперед у своїх відгалуженнях, щоб через тисячі років прийти до індивідуальної свободи»¹.

У «Маніфесті семи мистецтв» простежуються певні перетини з античними, середньовічними та частково ренесансними теоретичними традиціями й на рівні осмислення проблеми «мистецтво — наука». Якщо провідні мислителі минувшини спочатку ототожнювали їх, а потім намагалися довести принципову неможливість такого ото-

¹ Канудо Р. Маніфест семи мистецтв // Немое кино: Из истории французской киномысли (1911–1933). — М., 1988. — С. 23.

тожнення, Р. Канудо відзначає, що виникнення кінематографа зумовлено існуванням «золотого перетину» між наукою і мистецтвом, адже кіно — це «казковий новонароджений, син Машини і Почуття». Італійський теоретик доходить висновку, що «наш час... синтезував різноманітний людський досвід. Ми підвели підсумки практичному життю і життю почуттів. Ми поєднали Науку з Мистецтвом»¹.

Певні асоціації простежуються і між «Маніфестом...» та іншими «пріоритетними моделями» видової структури мистецтва, що передували йому. Так, надання Канудо кінематографу статусу «сакрального» слід інтерпретувати як своєрідну рефлексію поглядів Леонардо да Вінчі, апологетів «витончених мистецтв», гегелівської «абсолютної ідеї тощо».

Слід зазначити, що сучасники і послідовники Р. Канудо (Е. Фор, А. Ганс, Р. Малле-Стевенс та ін.), аналізуючи проблему «кіно та інші види мистецтва», також наголошували на значно більших виражально-зображальних можливостях кінематографа, а отже, — його синтетичному статусі.

Згодом така категоричність була послаблена і мистецтвознавчий аналіз набув поміркованішого характеру. Показовою в цьому контексті є позиція А. Базена, викладена на сторінках розділу «Кіно та інші види мистецтва» його фундаментальної праці «Що таке кіно?» Французький теоретик зауважував: «Кінематограф молодий, тоді як література, театр, музика, живопис такі ж давні, як історія. ... Розвиток кінематографа неминуче наслідуює приклад уже сформованих мистецтв. Тому його історія, що розпочалася на зорі нашого століття, складається з детермінізму, який характерний для еволюції будь-якого мистецтва, із впливу, що мають на нього вже розвинені види мистецтва»².

Концептуальні розвідки Р. Канудо і А. Базена стали важливим кроком на шляху створення цілісної моделі проблеми видової специфіки мистецтва в ХХ ст. Проте в його другій половині відповідних теоретичних напрацювань у цьому напрямі майже не існує. Водночас оригінальну спробу заповнення цього вакууму здійснив відомий сербський письменник **М. Павич**, на сторінках роману «Шухляда для письмового приладдя».

¹ *Канудо Р.* Маніфест семи искусств // Немое кино: Из истории французской киномысли (1911–1933). — М., 1988. — С. 24.

² *Базен А.* Что такое кино? / пер. с фр. — М., 1972. — С. 124

У додатку до цього твору М. Павич свідомо, хоч і з певним нюансуванням, реконструював існуючі моделі розподілу видів мистецтв за принципом «вільні» та «механічні», ототожнивши його з авторською концепцією психологічних типів. Письменник зазначає, що кіновіти (гурто-жителі) пов'язують себе з «вільними науками, відомими нам із давніх часів..., а саме з тими, які мають стосунок до математичних (арифметика, геометрія, астрономія і музика). Зрозуміло, що поряд із цими найпопулярнішими дисциплінами, а передусім, із музикою, стоїть інтерес до сценічного мистецтва, театру...». Натомість ідіоритміки (одинаки) «обирають собі усні дисципліни: риторику, граматику (що охоплює і осмислення літературних творів) і діалектику як мистецтво вести суперечку, тобто логіку».

Подальший напрям концептуалізації матеріалу, переконливо засвідчує обізнаність письменника і з подальшою історичною динамікою дослідження видової специфіки мистецтва. Показовою є його зосередженість на «реабілітації» літератури: «Нам одразу ж впаде в око, що далеко не завжди література виявляється у списку «привілейованих» занять, що вона, як і будь-який інший вид людської діяльності, час від часу йде в тінь будь-яких інших видів, у даний момент більш «важливих»¹. Аргументи, що їх висуває Павич «на захист» літератури, сприймаються як безпосереднє запозичення з «Трактату про живопис» Леонардо да Вінчі. Корективи, які вносить письменник, пов'язані тільки з підмінюванням одного виду мистецтва іншим, а саме — живопису літературою.

Таким чином, існують усі підстави твердити, що проблема видової специфіки мистецтва пройшла крізь усю історію естетичної думки, засвідчивши свою теоретичну потужність і динамічність, що значною мірою були зумовлені досягненням теоретико-практичного паритету в процесі її осмислення.

¹ Павич М. Ящик для письменных принадлежностей. — СПб., 2001. — С. 174—175, 179.

Контрольні запитання

1. Які періоди в історії естетичної науки є визначальними щодо розроблення проблеми видової специфіки мистецтва?
2. У теоретичній спадщині яких філософів доби античності проблема видів мистецтва посіла провідне місце?
3. У чому сутність концепції видової специфіки мистецтва Г. Сен-Вікторського?
4. З іменами яких теоретиків пов'язане створення моделі видів мистецтва доби Відродження?
5. У чому полягає специфіка праці Леонардо да Вінчі «Трактат про живопис»?
6. Яких трансформацій зазнала проблема видової специфіки мистецтва в естетиці Нового часу?
7. У чому сутність концепції видів мистецтв І. Канта?
8. Які головні принципи були визначальними для моделі видів мистецтва доби романтизму?
9. Що характерно для поглядів Г. Гегеля, Ф. Шеллінга та А. Шопенгауера на проблему видової специфіки мистецтва?
10. У якому напрямі відбувається осмислення проблеми видів мистецтва в ХХ ст.?

Список рекомендованої літератури

- Базен А. Кино и другие искусства // Базен А. Что такое кино?/ пер. с фр. — М., 1972.
- Гегель Т. В. Ф. Эстетика: в 4 т. — М., 1962.
- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. — М., 1967. — Т. 3.
- Кант И. Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. — М., 1966. — Т. 5.
- Кривцун О. Эстетика: учебник. — М., 1998.
- Леонардо да Винчи. Суждения. — М., 1999.
- Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — М., 1957.
- Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. — К., 1998.
- Татаркевич В. Історія шести понять/ пер. з пол. — К., 2001.

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ: ДОСВІД ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

§1. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ: ІСТОРІЯ ПРОБЛЕМИ

Проблема художньої творчості має складну історію, що відповідним чином вплинуло на теоретичний рівень її осмислення. Якщо до аналізу видової специфіки мистецтва естетична наука зверталась упродовж усієї історії свого існування і сьогодні є реальна можливість простежити логіку руху відповідних концептуальних моделей, то ситуація з проблемою художньої творчості виявилася набагато складнішою. Це можна пояснити тим, що фактично її дослідження розпочалося тільки з другої половини XIX ст. Щодо інших історичних періодів, то вивчення цього феномену відбувалось у «завуальованій» формі. Цей факт є принципово важливим, адже аналіз логіки розвитку художньої творчості зумовлює потребу реконструкції її прямих і опосередкованих моделей, які дають змогу розглядати динаміку закономірностей дослідження цього феномену. Щодо цього показовими є погляди філософів античності, а передусім **Платона** та **Арістотеля**.

Застосувавши принцип протиставлення, що було використано Сократом в аналізі проблеми видів мистецтва, Платон трансформував його у площину дослідження художньої творчості. На думку мислителя, є дві категорії митців, що протистоять одна одній. До першої належать «корисні» художники, які переживають «божественну еманіацію» і набувають статусу обранців, адже через їхні твори «промовляє сам Бог». Отже, Платон переконаний, що митця не можна навчити творити, оскільки процес творення належить до найзагадковіших і безпосередньо пов'язаний зі сферою позасвідомого.

«Обраним» митцям у концепції філософа протистоять так звані некорисні (до них Платон відносить і Гомера), доробок яких спрямований на збудження інстинктивної природи людини. Взагалі, на думку

Платона, художники не є морально досконалими особистостями, бо вони, «наслідуючи погане в собі, з поганим спілкуючись, погане й породжують», саме тому їм немає місця в ідеальній державі.

Важливу роль у контексті античної моделі художньої творчості відіграють концептуальні розробки Арістотеля. Осмислюючи цей феномен, Арістотель пішов іншим шляхом, ніж Платон, обстоюючи пріоритетність раціоналістичного начала у творчому процесі. Оскільки мистецтво наслідує дійсність, художній твір може з'явитися тільки тоді, коли «митці добре розуміють і знають причини того, що створюється». Така орієнтація дала Арістотелю можливість здійснити важливі розробки з аналізу психофізіологічного стану митця і ввести в обіг поняття *природні здібності та натхнення*.

Вивчення проблеми художньої творчості за античності було розвинуте послідовником Арістотеля Теофрастом — автором трактату «Про натхнення». Зокрема, викликає зацікавлення теза дослідника про зв'язок художнього твору з характером митця, що не має аналогів у давньогрецькій філософії, але може сприйматися провісником ідеї типологізації, що стала об'єктом аналізу провідних учених середини XIX—XX ст. **С. К'еркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона, К. Юнга, Ж.-П. Сартра** та ін.

Важливим теоретико-методологічним здобутком Арістотеля є «граничний принцип» дослідження феномену художньої творчості, що дав філософу можливість зробити «порівняльний аналіз» історії й поезії, а отже, розглянути проблему «функціонального призначення» вченого й митця. Висновки, яких дійшов Арістотель у розумінні феномена творчої особистості, засвідчують його вихід на якісно новий рівень. Мислитель наголошує, що «історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий — прозою (можна Геродотові твори викласти віршами, і все-таки це була б історія, хоч і у віршах); відрізняє те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий — про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, й серйозніша за історію, — поезія говорить більш про загальне, історія — про окреме»¹.

В опосередкованій формі Стагірит спростовує і платонівську позицію щодо «некорисності Гомера». Арістотель обґрунтовує особливості творчості поета, проблему характеру в його творах тощо, але

¹ *Арістотель*. Поетика /пер. з грец. Б. Тена. — К., 1967. — С. 54.

найпоказовішим є висновок, що «Гомер багато за що гідний похвали, і особливо за те, що він єдиний із поетів знає, що йому (поетові) належить робити»¹.

Водночас, аристотелівське розуміння творчого процесу не позбавлене певних суперечностей. Так, осмислюючи проблему форми й матерії в мистецтві, філософ, по суті, заперечує як такий основоположний принцип художньої творчості — чинник новизни і наголошує на залежності таланту від праці. Філософ зазначав, що тільки постійна наполеглива робота може сформувати талановитого митця. Отже, певною мірою Арістотель гальмує власні ідеї щодо «природних здібностей», «натхнення», які є своєрідною підвалиною формування творчої особистості.

Значне місце у контексті художньої творчості посідає проблема геніальності (лат. *genius* — геній, дух) — найвищого вияву творчих сил людини, її аналіз є науково важливим як сам по собі, так і тому, що виконує функцію сполучної ланки між моделями античності та другої половини XIX—XX ст.

Розроблення проблеми геніальності почалося за доби Відродження і тривало протягом XVII — початку XIX ст. Цей період передував власне дослідженню художньої творчості, а отже, виконував функцію важливого наукового орієнтиру. Показово, що в другій половині XIX — першій половині XX ст. провідні європейські вчені вибудовували свої концепції, спираючись на матеріал, який «надавали» їм саме генії.

У зв'язку з цим постає питання щодо критеріїв оцінки творчої особистості, з'ясування та проведення кордонів між талановитим і геніальним митцем. Аналіз розбіжностей тут має ґрунтуватися на врахуванні важливого моменту, а саме — чинника новизни в мистецтві, адже створення принципово нового є визначальною ознакою художньої творчості геніальної особистості. Чи не вперше ця ідея була чітко сформульована в науковій спадщині італійського філософа **Ніколи Кузанського (1401—1464)**.

Спроби теоретичного осмислення проблеми геніальності здійснювалися і представниками інших країн. Проте якщо італійські мислителі спрямовували свої наукові інтереси на генія, який реалізував себе передусім у межах зображальних мистецтв, німецькі вчені, переважно, зверталися до музики. Така спрямованість притаманна, зо-

¹ Арістотель. Поетика /пер. з грец. Б. Тена. — К., 1967. — С. 82-83

крема, й поглядам швейцарського вченого **Генріха Лоріса Глареана** (1488–1563), який на матеріалі творчості композитора Ж. Дебре розглядає проблему геніальності. По-перше, він безпосередньо оперує поняттям «геній». На його думку, це «особливий» художник, адже слід чітко розрізняти ремісника, який має певний професійний досвід, і митця, який має талант. Глареан ще не здійснює диференціації рівнів обдарованості, для нього вроджені здібності, талант, геніальність — речі однопорядкові. Найпринциповішим для вченого є факт залежності генія від природи, що відповідає загальноестетичним традиціям Ренесансу. Другий важливий аспект теоретичних поглядів Глареана зумовлений безпосереднім виходом у площину музичного мистецтва, і виокремлений ним зв'язок «геній — музика» певним чином виконав функцію наукового орієнтиру для нових поколінь німецьких учених, насамперед, А. Шопенгауера та Ф. Ніцше.

Подальше теоретичне осмислення геніальності відбувається в часи маньєризму й пов'язане з іменами Д. Ломаццо, Ф. Цуккарі, В. Данті, які аналізували цю проблему, наслідуючи деякі традиції античних філософів, зокрема Арістотеля.

Новий період у дослідженні проблеми геніальності пов'язаний з добою Просвітництва і передусім із науковими пошуками англійського естетика **Антоні Шефтсбері** (1671–1713). У програмному дослідженні «Характеристика людей, натур, поглядів і часів» мислитель безпосередньо оперує поняттями **геній та геніальність**. Оригінальність авторської концепції Шефтсбері полягає в тому, що вона передбачає вихід у площину міжнаукових зв'язків, а саме — етики та естетики. Відпрацьовуючи свою модель геніальності, дослідник застосовує поняття «віртуоз» і тлумачить його як високоморальну особистість, вважаючи обов'язковими ознаками генія доброчесність і високу моральність. Водночас контраргументом Шефтсбері є творчість і особисте життя титанів Відродження, геніїв XVII–XIX ст., видатних митців XX ст., доробок яких зумовив появу в естетичній теорії питання «творчого аморалізму» та «морально-психологічних провокацій», якого торкалися в своїх наукових розвідках Ф. Ніцше, З. Фрейд, К. Юнг, Ж. Марітен та ін.

Концепція «морального віртуоза» А. Шефтсбері отримала оригінальну інтерпретацію в англійському естетичному середовищі другої половини XIX ст. і, насамперед, у теоретичних поглядах і творчості

О. Уайльда. Один із варіантів свого кредо щодо «абсолютного аморалізму» мистецтва видатний митець сформулював у передмові до «Портрету Доріана Грея»: «Немає книжок моральних чи аморальних. Є книжки добре написані чи написані погано. ...Для митця моральне життя людини — лише одна з тем його творчості. .. Митець не мораліст. Подібна схильність... породжує непростиму манірність стилю. *Не приписуйте митцеві нездорових тенденцій: йому дозволено зображувати все* (виділено мною. — О. О.). Думка і Слово для митця — засоби Мистецтва. Порок і добродієність — матеріал для його творчості»¹.

Вагомий внесок у розробку феномену геніальності належить французькому Просвітництву, зокрема **Вольтеру** (1694–1778). З одного боку, його теоретичні орієнтири спрямовані в таке саме річище, що й наукові пошуки його попередників, з іншого — Вольтер виокремлює нові ракурси в дослідженні цієї проблеми, які, зокрема, дають йому можливість наголосити на залежності геніальності від смаку і правил. У своїх наукових висновках французький філософ повністю підтримує пріоритетність чинника новизни, адже «геній»... — не просто великий талант, а талант, наділений творчою винахідливістю... І митець, хоч би якої досконалості він досяг у своєму мистецтві, не вважається генієм, якщо не вигадує нічого нового, не виявляє оригінальності»². Водночас, наведений висновок засвідчує вихід ученого на новий рівень, адже попередні дослідження проблеми геніальності не зосереджувалися на чіткому розмежуванні понять **талант і геній**.

Проте, концептуальні погляди Вольтера не позбавлені дискусійних моментів. Так, аналізуючи й обґрунтовуючи методологію класицизму, він визнає апогеєм розвитку драматургії творчість Корнеля і Расіна. Певним чином така орієнтація Вольтера виконує прогностичну функцію для наступного етапу розвитку естетичної науки. Адже суб'єктивна «персоніфікація» французького мислителя (Вольтер категорично заперечував творчість Шекспіра) пізніше, як уже зазначалося, була розвинена в запропонованій Гегелем системі художніх еталонів.

¹ Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Избранное: в 2 т. — М., 1960. — Т. 1. — С. 29–30.

² Вольтер. Эстетика: Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. — М., 1974. — С. 263.

Особливе місце в контексті теоретичних розробок проблеми геніальності посідають погляди **Лессінга**. Зважаючи на те, що наукова спадщина вченого концептуально насичена й багатогранна, здійснена ним інтерпретація геніальності «розчинилася» в структурі його «класичної» проблематики. Водночас напрям думок і висновків філософа щодо аналізу феномена генія викликає значний інтерес.

Вихід Лессінга в цю площину пов'язаний з однією із ґрунтовних праць дослідника — «Гамбурзька драматургія». Вчений певною мірою відходить від усталених нормативів осмислення проблеми геніальності, запропонованих його попередниками й сучасниками. Зокрема, в концепції Лессінга не зосереджується особлива увага на чиннику новизни і не підкреслюється визначне місце смаку, оскільки ці речі сприймаються ним як остаточно доведені й аргументовані. Натомість лессінговий інтерес спрямовано у сферу надзавдання генія, яким є встановлення діалогу між митцем та реципієнтом. Він наголошує, що головним «об'єктом виховання» геніальної особистості має бути «середня» людина. Цим, на думку філософа, від маленьких митців і відрізняється геній.

У XVIII ст. осмислення проблеми геніальності завершує **І. Кант**, який мав змогу систематизувати її понятійно-категоріальний апарат, надавши великого значення поняттям *новизна*, *смак*, *правила*, а також виокремивши поняття *оригінальність*. В опосередкованій формі філософ підкреслив його принципову важливість, вважаючи, що оригінальність має бути першою ознакою генія. Аналізуючи цю проблему, І. Кант ніби продовжує тенденцію своїх попередників (Ніколи Кузанського, Ф. Цуккарі, Глареана та ін.), і сучасників (Вольтера, Лессінга та ін.), які досліджували феномен геніальності.

Водночас, осмислюючи і обґрунтовуючи статус генія на понятійному рівні, І. Кант, виступає і як інтерпретатор ідеї «божественної еманациї», що дає йому можливість твердити: «Геній — похідне від *genius*, від характерного для людини і наданого їй уже при народженні духу, що охороняє його і керує ним, від навіювання якого виникають ці оригінальні ідеї»¹ і наголошувати на можливості реалізації генія тільки у «витончених мистецтвах».

¹ *Кант И.* Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. — Т. 5. — С. 324.

Значну увагу автор «Критики здатності судження» приділяє аналізу процесуального руху: ремісництво → власне творчість. У цій роботі І. Кант не оперує терміном «ремісництво» як таким, натомість активно використовує його понятійний еквівалент — «правило». Та протиставляючи «механічне» мистецтво, що ґрунтується на ретельності, «витонченому», — мистецтву генія, німецький філософ водночас висловлює думку, що немає «такого витонченого мистецтва, в якому не було б чогось механічного, що можна осягнути згідно з правилами і що можна наслідувати за *правилами* (виділено мною. — О. О.)... Геній здатний дати тільки багатий *матеріал* для творів витонченого мистецтва; обробка його і *форма* потребують вихованого таланту»¹.

Важливим є ще один концептуальний акцент філософа: «геній — це талант до мистецтва, а не до науки, в якій на першому місці мають стояти добре відомі правила і визначати в ній засіб дії».

Осмислюючи феномен геніальності, І. Кант висловлював міркування, концептуально споріднені з ідеями Теофраста та Леонардо да Вінчі щодо вроджених здібностей, фантазії, природи натхнення тощо: «...Ніякий Гомер чи Віланд не може показати, як з'являються й об'єднуються в його голові... ідеї, тому що він сам не знає того»². З цієї тези німецький філософ виводить свою модель інтерпретації проблеми «геній — майстер — викладач». Показово, що й тут думка Канта перетинається з позицією Леонардо — обидва вони переконані в неможливості за чийось бажанням виховати творчу особистість. Леонардо да Вінчі розвивав свої міркування, керуючись власним досвідом: учень повинен перевершити свого вчителя.

Натомість І. Кант вважав, що геній навчає не настановами, а власними творами, які в жодному разі не можуть бути об'єктом для наслідування. Вони мають стати стимулами для успадкування «з боку іншого генія, в якому вони збуджують почуття власної оригінальності й бажання бути в мистецтві вільними від примусовості правил таким чином, щоб само мистецтво завдяки цьому отримало нове правило і талант виявив себе як зразковий»³. Слушність і концептуальну вираженість думки І. Канта підтвердила практика

¹ Кант І. Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. — Т. 5. — С. 326.

² Там само. — С. 325.

³ Там само. — С. 335.

російського живописного мистецтва межі ХІХ–ХХ ст. — у школі відомого художника реалістичної орієнтації А. І. Куїнджі відбулося професійне становлення двох яскравих особистостей у живописі міфолого-символічної орієнтації та абстракціонізму — М. Періха і В. Кандінського. Наведений приклад підтверджує висновок І. Канта, що генія «...слід розглядати як виняткове явище», але він «створює для інших здібних людей школу, тобто методичне навчання за правилами». Отже, у моделі геніальності Канта чи не вперше в історії дослідження цієї проблеми зроблено важливий висновок щодо «обережного» застосування певних концептуальних положень, необхідності їх ретельного та всебічного опрацювання, уточнень і чіткого аргументування. Зокрема, це стосується питання «правил у мистецтві», що інтерпретуються Кантом (і в цьому новизна його поглядів) як еквівалент професіоналізму, без якого неможливий творчий пролив митця до геніальності.

Серед ідей І. Канта існують такі, що не отримали широкого теоретичного осмислення і залишилися у «зашифрованому» вигляді. Це, зокрема, стосується питання засобів «об'єднання своїх думок у викладі». Філософ виокремлює два різновиди: «один називається *манерою* (*modus aestheticus*), другий — *методом* (*modus logicus*); вони відрізняються один від одного тим, що перший не має жодного іншого мірила, крім почуття єдності у викладі, другий... наслідує в єдності певні принципи; для витончених мистецтв таким чином є дійсним тільки перший спосіб»¹. У наведеному спостереженні І. Канта приховано принаймні два важливі теоретичні положення.

Перше пов'язане із «понятійним статусом» термінів «манера» і «метод». Запроваджуючи поняття *манера*, І. Кант мав на увазі стиль генія, який не можна наслідувати, оскільки він пов'язаний з індивідуально-почуттєвою сферою суб'єкта. Щодо методу, це вихід філософа у площину проблеми художнього методу, який виконує для митця певну спрямувальну функцію.

Другий різновид зумовлений дихотомією емоційно-чуттєвого і раціонального, що відповідно є визначальними ознаками манери й методу і знаходить своє відображення у кантівській концепції смаку — важливого чинника формування генія. Філософ вважає уяву, ро-

¹ *Кант І.* Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. — Т. 5. — С. 336.

зум і дух здібностями талановитих людей, та існує «суперздібність» — смак, який є ознакою генія і синтезує у собі три перші.

Важливий внесок у подальшу розробку теорії геніальності зробили теоретики романтизму, насамперед, **Ф. Шиллер** та **Ф. Шеллінг**. У поглядах Шиллера заслуговують на увагу кілька моментів. Це і зв'язок із власним естетичним орієнтиром, і полеміка з існуючими концепціями, та найголовніше — чи не вперше дослідження геніальності здійснюється видатним практиком мистецтва.

Особливе місце в контексті шіллерівської моделі художньої творчості посідає проблема «ідеалу», яку доволі своєрідно тлумачить дослідник. У «Листах про естетичне виховання» він порушує питання про зв'язок митця з його часом: «Митець, звичайно, дитина століття, але горе йому, якщо він водночас і вихованець чи навіть плеканець його». Саме тому Ф. Шиллер висуває пропозицію запозичити зміст твору із сучасності, а форму — з «кращих часів»: «Римлянин першого століття вже давно схилив коліна перед своїми імператорами, тоді як статуї богів ще стояли несхиленими... Людство втратило свою гідність, але мистецтво врятувало її і зберегло в сповнених значення каміннях; істина продовжує жити в ілюзії, і за зображеннями буде знову відновлений першообраз»¹.

Аналіз специфіки романтичної моделі геніальності потребує звернення до теоретичних поглядів Ф. Шеллінга, який особливо наголосив на значенні ірраціонального начала у творчості генія.

Вихід філософа у площину ірраціоналізму помітно вплинув на теоретичну спрямованість його висновків щодо феномена геніальності. Так, учений виступив опонентом «нормативних поглядів» І. Канта, зокрема його переконання про залежність генія від «правил». Шеллінг вважав його творчість абсолютно вільною і реалізував себе через наслідування власних правил. Водночас німецький філософ доволі чітко розвивав важливу кантівську тезу про «понятійний статус» генія, а саме — сприйняття його як «таланта до мистецтва».

Творчість генія, за Шеллінгом, уможливорює «перетин» свідомого і позасвідомого, причому позасвідоме має пріоритетне значення. Відповідне осмислення проблеми геніальності зумовлює звернення

¹ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч.: в 7 т. — Т. 6. — С. 276.

Шеллінга до питання природи генія, яка, на думку вченого, є відзеркаленням божественного.

Аналіз логіки вивчення геніальності засвідчує, що, починаючи від епохи Відродження до перших десятиліть XIX ст., саме Шеллінг наголосив на значенні позасвідомого у процесі художньої творчості. Отже, зростання інтересу теоретиків другої половини XIX — першої половини XX ст. до позасвідомого виміру творчості може сприйматись як рефлексія наукових орієнтирів Ф. Шеллінга. Така спрямованість простежується і в теоретичних розвідках **А. Шопенгауера**, що підводять своєрідну риску під розробленням проблеми геніальності.

Погляди філософа дають можливість виокремити, принаймні, два важливі моменти теоретико-методологічного характеру: перший сприйняття геніальності як рефлексії світової волі, другий — її безпосередній зв'язок зі сферою позасвідомого, інтуїтивного.

До вагомих напрацювань Шопенгауера належить його «позасвідомо модель» геніальності, що активно осмислювалася сучасними дослідниками, та особливо варто наголосити на його новому підході до усвідомлення зв'язку генія з часовим виміром. Якщо Ф. Шиллер певним чином пов'язує його з минулим, де можна знайти досконалу форму, то А. Шопенгауер звертає погляд у майбутнє, твердячи, що великий твір має «пережити своє покоління і століття». При цьому німецький філософ дещо «несподівано» уточнює свої міркування, зауважуючи, що «велика людина має передусім не надавати ніякого значення ні своїм сучасникам, ні їхнім міркуванням, поглядам, похвалі чи запереченням, що виходять звідти»¹.

Водночас окремі думки Шопенгауера є дискусійними. Так, залежність генія від світової волі, з погляду філософа, зумовлює відповідні фізіологічні наслідки, а саме — так звану печатку геніальності, що накладає на його обличчя «відбиток великої, ніби неземної радості ... і становить гармонію з меланхолійним виразом інших рис»². Свої «фізіологічні екскурси» Шопенгауер продовжує, розглядаючи зріст, статуру генія тощо, але ці його висновки є вельми упередженими.

У другій половині XIX—XX ст., як і у попередні історичні періоди, осмислення феномена геніальності відбувалося радше опосередковано. Причини такого підходу були різними. За часів Відродження

¹ *Шопенгауера*. Избранные этюды. — Одесса, 1891. — С. 26.

² *Гончаренко Н. В.* Геній в искусстве и науке. — М., 1991. — С. 99.

і Просвітництва, на початку ХІХ ст. проблема геніальності «розчинялася» в загальнотеоретичному контексті концепцій провідних учених, тим часом у наступні десятиліття дослідники вже використовують поняття *художня творчість*, що вбирає в себе і феномен геніальності. Це, зокрема, притаманно науковим орієнтирам **Г. В. Ф. Гегеля**.

У своїй програмній праці «Естетика» німецький філософ осмислює «місце творчого художника у класичній формі». Вважаючи характерною ознакою класичного мистецтва чинник свободи, Гегель наголошує, що завдяки цьому і митець посідає становище, відмінне від попереднього. Його праця є вільним діянням розумної людини, яка знає, чого прагне, і може здійснити те, чого прагне. Аргументуючи свою позицію щодо свободи мистецтва класичної форми і відповідного статусу митця, філософ звертається до проблем змісту, форми і питання «технічної» досконалості художника.

Гегель протиставляє зміст у класичному мистецтві змістові у символічному і вважає, що символічне мистецтво — це, насамперед, внутрішня абстракція загального, тому зображення символічного мистецтва, які мають бути виявом змісту, залишаються загадками, що свідчать лише про прагнення духу, який продовжує невтомно вигадувати. Натомість у класичному мистецтві зміст має «готовий» вигляд. Гегель розглядає його у двох вимірах. З одного боку, він є даністю і визначений для фантазії як віра, з іншого — аналізується залежно від чинника наслідування і є інтерпретацією «події, що минула, про яку від покоління до покоління повідомляють... перекази». Свої теоретичні міркування філософ підкріплює конкретними прикладами і зауважує, що «Філій узяв свого Зевса з Гомера, а трагіки не вигадали основи того змісту, який втілювали».

Важливим є питання форми й технічної майстерності художника, який працює в межах класичного мистецтва. На думку Гегеля, у цьому разі форма підпорядкована змісту. Щодо «техніки» митця, то філософ дійшов важливого висновку про необхідність високого рівня його професійної майстерності й чітко проводить думку про доцільність урахування чинника східчастого руху — від ремісництва до власне творчості.

У структурі гегелівської моделі художньої творчості особливе місце посідає проблема «ідеалу як результату вільної художньої діяльності». У цьому зв'язку Гегель здійснює порівняльний аналіз схід-

ної і західної моделей художньої творчості й наголошує на принципових розбіжностях в орієнтирах митців Заходу і Сходу. На його думку, натхненням для індійських поетів «є руйнація внутрішнього боку тієї суб'єктивності», яка має перед собою чітке завдання здійснити трансформацію зовнішнього предмета. Така нестримана фантазія, вважає Гегель, позбавлена «чіткого спрямування й зумовлює відповідне натхнення, що не може бути у своїх творах справді вільним і прекрасним, оскільки є невгамовною творчістю і блуканням у матеріалі»¹.

Натомість у класичному мистецтві (західному) художники є пророками, які «відкривають людям абсолютне і божественне». В різних контекстах Гегель проводить думку, що боги Давньої Греції були створені великими поетами й мислителями, які вклали свої думки в їхні уста. Показовим і влучним є наведений ним приклад — напис у храмі Аполлона в Дельфах: «Пізнай самого себе». Філософ не розвиває ідею авторства цього вислову, оскільки він зумовлений концептуальним контекстом, однак пропонує власну інтерпретацію сократівської думки: це «заповідь, що має на увазі пізнання не слабкості і недоліків, а сутності духу, мистецтва і будь-якого справжнього пізнання»².

Принципово важливий крок до осмислення власне художньої творчості відбувається у другій половині XIX ст. і пов'язаний із внеском, який було зроблено теоретиками романтизму. Ієнські романтики — Новаліс, Л. Тік чи не вперше безпосередньо виходять у площину художньої творчості з акцентом на позасвідомому началі, що згодом набуває розвитку в ідеях гейдельберзьких романтиків. Саме ця орієнтація впродовж наступних десятиліть у XIX і XX ст. виразно превалюватиме при вивченні проблеми художньої творчості. Показовим є ще один момент — увага романтиків до «біографічного потенціалу» мистецтва. Відомий афоризм Ф. Шлегеля про існування роману в душі кожного митця виконав спрямовуючу функцію щодо подальших розроблень цього напрямку, зокрема теорії взаємозв'язку автора і твору, яка посіла важливе місце в естетичних розвідках другої половини XX ст.

Водночас зосередженість на загальнотеоретичному аспекті художньої творчості постромантичної доби посунула на другий план не менш принципові щодо її аналізу моменти. Так, з поля зору дослідників у

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. — М., 1962. — Т. 2. — С. 189.

² Там само. — С. 200.

цей період, по суті, випадає видова специфіка мистецтва із властивими кожному конкретному виду особливостями творчого процесу.

Яскравим підтвердженням цих тез є теоретична спадщина **Фрідріха Ніцше** (1844–1900), праці якого «Народження трагедії, або Еллінство і песимізм», «Людське, надто людське», «Зла мудрість», «Казус Вагнер» дають змогу відтворити ставлення до художньої творчості в 70–90-х роках XIX ст.

Серед праць Ніцше, які прямо чи опосередковано стосуються аналізу проблеми художньої творчості, слід особливо виокремити дослідження «Людське, надто людське», видане філософом у 1878 р. — у досить складний період його життя. Праці такого типу, як «Людське, надто людське», називають «роботами на перетині», і вони здебільшого містять чимало позитивного. Це, передусім, здатність таких досліджень відображати водночас минулі, сучасні, і, хоч би частково, майбутні погляди філософа, який, закінчивши один етап розвитку, вже доволі чітко уявляє наступний. Оскільки після праці «Людське, надто людське» проблеми художньої творчості цікавитимуть Ніцше тільки в контексті полеміки з Р. Вагнером, то саме ця робота найповніше репрезентує позицію видатного німецького мислителя.

Розмірковування Ніцше з приводу мистецтва, творчості, певних психофізіологічних станів, що супроводжують її, мають строкатий характер і потребують систематизації. Це, передусім, зумовлено його розумінням мистецтва як антипода релігії. Адже, за твердженням Ніцше, «мистецтво підводить голову, коли занепадає релігія». Філософ наголошує, що мистецтво «переймає чимало породжених релігією почуттів і настроїв, зігріває їх біля свого серця і стає тепер найглибшим, одухотвореним, таким, що здатне передавати натхнений і піднесений настрій, чого не могло робити раніше»¹. Між релігією й мистецтвом, на думку Ніцше, доволі складні стосунки: релігійне почуття виринає назовні і намагається підпорядкувати собі всю людську чуттєвість, але доба Просвітництва сприяє блокуванню релігійної сфери» почуття спрямувати в мистецтво. Ніцше не робить спроби аналізувати синкретичність як стан взаємодії мистецтва, релігії та науки, хоча це дало б змогу, принаймні в добу становлення мис-

¹ Ніцше Ф. Человеческое, слишком человеческое / пер. С. Франка // Соч.: в 2 т. — М., 1990. — Т. 1 — С. 326.

тецтва, визначити його первинну роль щодо релігії (магії), розвиток якої позначений активним використанням можливостей художнього освоєння світу. І в подальші періоди релігійне і художнє почуття — самодостатні, а їх виникнення може збігатись у часі, не існувати за принципом «або—або».

Обмеживши сферу художнього почуття, Ніцше відповідно обмежив можливості як мистецтва, так і людини, яка його створює. Водночас окремі зауваження філософа, його інтерес до постаті митця засвідчують намагання збагнути секрети творчості. Це, зокрема, стосується ніцшеанської тези про «мистецтво потворної душі». Чи може створювати художній твір «тільки упорядкована, морально врівноважена душа»? Ніцше переконаний, що сам процес творчості має катарсичну силу: недосконалий митець з «потворною душею» здатний у цей час морально очищатися. Крім катарсичної сили, мистецтво, за Ніцше, є витонченою грою, специфіка якої полягає в умінні «навіть горе перетворювати на насолоду». Вчений робить зауваження, яке демонструє власне ніцшеанський спосіб мислення, а саме: можливість гри, якщо вона стає самоціллю, трансформуватися у брехню й ошуканство. Якщо це відбувається, то мистецтво втрачає почуття правди й ті позитивні риси, що виокремлюють його серед інших видів людської діяльності.

Із загальними розмірковуваннями співвідносяться й ідеї філософа щодо генія й тих станів, що супроводжують його творчість. Геній для Ніцше — це людина страждання. Він мріє радувати інших, однак стоїть на такій високій сходинці, що іншим до нього не піднятися. Такий розрив може сприйматися трагічно, однак страждання геніїв компенсується.

Праця геніальної особистості дає можливість спостерігати стан натхнення, інтуїтивного вирішення творчого завдання, хоча сам Ніцше більше цінує ремесло, а це є свідченням глибокого розуміння ним суті творчості. Адже ремесло — досконале оволодіння професійними навичками — обов'язковий рівень у просуванні до повноцінного індивідуально-творчого вираження.

Кінець XIX — початок XX ст. є важливим періодом в історії європейської культури і в розвитку проблеми художньої творчості. Показовим є те, що в цей час чітко простежується тяжіння теоретиків і практиків мистецтва до взаємозв'язку та діалогу. Значною мірою то був новий підхід, коли теоретики не лише «конструювали» моделі

творчого процесу, а через взаємодію «теоретик — практик» у межах певної філософської орієнтації намагалися знайти адекватне реальності пояснення специфіки художньої творчості. У зв'язку з цим особливе місце посідають постаті А. Бергсона, З. Фрейда, К. Юнга, у спадщині яких проблема художньої творчості була представлена досить виразно.

Досить специфічним виявився статус проблеми художньої творчості у західноєвропейській естетиці другої половини ХХ ст. Її пост-модерністська спрямованість визначила маргінальний стан зазначеної проблеми й зумовила необхідність пошуку нових методологічних принципів дослідження, доцільність «вписування» цієї проблеми в ширший контекст гуманітарного знання.

§ 2. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ У КОНТЕКСТІ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОГО ПІДХОДУ

Цілісне осмислення феномену художньої творчості зумовлює потребу активного використання **міждисциплінарного зв'язку**, а саме — досвіду **психології, етики, мистецтвознавства**, оскільки кожна з цих наук внаслідок специфічних особливостей здатна висвітлити певний аспект цієї проблеми.

Продуктивність наукового діалогу уможливорює віднайдення сполучної ланки, функцію якої здатна взяти на себе **естетика**, оскільки, з одного боку, вона належить до дисциплін філософського циклу, з іншого — має статус метатеорії мистецтва. Отже, залучення естетикою досвіду психології, етики і мистецтвознавства відкриває перспективи для вивчення проблеми художньої творчості (рис. 4).

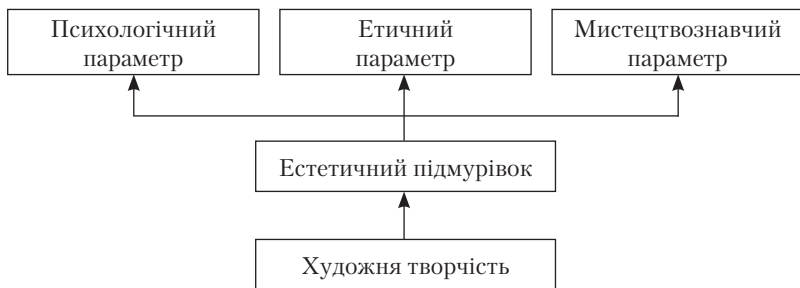


Рис. 4. Художня творчість у контексті міжнаукового підходу

Чільне місце в історії її дослідження посів психологічний параметр. У першій половині ХХ ст. науковці широко послуговувалися терміном «позитивна психологія», що зумовило формування відповідної теоретичної бази, де тривалий час інтерпретувалися основні психологічні аспекти проблеми художньої творчості. Проте не менш потужним є науковий потенціал «негативної психології», а отже, цілісний аналіз передбачає врахування обох його складових (рис. 5).

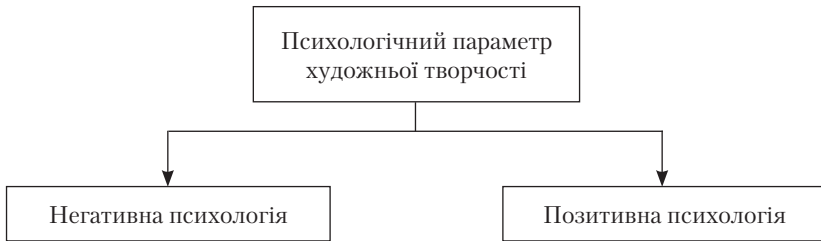


Рис. 5. Художня творчість: психологічний параметр

Такий підхід відкриває можливість розглянути **психологічний параметр** принципів стосовно проблеми художньої творчості питань феномену геніальності, спадковості, дотепності тощо, що, здебільшого, розглядалися комплексно.

Ще за часів ранньої класики давньогрецькі філософи розробили своєрідну модель геніальності. Важливий крок у цьому напрямі було зроблено Демокритом, який наполягав, що божевілля — обов'язковий стан кожного великого поета. Такої самої думки дотримувалися Платон і Цицерон. Отже, спрямованість орієнтирів античних мислителів очевидна: творча особистість і нормальний психологічний стан — речі несумісні.

Концепціям античних філософів судилося відіграти важливу спонукальну роль у теоретичних пошуках учених ХІХ–ХХ ст. (у попередні історичні періоди цей аспект проблеми відходив на другий план), а отже, безпосередньо вплинути на становлення західної (Ч. Ломброзо, З. Фрейд, К. Юнг, А. Адлер, Е. Кречмер, М. Нордау та ін.) та східноєвропейської (Г. Россолімо, В. Фріче, С. Балей та ін.) моделей осмислення божевільного стану генія. Щодо цього однією з найпоказовіших є праця відомого італійського психолога **Чезаре Ломброзо** (1835–1909) «Геніальність і божевілля».

Розробляючи проблему геніальності й божевілля, дослідник розглядає її у зв'язку з різними сферами людської життєдіяльності: політикою, наукою, мистецтвом, у кожній з яких творчість виявляє свої потенційні можливості.

Праця Ч. Ломброзо зацікавила З. Фрейда, який виступав апологетом концепції спадковості у художній творчості, запропонованої італійським психологом. У межах психоаналізу вона не набула ґрунтовного осмислення, але залишилася на рівні констатації, проте факт успадкування наукових орієнтирів дослідника очевидний.

Аналізуючи вплив спадковості на геніальність та божевілля, Ч. Ломброзо звертається до фактів, що, власне, стають поштовхом для його висновків та узагальнень. Дослідник особливо наголошує на опосередкованому впливі спадковості на геніальність, що може виявитися тільки на непрямих родичах генія, оскільки він, здебільшого, не передає своїх якостей нащадкам.

Осмислення італійським дослідником проблеми геніальності в контексті «негативної психології» зорієнтувало теоретичні пошуки інших західноєвропейських учених, зокрема **Е. Кречмера**, який зауважував, що відсутність дітей у генія спричинена психологічним і фізичним виснаженням після сплеску емоцій у процесі художньої творчості.

Проте паралельно з «негативною моделлю» інтерпретації зазначеної проблеми дослідники розробляють і її «позитивний варіант». Оригінальну концепцію аналізу явища спадковості у художній творчості розробив **Ф. Гальтон** (1822–1911) у своєму відомому дослідженні «Спадковість таланту. Закони й наслідки».

Проаналізувавши вплив спадковості на ступінь таланту митця, вчений дійшов, на перший погляд, протилежних висновків, порівняно з тими, що згодом зроблять Ч. Ломброзо, З. Фрейд і Е. Кречмер, а саме — у музикантів, як і в живописців, талант певною мірою спадковий. Проте аргументи, наведені Гальтоном, свідчать про уразливість цього твердження. Фактично дослідник говорить про вплив на митця загальнокультурного рівня його пращурів і зазначає, що саме він виконує «професійно-спрямувальну функцію», а наслідування таланту, і геніальності на рівні «батьки — діти» не відбувалося.

Отже, поєднання досвіду «позитивної» й «негативної» психології відкриває значні теоретичні можливості для створення цілісної моделі концепції геніальності.

Особливу роль у контексті психологічного параметра художньої творчості відіграє питання гумору і специфіки його виявлення в мистецтві.

У категоріальній системі давньогрецької естетики феномен комічного посів важливе місце. Показовою у цьому зв'язку є позиція Платона, який на сторінках діалогу «Бенкет» вустами Сократа висловив думку, що поет повинен уміти створити і комедію, і трагедію. Платон використав оригінальний прийом, водночас відобразивши ставлення до мистецької інтерпретації комічного від імені двох титанів античної філософії. Якщо прийняти гіпотезу про існування другої частини «Поетики» Арістотеля — «Комедії», висловлену У. Еко на сторінках його відомого роману «Ім'я Рози», давньогрецький тріумвірат у повному складі висловив свою позицію з цього приводу.

Природнім і логічним є інтерес до комічного з боку учня і послідовника Стагірита — Теофраста, автора двох трактатів: «Про комедію» і «Про смішне». Водночас міра дослідження давніми греками комічного не може конкурувати із ґрунтовністю аналізу інших естетичних категорій — прекрасного, трагічного, піднесеного тощо. Певна упередженість античних філософів щодо комічного пояснюється надзвичайною складністю його як художньої, так і наукової інтерпретації.

В історії мистецтва так само, як і в історії естетичної думки, існує небагато прикладів осмислення комічного. Однак ця кількісна обмеженість дає змогу здійснити певну систематизацію. Починаючи від античності й до XVIII ст., можна фіксувати лише поодинокі приклади його вияву комедії Аристофана, Ф. Рабле, У. Шекспіра, Лопе де Вега, Ж.-Б. Мольєра, Р.-Б. Шеридана, есеїстичні твори Еразма Роттердамського і Вольтера. В теоретичних розробках природи комічного особливе місце посідає доба бароко. Одним з наріжних понять її естетики став психологічний підмурівок комічного — дотепність. Висловлювалася думка, що в цей період дотепність фактично була еквівалентом творчої інтуїції і зумовила появу трьох таких важливих досліджень, як «Трактат про дотепність» М. Перегріні (1639); «Підзорна труба Арістотеля» (1654) та «Моральна філософія» Е. Тезауро (1670). Праці Тезауро є показовими, хоч і не позбавлені певних суперечностей. Зокрема, як дискусійна сприймається думка автора про можливість виявлення дотепності в мистецтві архітектури. Водночас італійський

теоретик висловлює кілька оригінальних міркувань, наприклад, тезу, що всі геніальні твори є продуктом дотепності — гострого розуму.

Важливим є спостереження Тезауро і щодо осмислення взаємозв'язку трагічного й комічного, жажливого і смішного: «Не існує явища, ані серйозного, ані піднесеного, щоб воно не могло перетворитися на жарт». Ця думка італійського вченого здобула практичне підтвердження у художній практиці ХІХ — початку ХХ ст. і виявилася у творчості М. Твена, О. Уайльда, А. Франса, що зумовило потребу здійснення відповідних теоретичних узагальнень. Симптоматично, що серед наукових праць, якими відкривається ХХ ст., — дослідження А. Бергсона «Сміх» (1900) і З. Фрейда «Дотепність та її ставлення до позасвідомого» (1905).

Метод А. Бергсона ґрунтується на трьох важливих моментах. По-перше, вчений переконаний у необхідності виокремлення «людського» пріоритету в комічному — «не існує комічного поза тим, що є власне людським». По-друге — це «нечутливий» вимір сміху, адже він «не має більшого ворога, ніж-емоції... Комічне вимагає, таким чином, для повноти своєї дії, дечого на зразок короткочасної анестезії серця. Воно звертається до чистого розуму». Водночас, на думку А. Бергсона, цей розум має перебувати в постійному контакті з іншими. Звідси третій принцип методу філософа: «комічного не відчуває той, хто відчуває себе ізольованим... Щоб зрозуміти сміх, потрібно перемістити його в природне оточення, яким є суспільство... Сміх має відповідати вимогам спільного життя людей. Сміх повинен мати суспільне значення»¹.

Отже, концепція А. Бергсона ґрунтується на використанні психологічно-соціального підходу, який врешті-решт зумовлює вихід дослідника у сферу естетичного аналізу (модель комічного у Ж.-Б. Мольєра, М. Сервантеса), «буденного життя» (комічне ситуації та комічне слів), проблеми характеру тощо. Серед останніх принципів положень, відпрацьованих А. Бергсоном, — пошук перетину між природою комічного і природою сновидінь.

Праця З. Фрейда «Дотепність та її ставлення до позасвідомого» — велика за обсягом і «універсальна» за змістом.

Спіраючись на принцип порівняльного аналізу, віденський науковець наголошує на різниці між комічним і дотепністю, вважаючи їх

¹ Бергсон А. Сміх (Нарис про значення комічного). — К., 1994. — С. 18—20.

водночас складовими «комічного процесу». З. Фрейд здійснює своєрідну систематизацію і визначає місце комічного процесу у структурі психіки: «Якби його назвали обов'язково позасвідомим, то це суперечило б номенклатурі «процесів свідомості», якою я ... користувався у «Тлумаченні сновидінь». Він належить радше до *«передсвідомого»*, і такі процеси, що розігруються у передсвідомому та ухиляються від уваги, з якою пов'язана свідомість, можна визначити відповідним терміном «автоматичні»¹.

Серед варіантів вияву комізму З. Фрейд виокремлює один, що безпосередньо стосується феномена художньої творчості, — гумор, який є «найпоміркованішим з усіх видів комізму» і передбачає участь тільки однієї людини.

Наведені спостереження вказують на те, що З. Фрейд безпосередньо ототожнює гумор із таким різновидом «прямої творчості», як література. У зв'язку з цим він здійснює аналіз класичних («Дон Кіхот» Сервантеса, щоденники М. Твена тощо) та неklasичних варіантів «літературного гумору» і вважає, що деякі художники реалізують почуття гумору через зображення жадливого й відразливого. Так з'являються два варіанти гумору: «похмурий гумор», чи гумор крізь сльози, що «відбирає в афекту частину його енергії і надає йому натовість гумористичного відтінку», і «гумор вішалників». Другий різновид З. Фрейд оцінює дуже високо, визнаючи, що «є дещо схоже на душевну велич у цій «похвальбі», в цьому збереженні своєї справжньої сутності, в цьому небажанні бачити те, що повинно знищити цю істоту і привести її до відчаю»². Блискучим прикладом літературної модифікації «гумору вішалників» З. Фрейд вважає фрагмент із п'єси В. Гюго «Ернані»: йдучи на страту, нащадок іспанських грандів не збирається відмовлятися від свого привілею — бути у головному уборі в присутності короля:

Наші голови мають право
Упасти вкритими перед тобою.

Водночас, дослідник не розробляє специфічних вимірів цього явища, зокрема не виходить у площину ментального чинника. Проте «гумор вішалників» набув своєрідного знакового статусу в сере-

¹ *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: в 2 т. — Тбилиси, 1991. — Т. 1. — С. 390.

² *Там само.* — С. 399.

довищі берлінської художньої богеми у першій третині ХХ ст. Про це, зокрема, згадувала Марлен Дітріх в автобіографії «Азбука мого життя», зауважуючи, що мешканці Берліна володіють особливим гумором, який називають «гумором вішальників». Саме цей вираз Е. Хемінгуей запозичив у видатної актриси і ввів до англійської мови.

У першій половині ХХ ст. психологію художньої творчості ґрунтовно досліджували вчені Східної Європи — Г. Россолімо, С. Балей та інші, в наукових орієнтирах яких превалювала спрямованість на «негативну психологію». Водночас у другій половині ХХ ст. східноєвропейські вчені орієнтуються й на досвід «позитивної психології». Це, зокрема, стосується концепції болгарського науковця М. Арнаудова, викладеної на сторінках його праці «Психологія літературної творчості».

Розпочинаючи її виклад, дослідник реконструює логіку вивчення проблеми «геніальність і божевілля». Він пов'язує першу спробу теоретичного узагальнення існуючих концепцій з іменем Моро де Тур, дослідження якого виконали роль своєрідного стимулу для наукових пошуків Ч. Ломброзо.

Як безпосереднє наслідування і розвиток ідей Ломброзо Арнаудов інтерпретує праці В. Штекеля, А. Ейхбаума, Е. Кречмера та інших учених, які фактично визнають психічні відхилення обов'язковим чинником, що зумовлює появу таланту й генія, а істерію вважають необхідним «інгредієнтом» прогресу.

Арнаудов виступає як рішучий опонент відповідного напрямку і лейтмотивом своїх пошуків робить тезу «творчість — це здоров'я». Водночас його концепція «здорового генія» містить чимало дискусійних моментів, що, зокрема, виявляються у процесі дослідження феномена Ф. Достоєвського. М. Арнаудов стверджує, що «Біси» і «Брати Карамазови» розкривають перед світом не стільки невропатичні схильності їх автора, скільки здатність перемогти їх і підпорядкувати морально-етичним вимогам». Ця теза дослідника дискусійна, по-перше, тому, що твори письменника є яскравим взірцем морального провокування, що зрештою і спонукало Ф. Ніцше до аналізу «граничної ситуації» — «по той бік добра і зла». По-друге, не можна не помітити бажання М. Арнаудова «штучно виправдати» психічну патологію Ф. Достоєвського, що аж ніяк не сприяє концептуальній об'єктивності його теорії.

Значно переконаливішими є «психопатологічні моделі» аналізу феномена Ф. Достоєвського: теоретичне дослідження І. Нейфельд, есе С. Цвейга «Смертна мить» та праця З. Фрейда «Достоєвський і батьковбивство».

Отже, існуючий досвід осмислення психології художньої творчості засвідчує потребу широкого погляду на цю проблему з використанням досвіду як «позитивної», так і «негативної» психології.

Орієнтація на принцип міждисциплінарних зв'язків під час осмислення феномену художньої творчості відкриває можливість залучення теоретичного досвіду етики. Вивчення широкого кола питань, що можуть бути об'єднані поняттям *етичний параметр художньої творчості*, зумовлює необхідність зосередження на кількох моментах, серед яких чи не найважливішим є дотримання принципу історизму, що дає змогу простежити динаміку розвитку наукової думки при аналізі етичного виміру художньої творчості, зміну акцентів у процесі його дослідження, розглянути цю проблему з урахуванням специфіки різновидів художньої творчості.

Доволі широкий спектр етичної проблематики художня творчість «замикає» на питанні «моральних провокацій», що відкриває можливість виходу і в структуру моральної свідомості, і в категоріальну систему етики, і в моральні проблеми діяльності.

Інтерес художників до «моральних провокацій» має позачасовий характер, проте існують певні історичні періоди, коли ця тенденція виявилася найяскравіше й спонукала науковців до теоретичного осмислення. Найпоказовішими щодо цього є три періоди — античність, доба Відродження і межа XIX—XX ст.

Витоки етичного параметра художньої творчості беруть свій початок з доби античності, адже в цей період естетичний аспект творчого процесу був менш актуальним, аніж етичний та психологічний. Підставою для такою твердження стає феномен давньогрецької міфології, переважна більшість сюжетів якої, власне, і ґрунтувалися на «моральних провокаціях», набуваючи відповідного художнього втілення у творах мистецтва. Таке «провокування» мало як чітко виражений (міфи про Едіпа, Медею тощо), так і прихований характер. Саме другий аспект проблеми і стимулював науковий інтерес дослідників. Це, зокрема, простежується в гегелівському аналізі міфу про Прометея, що традиційно сприймався як найгуманніший зразок давньогрецької

міфології та зумовлював відповідну мистецьку інтерпретацію від античності до ХХ ст.

Для аргументування своєї позиції щодо «аморалізму» Прометей Гегель пропонує оригінальну модель аналізу «історії питання». Філософ реконструює сюжет міфу й апелює до платонівської моделі його дослідження у «Політиці» і «Протагорі». Він цілковито підтримує позицію античного мислителя щодо існування принципової різниці між безпосередньою життєвою метою людини, яка стосується «фізичних зручностей», «задоволення найближчих потреб», і державним устроєм, що ставить за мету «духовне... право власності, свободу...».

Специфіка античної моделі «моральних провокацій» потребувала врахування, її світоглядного підмурівку — ролі фатуму, що є визначальною і позбавляє героя можливості свободи вибору. Таким чином, слова, які Софокл вклав у уста Едіпа, стали лейтмотивом «моральних провокацій» давньогрецького мистецтва:

Я Долі син, яка дарує благо,
І жодна не страшна мені ганьба.

Цілком природним є зацікавлення етичним параметром художньої творчості і з боку провідних давньогрецьких філософів. Це чи не перша спроба теоретичного осмислення художньої творчості у цьому напрямі. Слід зазначити наявність принципу полярності в античній моделі аналізу цієї проблеми, що, з одного боку, була репрезентована концепціями софіста Горгія, Сократа та Арістотеля, з іншого — представлена в спадщині Платона.

Представники першої гілки послідовно виступали апологетами «моральних провокацій». Так, Горгій вважав трагедію мистецтвом «свідомого ошукання» та інтерпретував його як важливий крок до розвитку почуттів реципієнта. Ще далі у своїх висновках пішов Сократ, наголошуючи на здатності художнього твору давати почуття насолоди, навіть наслідуючи потворне. Та справжнім узагальненням цього концептуального руху стає позиція Арістотеля, який зауважив, що ми із задоволенням розглядаємо зображення того, що є потворним у реальності. Отже, відповідно до концептуального орієнтиру триумвірату: Горгій → Сократ → Арістотель мистецтво, виступаючи «моральним провокатором», стимулює роботу почуттєвих механізмів, які, у свою чергу, духовно очищають людину.

В інше річище спрямовані теоретичні орієнтири Платона. Його позицію щодо розуміння надзавдання мистецтва можна назвати «гіперморалістичною». Філософ визнає тільки ті твори, що уславлюють Бога, оскільки решта — то рефлексія негативного, і вони є загрозою для «ідеальної держави».

Таким чином, за доби античності етичний параметр художньої творчості було пов'язано з виходом у дві площини — внутрішню (Горгій, Сократ, Арістотель) і зовнішню (Платон). Надалі — за доби Відродження, наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. — при його осмисленні превалював внутрішній аспект.

Специфічна спрямованість етичного параметра художньої творчості в епоху Відродження зумовлена зміною суспільного статусу митця. У зв'язку з цим показовими є погляди Ніколи Кузанського, що, як уже зазначалося, мали великий вплив на розвиток теорії і практики Ренесансу. Свою чи не найвідомішу тезу «Мистецтво формує все» дослідник виводить із власної концепції творчості, основні положення якої свідчать про докорінну трансформацію методологічної парадигми щодо розуміння статусу художника.

Теоретичні висновки Кузанського не були схоластичними. Вони справили безпосередній вплив на найвидатніших митців доби Відродження — Леонардо да Вінчі, А. Дюрера і, особливо, Рафаеля, який виступав як послідовний інтерпретатор поглядів філософа. Показовим є відомий твір митця «Афінська школа». Ще раз наведемо вислів дельфійського оракула:

Софокл — мудрець, а Евріпід мудріший,
Та наймудріший із мужів Сократ.

Отже, давні греки доволі чітко висловлювали своє ставлення і до статусу філософа, і до статусу художника, реконструюючи в поетичній формі модель античної суспільної ієрархії. Натомість в «Античній школі» Рафаель здійснює геніальний творчий прорив, надаючи двом великим давньогрецьким філософам — Платонові й Арістотелю — портретної схожості з двома знаковими постатями мистецтва Відродження — Леонардо да Вінчі й Мікеланджело Буонарроті. Таким чином, цей твір стає взірцем високої моральності митця, який не застосовує принцип «зворотного підходу» чи «механічного підмінування», а знаходить «золоту середину» між двома великими епохами і двома моделями художньої творчості.

Предметом уваги науковців є моральний аспект творчості самих Леонардо і Мікеланджело. Антогоністів на творчому рівні і суперників у житті, цих двох митців об'єднував спільний момент — тяжіння до «моральних провокацій». Пригадаймо гілертрофоване захоплення обох художників «анатомічним театром», що не може бути пояснено тільки професійною потребою. І якщо підвищену зацікавленість анатомуванням Мікеланджело зафіксовано на рівні довідкової літератури, то відповідна зацікавленість Леонардо знаходить своє підтвердження як на рівні теоретичних коментарів («Будову людського тіла він вивчав за допомогою скальпеля, проанатомувавши понад тридцять трупів... Одним із перших... захопився таємницями розвитку ембріона в материнській утробі»¹, так і на практичному (йдеться про відомі анатомічні студії митця.)

Тяжіння до «моральних провокацій» у геніїв італійського Відродження виявляється не тільки на спонукальному рівні, а безпосередньо простежується у їхній творчості. Показовими є дві роботи Мікеланджело — «Страшний суд» і «П'єта Ронданіні».

Творіння великого митця «Страшний суд» потребує особливої зосередженості на етичному параметрі, адже поряд з образом Христа, який, на думку В. Лазарева, був інтерпретований Мікеланджело як «Зевс-Громовержець» і «склався у свідомості людей — і не тільки митців, а й тих, хто ніколи не чув імені Мікеланджело, — під прямим чи опосередкованим впливом сікстинських фресок», митець закарбував образ Святого Бартоломео — канонізованого італійського святого, з якого живцем було зірвано шкіру.

Аналізуючи цей шедевр італійського митця, В. Бранський зосереджує увагу на «ідеї безконечності» «страшного суду», що була втілена Мікеланджело завдяки специфічному формальному прийому — «круговій композиції» фрески: «...історичний коловорот ніби зриває з людства шкіру. І щоб у глядача не залишилося щодо цього жодних сумнівів, автор зобразив на шкірі, зідраній зі св. Варфоломея, свій портрет»².

Ще далі митець пішов у своїй скульптурній роботі «П'єта Ронданіні». Цей твір Мікеланджело вважають вершиною його світоглядної

¹ Гомбрих Э. История искусства. — М., 1998.— С. 294.

² Бранский В. П. Искусство и философия. — Калининград, 1999. — С. 686.

трансформації (перемога духовного над матеріальним) і особистого життя — трагічної самотності. Та найголовнішим є те, що митець, по суті, вдається до самоспростування, доходячи «до заперечення всього того, перед чим схилився замолоду, і насамперед — до заперечення квітучого оголеного тіла; яке є вираженням надлюдської могутності та енергії»¹.

Показовим також є етичний параметр творчості Леонардо да Вінчі, коріння якого сягають його особистого життя. Так, О. Лосев, аналізуючи феномен Леонардо да Вінчі, вживає вислів *безпринципний артистизм*, що змушує митця «кидатись у ...різні боки. То він догоджає сильним і владолобним людям, то він зневажає їх до глибини душі, то ...весь час носить із своїм Я, наближаючись до якогось самообожнення, а то ...відчуває всю порожнечу своїх життєвих прагнень і доходить до повного відчаю»².

Перефразовуючи відомий запис Леонардо да Вінчі з «Атлантик-кодексу», можна говорити, що митцеві долею визначено постійно перебувати у площині «моральних провокацій» як на особистому, так і на творчому рівні. Це певною мірою зумовило діаметрально протилежні оцінки художньої спадщини Леонардо, зокрема його «Мони Лізи» — твору, що був, є і залишається предметом постійних наукових розвідок і дискусій.

Як зазначав, аналізуючи феномен Леонардо, О. Лосев, «...досить тільки вдивитися в очі Джоконди, як ... можна побачити, що вона, власне кажучи, зовсім не посміхається. Це не посмішка, а хижка фізіономія з холодними очима і чітким знанням безпорадності тієї жертви, якою Джоконда хоче заволодіти»³.

Відомі і зовсім інші варіанти «прочитання» творіння Леонардо, етичний вимір яких ґрунтується а «едіповому комплексі» автора. Це, зокрема, ідея про те, що Джоконда — це відповідь видатного митця власному трагічному життю. Адже цю картину створила людина, в якій доля відняла матір.

Відомо, що всі свої роботи геніальний художник залишив незавершеними. Кілька варіантів тлумачення цього факту. З одного боку, він може сприйматися як свідоме дотримання митцем принципу

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 437.

² Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 412.

³ Там само. — С. 427.

non-finito, з іншого — як залишення за собою права доопрацювання твору. Однак може бути й суто етична інтерпретація цього підходу — «моральне провокування» художником своїх сучасників і наступних поколінь питанням: якою може бути міра довершеності і взагалі чи існує вона для генія Леонардо да Вінчі?

Третій принципово важливий етап «моральних провокацій» у мистецтві пов'язаний із другою половиною XIX — початком XX ст. Якщо за часів античності роль «провокатора» виконував давньогрецький Фатум, у добу Відродження — Митець, то новий період узяв на себе «об'єднувально-координаційну» функцію. Статус Митця — «особистості поза конкуренцією» — стає у середині XIX ст. ще вагомішим. Естетика вже розробила свою модель «художнього генія» (Нікола Кузанський → маньєризм → Глареан → Шефтсбері → Вольтер → Лессінг → Кант → Шиллер → Шеллінг → Шопенгауер); «неморальним богом» проголосив митця Ф. Ніцше; «унікальною категорією людей, здатних проникати у принципи універсальної філософії», визнав художників А. Бергсон; своє благословіння їм дали З. Фрейд та К. Юнг. Отже, геніальні творчі особистості мали всі підстави взяти на себе, так би мовити, функції Фатуму, не тільки виносячи остаточний вирок своїм героям, а й безпосередньо втручаючись у їхній психофізіологічний стан. Значною мірою цьому сприяла й активізація зв'язків з природничими науками, що була розпочата представниками французького натуралізму й закріплена поширенням у мистецькому середовищі XX ст. ідей психоаналізу. Саме тому період із середини XIX—XX ст. позначений відповідною спрямованістю «моральних провокацій» як з боку конкретних митців (Гі де Мопассан, Е. Золя, брати Гонкур, В. Винниченко, С. Цвейг), так загалом художніх напрямів (натуралізм, експресіонізм, сюрреалізм тощо). Особливо показовим є натуралізм, що, по-перше, вніс відповідну спрямованість у мистецькі течії другої половини XIX—XX ст., по-друге, продемонстрував її на рівні практичного й теоретичного діалогу.

Яскравим прикладом «моральних провокацій» у межах натуралістичного напрямку є роман Е. де Гонкура «Актриса», що певною мірою стає літературною рефлексією відомої роботи Д. Дідро «Парадокс про актора». Використавши форму діалогу, Дідро наголосив на справедливості думки так званого першого співрозмовника, який закликає «поміркувати над тим, що в театрі називають бути правдивим.

Чи означає це поводитися на сцені так само, як і в житті? Жодною мірою. Правдивість у такому розумінні перетворилася б на вульгарність... Давній гладіатор, подібно великому акторові, і великий актор, подібно давньому гладіаторові, не помирають так, як помирають у ліжку: вони мають відобразити іншу смерть, щоб нам сподобатися... Це не означає, — зауважує філософ, — що справжній природі не прирочені моменти піднесення, але я гадаю, що схопити і зберегти їхню велич здатний лише той, хто передбачить їх силою уяви чи генія і хто відтворить їх холоднокрівно... Вистава подібна до добре організованого суспільства, де кожний приносить у жертву свої права для блага всіх і всього цілого. ... **У суспільстві — це буде справедлива людина, на сцені — актор з холодною головою** (зазначено авт. — О. О.)¹. Саме ця думка Дідро стала лейтмотивом роману «Актриса». Її героїня в момент агонії свого чоловіка спокійно і холоднокрівно імітує її перед дзеркалом, ніби працюючи над роллю у виставі, де їй потрібно буде зображувати передсмертну мить людини на сцені.

Проте Е. Гонкур пішов далі свого великого співвітчизника в осмисленні проблеми творчості. Він не тільки зосередився на питанні специфіки акторської гри, як це зробив Дідро, а й зупинився ще на одному важливому аспекті — нероністичному началі, що стало поштовхом до творчого прориву героїні твору, поставивши її «по той бік добра і зла».

Третій етап «морального провокування» в мистецтві виявився найпотужнішим. Письменники почали дедалі частіше звертатися до так званих заборонених тем і вже самим фактом цього звернення відкривали нові обрії для мистецтва. Слід зазначити, що для натуралістів ситуація «моральної провокації» не була самоціллю, а виконувала функцію рушійного механізму в розкритті внутрішнього стану героїв.

Підхід, який обрали представники натуралістичного напрямку, став підтвердженням зв'язку між практикою й теорією мистецтва, адже витоки творчості Е. Золя і братів Гонкур спостерігаємо у філософії Просвітництва. Ці письменники апріорі та апостеріорі були знайомі з ідеями Д. Юма, викладеними у праці «Про норми смаку», та Д. Дідро («Трактат про прекрасне» та «Про манеру і манірність»). Показово, що й самі митці намагалися проаналізувати проблему правомочності «моральних провокувань» і визначитися з межею до-

¹ Дідро А. Парадокс об актере // Собр. соч.: в 10 т. — М., 1936. —Т. 5. — С. 581.

зволеного. Так, Е. Золя у статті «Дві моралі» зазначав: «Наші п'єси жалюгідні, — замість того, щоб бути людськими, вони претендують на чесність... Слід поставити філософську широту Шекспіра поряд із тим катехізисом чесності, який наші уславлені драматурги ніби навіюють юрбі. Наскільки вони жалюгідні, ці битви в ім'я брехливої честі, в ім'я принципів, що мали б заглушити жахливий стогін стражденного людства. У всьому цьому немає ані правди, ані величі... Це називають моральністю; ні, це не моральність, це ознака духовної і фізичної неспроможності»¹.

Понад півстоліття осмислення проблеми морального у мистецтві здійснив співвітчизник Е. Золя неотоміст Ж. Марітен у своїх дослідженнях «Межі мистецтва» та «Відповідальність митця». Логіка його думки виявляє спорідненість із позицією Золя. Ж. Марітен був переконаний, що гріхи людини можуть бути сюжетом або матеріалом для твору мистецтва, а мистецтво «здатне надати їм естетичної краси».

У таке саме річище спрямовані погляди відомого польського теоретика В. Татаркевича, який певним чином спирається на принцип «морального провокування», аналізуючи проблему краси: «Якщо у XVIII сторіччі щодо естетики прекрасного взято негативні засновки, то у XX сторіччі зроблено негативні висновки. Їх дійшли як митці, так і теоретики. А саме: краса — поняття з такими ганджами, що годі будувати її теорію. І вона не така цінна властивість, як гадали впродовж сторіч. Не є вона й справжнім завданням мистецтва. Якщо мистецький твір стрясає, глибоко вражає, то це важить більше, ніж коли б він захоплював своєю красою. А струс викликається не тільки красою, а й навіть бридотою»².

Отже, можливість, що її містить у собі етичний параметр дослідження художньої творчості, потребує ґрунтовного осмислення, відкриває значні перспективи на шляху її всебічного аналізу і дає змогу виокремити ще один аспект — питання професійної етики митця, що має певні традиції осмислення, зокрема в українській теорії (Є. Федоренко, О. Фортова, В. Малахов та ін.).

В історії культури України ХХ ст. на тлі загострення соціально-політичної ситуації постає проблема внутрішньої свободи творчої особистості. Адже трагічність українських митців часів тоталітаризму

¹ Золя Е. Две нравственности // Собр. соч.: в 26 т. — Т. 25. — С. 42.

² Татаркевич В. Історія шести понять / пер. з пол. — К., 2001. — С. 134.

(М. Зеров, М. Хвильовий, Л. Курбас та ін.) значною мірою була зумовлена внутрішньою моральністю, яка не приймала компромісів, а отже, не дозволяла художникам творити в ситуації «подвійної моралі».

Гідною спадкоємицею цієї традиції в українській культурі другої половини ХХ ст. є Ліна Костенко. Феномен видатної письменниці потребує ґрунтовного осмислення, зокрема у зв'язку з проблемою професійної етики митця, адже висока моральність, яку виявила українська поетеса й у творчості, й у реальному житті, є «художньо-практичною» реалізацію Винниченкового принципу «чесність із собою». Саме у цьому контексті сприймаються геніальні рядки Л. Костенко, в яких у метафоричній формі вона розповідає про «вибір власної долі»:

Я вибрала Долю собі сама.
І що зі мною не станеться —
у мене жодних претензій нема
до Долі — моєї обраниці.

Професійна етика митця визначає певні умови творчості, що, здебільшого, проходять повз увагу не лише пересічного громадянина, а й теоретиків. Це така складна сукупність компонентів, як «влада», «соціальне замовлення», «вимоги часу», що не лише відображають подвійний зв'язок: «етика — естетика», «етика — політика», а й є свідченням потужного потенціалу міждисциплінарного підходу як методологічного підґрунтя аналізу художньої творчості.

Цілісний аналіз цього явища потребує залучення досвіду мистецтвознавства.

Структурна модель усіх мистецтвознавчих наук ґрунтується на класичній тріаді: історія мистецтва, теорія, художня критика. Здебільшого мистецтвознавчий вихід у площину художньої творчості, що відбувався у межах критичного аналізу, був пов'язаний із так званою практикою творчого портрета. Натомість естетика починала діалог з першими двома складовими мистецтвознавства — історією й теорією, предметом дослідження яких художня творчість не була. Проте сучасне мистецтвознавство прагне віднайти рівновагу, що значною мірою стимулює саме міждисциплінарний діалог.

Нові методологічні орієнтири актуалізують ще один аспект такого зв'язку в галузі дослідження художньої творчості, що певною мірою пов'язаний із мистецтвознавчим параметром, — самоаналіз митця.

У дослідженні цієї проблеми доволі чітко виявляються, принаймні, три тенденції, що, власне, і визначають її концептуальне наповнення — епістолярна спадщина митця, осмислення феномену мистецтва і специфіки творчого процесу у формі художнього твору, теоретичні розвідки митця з того виду мистецтва, в межах якого він працює.

Ці три складові мають свою специфіку, що потребує певного коментування. Перша і третя є безпосередньою рефлексією самоаналізу митця, друга — відкриває можливості інтерпретації художньої творчості і як такої, і як своєрідної дослідницької діяльності» творчої особистості. Таким чином, існують усі підстави для закріплення на понятійному рівні визначення «самоаналіз митця».

Здійснюючи свою «дослідницьку діяльність», митці переважно тяжіли до осмислення психологічного та етичного параметрів, тоді як мистецтвознавчий аспект «розчинявся» у загальному контексті. Проте відповідні розвідки заявляли про себе доволі потужно, що виявилось, наприклад, у «мистецтвознавчому есе» В. Гюго на сторінках відомого роману «Собор Паризької богоматері».

«Суб'єктивно-емоційний» погляд видатного письменника на «репрезентанта» середньовічної доби — архітектуру — є важливим внеском у вивчення проблеми «актуальний вид мистецтва в історії культури».

У розділі «Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії» наголошувалося, що за середньовіччя майже всі види мистецтва підкорялися зодчеству, і тільки на початку XVI ст. воно поступово перестало бути виразником основних ідей суспільства. В. Гюго стверджує, що саме цей час занепаду архітектури називають добою Відродження.

Отже, у структурі роману «Собор Паризької богоматері» подано і своєрідне естетичне есе, в якому феномен зодчества аналізується в контексті середньовічного світосприйняття. Адже, вкладаючи в уста свого героя Клода Фроло таємничі слова: «Книга вб'є будівлю», В. Гюго звертається до загальнофілософської проблеми модернізації мислення і свідомості: собор уже не буде біблією неписьменної людини — «кам'яна книга звільнить місце міцнішій і довговічнішій книзі — паперовій»¹.

¹ Гюго В. Собор Парижской богоматери // Собр. соч.: в 15 т. —Т. 2.— С. 180—181.

Таким чином, активізації процесу розроблення методологічних засад дослідження проблеми художньої творчості значною мірою сприяє перетин міждисциплінарного підходу і самоаналізу творчої особистості, оскільки розкрити таємниці творчої лабораторії художника, що стають поштовхом до теоретичних узагальнень, здатний тільки сам митець.

§3. ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Усі згадані науки, як уже зазначалося, аналізують художню творчість залежно від власних можливостей, не фіксуючи при цьому, принаймні чітко, принципову вихідну координату — первинність статусу митця. Цей наголос здатна зробити естетика, елементи якої пронизують суміжні сфери гуманітарного знання і яка має всі підстави виконати об'єднувальну функцію, з одного боку, стосовно широкого кола питань, пов'язаних із художньою творчістю, а з іншого — щодо органічного поєднання й становлення шляхів взаємодії психологічного, етичного та мистецтвознавчого параметрів дослідження цього явища.

У процесі вивчення естетичного потенціалу художньої творчості, предметом особливої уваги є питання понятійного апарату, елементи якого запозичуються із суміжних наук. Так, із філософії в естетику транспонуються поняття *калокагатія та катарсис*, із психології — *емпатія*, тоді як поняття ідентифікація значною мірою формувалося в надрах мистецтвознавства. Ці поняття є лише незначною частиною тієї низки, яка вже більш-менш традиційно присутня в дослідженні художньої творчості. Отже, залучаючи до аналізу психологічний (натхнення, уява, форми досвіду тощо), етичний («моральні провокації», питання професійної етики та моральної відповідальності митця тощо), мистецтвознавчий (видова специфіка мистецтва, її природні особливості тощо) параметри, естетика, спираючись на власну понятійну систему, сприяє подоланню «розірваності» і відкриває значні теоретичні перспективи в дослідженні художньої творчості.

Її осмислення передбачає виокремлення двох принципових моментів: аналізу феномена творчої особистості та чинника творчого процесу (рис. 6).



Рис. 6. Складові художньої творчості

Кожна зі складових художньої творчості потребує окремого структурування і розроблення понятійного апарату.

Концептуальна логіка передбачає необхідність поставити на перше місце творчу особистість, проте такий підхід не отримав належного обґрунтування в галузі естетичної науки, що спричинило виникнення певної казуїстичної ситуації.

Саме тому варто спиратися на досвід естетичного аналізу проблеми мистецтва і структурувати зовнішній і внутрішній виміри феномена творчої особистості.

Методологічною основою зовнішнього виміру доцільно вважати концепцію типології, на яку спиралися провідні західноєвропейські вчені середини XIX—XX ст.: С. К'єркегор (типи Дон-Жуана, Фауста, Авраама), Ф. Ніцше (концепція «діонісійсько-аполлонівського» начала), К. Юнг («інтраверсія» — «екстраверсія»), Ж.-П. Сартр («вільні» — «заангажовані» митці) та ін.

Теоретичні пошуки цих дослідників відбувались у різних напрямках, але підвалиною їх був дихотомічний принцип. Одним із перших його використав Ф. Ніцше, трансформувавши в мистецьку площину свою ідею «діонісійсько-аполлонівського» начала як першооснови цивілізації. На сторінках праці «Народження трагедії з духу музики» німецький філософ здійснив інтерпретацію міфів про Аполлона і Адоніса, що стали поштовхом у побудові його концепції мистецтва. Водночас, Ніцше не використав цієї типології, аналізуючи феномен художньої творчості. Проте у відповідному напрямі відкрилися певні перспективи для дослідження.

Це зумовило потребу здійснення порівняльного аналізу світоглядної орієнтації митця і специфіки спрямованості його творчості. Переважно вони збігаються, та існують певні перепади, коли

індивідуальні особливості художника і наслідки його діяльності мають різну типологічну доміанту. Це рідкісне явище. Показовим є феномен Мікеланджело Буонарроті.

Визначаючи внутрішню орієнтацію італійського митця, слід зазначити його тяжіння до «діонісійського» типу. При цьому власне у творах Мікеланджело переважає «аполлонівське» начало (пригадаймо славнозвісну «П'єту», що відкриває інтер'єр собору Св. Петра у Ватикані). Цікавою є подальша творча еволюція Мікеланджело. В його роботах, що на перший погляд тяжіють до світлого, духовного, розумового, дедалі чіткіше простежуються риси «діонісійського» начала, навіть у творах на біблійну тематику — «Страшному суді» та «Мойсеї».

Досліджуючи феномен Мікеланджело, О. Лосев значну увагу приділяв аналізу фрески «Страшний суд» як «одному з найзріліших і відомих творів майстра». Сам по собі показовим є вибір художником теми фрески, та ще більше вражають засоби, які він використовує, втілюючи свій задум: «Христос, який підняв у грізному жесті праву руку, скоріше походить на Зевса-Громовержця, ніж на християнського бога. Тут янголів не відрізнити від святих, грішних від праведних, чоловіків від жінок. Усіх їх тягне один невлловимий потік руху, всі вони... корчаться від страху й жаху, що охопили їх. Цьому рухові надано обертальний характер, і в глядача не залишається сумніву, що зв'язками, фонами могутніх за своєю комплекцією тіл керує якась вища за них сила, якій вони не можуть протистояти»¹.

Не менш цікавою для аналізу є й статуя «Мойсей». Мікеланджело зображує пророка в найстрашніший момент його життя, коли він скоює смертний гріх. Лейтмотивом цього твору стає художня модифікація категорії «трагічного», здійснена Мікеланджело. Скульптор вживає власний термін «*terrebilite*» (жахливість), що є найвищим виявом стану трагічного.

Запровадження принципу типологізації при вибудовуванні зовнішньої структури феномена творчої особистості виконує важливу функцію і при розробленні його внутрішнього виміру. Здійснення внутрішнього структурування суб'єкта творчості передбачає активне залучення і використання комплексу естетичних понять, серед яких на особливу увагу заслуговують *художній образ, художній стиль, художній напрям*.

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 433.

Як відомо, обидва поняття є складовими внутрішньої структури класичного мистецтва. Вважають, що в історії естетичної науки теоретичне осмислення проблеми стилю передувало розробленню питання художнього образу. Можливо, саме через це виникли певні термінологічні непорозуміння, пов'язані насамперед із проблемою стилю. Так, деякі вчені переконані у правомірності ототожнення понять *художній стиль і художній напрям*. Проте між ними є велика різниця, і при відпрацюванні проблеми стилю слід виходити з етимології поняття — від наголошення на пріоритеті індивідуального, особистісного чинника. *Художній напрям* варто тлумачити як певне об'єднання митців, які, дотримуючись споріднених естетичних принципів, виявляють своє індивідуальне неповторне бачення світу.

Отже, естетичні поняття *художній стиль та художній образ* — сукупність прийомів, що виражають особливості світобачення конкретного митця, — доречно використовувати й у розробленні внутрішнього виміру феномена творчої особистості. Стиль у цьому разі має виконати узагальнювальну функцію, адже система художніх образів, зрештою, і є складовою індивідуального стилю митця.

Особливе місце в дослідженні внутрішньої структури суб'єкта творчості посідає проблема стимулів творчості. Над осмисленням цього питання дослідники працювали переважно опосередковано і фактично не вводили його до понятійного апарату естетики.

Перші спроби теоретичного осмислення механізмів творчого процесу були здійснені ще за доби античності. Фундамент теорії стимулів художньої творчості заклали давньогрецькі філософи, наукові розвідки яких здійснювалися у двох напрямках. Перший асоціюється з іменем Платона та його ідеєю «божественної еманациї», другий — з концепціями тріумвірату давньогрецьких мислителів Алкмеона — Арістотеля — Теофраста, які безпосередньо оперували поняттями *уява, фантазія, натхнення*. Впродовж наступних століть специфіка вивчення проблеми художньої творчості, яка до епохи Відродження фактично перебувала у стані стагнації, безпосередньо впливала і на рівень розроблення її понятійного апарату.

У XIX ст., коли дослідження художньої творчості активізується і вчені безпосередньо оперують відповідним терміном, постала нагальна потреба в розробленні термінології. Саме в цей період увага дослідників зосереджується на стимулах художньої творчості. Особ-

ливо продуктивними такі розвідки виявилися в ніцшеанстві, психоаналізі, інтуїтивізмі, юнгіанстві та екзистенціалізмі. З одного боку, їх представники надавали питанню стимулів художньої творчості великого значення, з іншого — саме ці філософсько-естетичні течії відіграли важливу спонукальну роль у художніх пошуках провідних митців світу.

Побутує думка, що питання стимулів художньої творчості посідало особливе місце саме в психоаналітичній теорії З. Фрейда, який, на відміну від своїх великих попередників (Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера та ін.), а також сучасників (А. Бергсона, К. Юнга), надавав цій проблемі особливого значення.

Пріоритет З. Фрейда зумовлений, насамперед, фактом його вільного оперування поняттям «стимул» як таким. Засновник психоаналізу наголошував, що у творчому процесі ним є «незадоволені бажання», що пов'язані зі звеличенням особистості та сексуальним потягом, а також сновидіння, які стали потужним стимулом творчості провідних митців світу. Зважаючи на те, що ця проблема перебуває на стадії формування і розроблення, вона спричинює певні труднощі, проте й відкриває значні можливості, зумовлені свободою та неупередженістю орієнтирів, що дають змогу наблизитися до глибшого осягнення феномена митця.

У процесі аналізу художньої творчості чітко вимальовується філософський аспект цієї проблеми — існування суб'єктно-об'єктного зв'язку. Його реалізацію уможливорює друга складова — *творчий процес*, осмислення якого передбачає потребу врахування трьох важливих моментів.

Перший пов'язаний із двома різновидами творчості: *індивідуальною та колективною*. В індивідуальній творчості суб'єктно-об'єктний зв'язок здійснюється безпосередньо, адже його представники — скульптор, живописець, композитор, художньо осмислюючи дійсність, виявляють індивідуальне авторське бачення. У колективній творчості, що, насамперед, реалізується в театрі та кінематографі, опанування дійсності відбувається «колективним суб'єктом», що відповідним чином позначається на кінцевому результаті художнього твору.

Другою складовою творчого процесу є антиномія *свідоме — поза-свідоме*.

Можливо, що цей аспект в історії естетичної науки був розроблений найретельніше (Платон, Арістотель, Декарт, Шопенгауер, Ніцше, Фрейд, Бергсон, І. Франко та ін.). Водночас важливим є факт фіксації цієї антиномії з боку самих митців — представників індивідуального і колективного видів творчості.

Так, Мікеланджело Буонарроті був переконаний, що «картини пишуть не руками, а головою». Проте найдоказовішою видається спроба великого скульптора розкрити таємницю власної творчої лабораторії, використовуючи не форму наукових трактатів, як це робив Леонардо да Вінчі, а в геніальних поетичних рядках, що засвідчили наявність свідомого начала у художній спадщині Мікеланджело:

І найвищий геній не додасть
До тих думок, що мармур сам
Приховує вповні — це тільки нам
Рука, слухняна розумові, явить.

Минули століття, і вже норвезький живописець Е. Мунк ділиться на сторінках щоденника секретом створення свого видатного циклу «Фриз життя». Специфіка творчості Мунка полягала в тому, що всі картини він докладно розписував на папері й тільки після цього починав малювати.

Я прогулювався стежкою з двома друзями.
Сонце сідало.
Я відчув подих меланхолії.
Несподівано небо стало криваво-червоним.
Я зупинився й притулився до поручнів
смертельно втомлений,
дивлячись на хмари, що спалахнули й повисли,
як кров і меч, над
темно-синім фіордом і містом.
Мої друзі продовжували йти,
а я стояв на тому ж місці, тремтячи
від збентеження.
Я відчув гучний, виразний
галас, що пронизав природу.

Менш ніж через три роки ці рядки будуть втілені великим художником у його шедевр — картині «Крик».

Пріоритетність свідомого начала в колективному виді творчого процесу можна простежити на прикладі відомого афоризму фран-

цюзького кінорежисера Р. Клера, що стосується етапу написання сценарію: «Мій фільм готовий. Його залишається тільки зняти».

Значне місце у процесі творчості посідає також чинник поза-свідомого. Прикладом цього є фреска П. Пікассо «Герніка». Через систему складних образів митець відобразив трагічні події, що відбулися в іспанському місті, яке було зруйноване фашистами. Проте сам Пікассо, аналізуючи історію створення фрески, наголошував, що образно-символічна структура «Герніки» виникла у нього ще в дитинстві. Митця ніколи не полишали спогади про землетрус у Малазі, який пережила його родина. Саме вони згодом трансформувалися у всесвітньо відому фреску, в образній системі якої органічно поєдналися страшні дитячі спогади й жахливі події сучасності.

Позасвідоме начало завжди превалювало у творчості співвітчизника П. Пікассо — іспанського режисера Л. Бунюеля. Про його перший програмний фільм «Андалузський пес» відомий французький кіномитець Ж. Віго висловився більш ніж символічно: «Дивитися іншими очима» — і зазначив, що складна образна система цієї сюрреалістичної стрічки стимульована позасвідомим творчим імпульсом режисера, що безпосередньо пов'язаний із специфікою іспанської ментальності.

Аналізуючи питання свідомого — позасвідомого чинників творчого процесу, слід звернути увагу на їх органічний взаємозв'язок. Щодо цього показовим є, зокрема, феномен сюрреалістичного напрямку, представники якого переважно «існували» у площині позасвідомого, але водночас свідомо, чітко, обґрунтовано розробляли систему виражальних засобів своїх творів: мотив «мертвого годинника», мотив «шухлядки» тощо.

Третьою складовою зовнішньої структури творчого процесу є дихотомія *традиція — новаторство*, що ґрунтується на понятті *художня спадкоємність*.

Ці важливі складові мають неоднакову, так би мовити, теоретичну долю. Найпоследовніше розроблялося поняття *традиція*, яке водночас тлумачилося надто звужено й ототожнювалося з позитивним досвідом. Традиція подавалася як свідчення певного етапу класичного розвитку мистецтва, наслідування якого ніби автоматично забезпечує бездоганність смаку. Проте традиція здатна прискорити розвиток суспільства, мистецтва чи, навпаки, загальмувати його. Традиції

мають тенденцію до консервації, статичності, що відповідно призводить до формування догматизму, руйнує вияви творчого ставлення до життя, до різних форм людської активності.

Якщо традиції так чи інакше були об'єктом теоретичної уваги, то *новаторство* — поняття, розроблення якого перебуває на початковій стадії. Це особливо відчутно, коли воно трансформується у сферу художньої творчості. Уразливість теоретичних засад щодо *новаторства* стає дуже відчутною, коли зіставляють такі поняття, як *новаторство і досвід, новаторство й експеримент, новаторство і прогнозування, передбачення*.

Поняття *художня спадкоємність* має відобразити складність й суперечливість руху від традиції до новаторства. Водночас виникає низка проблем, пов'язаних із потребою внутрішнього структурування спадкоємності, зокрема виділення її двох складових — культурної та художньої. Отже, розгляд ланцюга «традиція → спадкоємність → новаторство» дає можливість з'ясувати специфіку зміни культурних епох, а коли йдеться про розвиток мистецтва, то й методів, стилів, художнього бачення світу.

Розроблення зовнішньої структури творчого процесу потребує побудови і його внутрішньої структури. Розгорнутий та аргументований аналіз творчого процесу було здійснено М. Арнауdivим, який вибудував свою модель в такий спосіб: перший етап — *задум*, другий — *концентрація*, третій — *виконання*, що є завершальним етапом роботи.

На перший погляд може скластися враження, що позиція Арнауdivа майже не відрізняється від існуючих концепцій аналізу творчого процесу, які виокремлюють такі самі етапи: *задум* — *розроблення* — *пошуки* — *форми реалізації* — *реалізація* тощо. Натомість наведена модель має дещо розірваний характер, тим часом орієнтація на принцип дуалізму, запроваджений Арнауdivим, дає змогу відтворити рух динамізацію, процесуальний характер художньої творчості.

Останньому етапові творчого процесу в довідковій літературі традиційно дається доволі абстрактне визначення — *доопрацювання твору*, тоді як М. Арнауdiv називає його «етапом виправлень і переробок».

Аналіз естетичних засад художньої творчості зумовлює потребу його співвіднесення з головною в естетичній науці проблемою — її

предметом. Визначення предмета естетики як науки про становлення й розвиток чуттєвої культури людини потребує висвітлення ще одного важливого аспекту проблеми художньої творчості — естетичного творчої особистості. Постає потреба транспонування в цей контекст феномену естетичної свідомості та її складових: естетичного почуття, естетичного смаку, естетичного ідеалу. Яскравим прикладом є доповідь англійської естетики XVIII — початку XX ст., що дає можливість окреслити три головні етапи.

Перший розпочинається з середини XVIII ст. і пов'язаний з іменами А. Шефтсбері, Г. Гома, Д. Юма та Е. Берка; наступний етап — з першої половини XIX ст. й ототожнюється з феноменом **руху прерафаелітів**; третій етап охоплює період з другої половини XIX і до початку XX ст. Він асоціюється з іменами Алена Гранта та О. Уайльда. Така періодизація дає змогу простежити еволюцію проблем естетичного почуття, естетичного смаку й естетичного ідеалу в англійській теорії та зробити певні узагальнення. Якщо першому етапові властива відверто схоластична орієнтація, другий позначений тяжінням до есеїстичного начала, то третій етап характеризується своєрідною синкретичністю — органічністю зв'язку теорії й практики мистецтва. Упродовж першого й другого етапів спостерігається превалювання інтересів науковців до однієї з цих проблем: у Г. Гома, Д. Юма та Е. Берка — це, насамперед, естетичний смак; у прерафаелітів — естетичний ідеал, щодо інших елементів — їх осмислення відбувається радше в опосередкованій формі. Натомість в умовах третього етапу можна зафіксувати факт віднайдення рівноваги, а отже — відзначити наявність процесуального руху: естетичне почуття → естетичний смак → естетичний ідеал та його оригінальну художню модифікацію у практиці мистецтва.

На першому етапі аналізу цієї проблеми в позиціях Шефтсбері, Гома, Юма та Берка в осмисленні естетичного почуття й ідеалу простежується певний концептуальний перетин. Щодо естетичного смаку, інтерес до якого переважає в зазначений період, теоретичні погляди вчених пов'язані з різними методологічними орієнтирами. У розробках Шефтсбері та Гома естетичний смак тлумачиться у контексті морально-етичного виміру; в концепції Берка — розглядається як рефлексія почуття, уяви і здатності судження, виявляючись і на індивідуальному, і загальнолюдському рівнях; у теоретичних

висновках Юма — аналізується як феномен суто суб'єктивний, що потребує врахування психологічного.

Позицію Д. Юма можна вважати теоретично найперспективнішою. Певною мірою цьому сприяв досвід попередників, який дав Юмові можливість через переосмислення й узагальнення їхніх концептуальних висновків вибудувати власну модель естетичного смаку. Виводячи смак з естетичного почуття, дослідник водночас не вважає його звичайною почуттєвою реакцією на будь-який зовнішній подразник, оскільки він потребує роботи уяви, фантазії, здатності до асоціативного мислення. Такий підхід відкриває Юмові можливість для дискусії з Берком і доведення власної позиції про превалювання суб'єктивного параметра естетичного смаку.

Розвідки Д. Юма пов'язані також із розширенням методологічного спектра аналізу цієї проблеми. Зокрема, розвиваючи теоретичні положення А. Шефтсбері та Г. Гома щодо врахування морального аспекту естетичного смаку, Д. Юм залучає до аналізу психологічний досвід, який дає змогу дослідити механізми впливу твору мистецтва на аудиторію. Таким чином, розробки англійських філософів дають можливість тлумачити естетичний смак як динамічну структуру: смак митця зумовлює появу відповідного твору мистецтва, що, в свою чергу, формує смак аудиторії.

Другий етап дослідження феномена естетичної свідомості пов'язаний з рухом прерафаелітів (Д. Россетті та Дж. Рьоскін). Якщо діяльність Россетті мала, насамперед, організаційно-творчий характер, то Рьоскін виконав функцію теоретика і натхненника «братства прерафаелітів». Феномен Дж. Рьоскіна стимулював науковий інтерес відомого французького науковця М. Нордау, який визнавав його значний вплив як на англійську естетику, так і на формування художнього смаку англійців.

Водночас, М. Нордау приділяє значну увагу й феномену Д. Россетті. Загалом науковці майже не досліджували його спадщину і залишалися на рівні поверхової констатації загальновідомих фактів. Натомість Нордау вважає Россетті найвидатнішим представником руху прерафаелітів і здійснює аналіз його естетичних поглядів.

Предметом дослідження Дж. Рьоскіна стає ідея «кризи мистецтва», спровокована добою Просвітництва, зокрема раціоналістичною теорією Р. Декарта. У ній, на думку англійського теоретика, витоки есте-

тичної орієнтації класицизму з її нівелюванням емоційно-почуттєвого начала у мистецтві. Саме тому Рьоскін пропонує повернутися до великої доби свободи почуттєвості — Відродження, генії якого звільнили емоційну природу людини. Англійський естетик пов'язує цей процес з іменами титанів Ренесансу, насамперед, з Леонардо та Мікеланджело, творчість яких він вважав завершальним етапом розквіту мистецтва. Чітка визначеність у пріоритетах зумовлює специфіку розвитку концепції дослідника. У зв'язку з цим важливо зосередитися на двох моментах: формі викладу матеріалу і на власне теоретичних висновках Рьоскіна. В естетичній спадщині цього дослідника, зокрема в його знакових роботах «Прерафаелітизм» (1851) та «Каміння Венеції» (1851—1853), помітне тяжіння до есеїстичного начала. Застосування такого прийому є глибоко симптоматичним, оскільки і на формальному рівні Рьоскін проводить ідею пріоритетності емоційно-почуттєвого чинника. Навіть побіжне ознайомлення з науковим доробком Рьоскіна дає підстави для виокремлення кількох характерних тенденцій: аналізу евристичного потенціалу взаємозв'язку естетики й мистецтвознавства; осмислення національного параметра у мистецтві; порушення проблеми естетичного виховання тощо.

Англійський учений торкався також питань естетичного почуття й естетичного смаку, та особливу увагу було зосереджено на проблемі естетичного ідеалу. Для Рьоскіна ідеалом є прекрасне, краса, і в цьому він успадковує та розвиває погляди як своїх співвітчизників Е. Берка та Д. Юма, так і теоретиків античності, зокрема Платона, оскільки інтерпретація Рьоскіним феномена краси як «відзнаки бога на його творіннях» викликає асоціації з платонівською ідеєю божественної еманції. Специфіка осмислення англійською естетикою проблеми естетичного ідеалу підтверджує відому тезу І. Канта про потребу врахування загального» та «індивідуального». Загальне передбачає наявність чинника спадкового, індивідуальне — суб'єктивного. Осмислення індивідуального рівня естетичного ідеалу, запропонованого Дж. Рьоскіним, потребувало від нього поетапного дослідження. Тому вчений розпочав свій аналіз із порівняння специфіки дізнання в науці та мистецтві. Він наголошував, що, на відміну від науки, яка пізнає предмети в контексті об'єктивної істини, мистецтво осмислює їх через емоційно-почуттєве начало, надаючи їм нового змісту. Дослідження цього феномена дало Рьоскіну

можливість вийти в іншу площину і ввести нову категорію, що отримала назву «патетична емоція». Вчений був переконаний у нагальній потребі розроблення понятійно-категоріальної системи, яка сприяла б удосконаленню тезаурусу конкретної науки і водночас відкрила б можливість для активізації міждисциплінарного зв'язку через запровадження інтегральних категоріальних структур.

З одного боку, категорія «патетична емоція» — це рефлексія естетичного, оскільки функціонує в одній площині з категорією піднесеного, з іншого — вона тягнє до мистецтвознавчого виміру, специфіка якого передбачає певний термінологічний плюралізм. Розроблення Дж. Рьоскіним авторської категорії «патетична емоція» стає своєрідним трампліном, що уможливило звернення до проблематики естетичного ідеалу, який для дослідника ґрунтується на культурі краси.

Досліджуючи цей складний естетичний феномен, учений заглиблюється в категорії прекрасного й піднесеного, залишаючи при цьому поза увагою інші. Дж. Рьоскін справді ніби ігнорує дві класичні естетичні категорії — трагічне й комічне. Щодо інтерпретації трагічного, то упередженість дослідника є доволі аргументованою, оскільки, на його думку, це провідна категорія класицизму. Стосовно комічного, то його осмислення відбувається в опосередкованій формі, адже саме як рефлексію комічного Рьоскін тлумачить потворне й низьке. Цей концептуальний висновок є дискусійним, але він свідчить про важливий крок до відпрацювання принципу дихотомії як певного методологічного прийому. Найяскравіше він виявився у працях англійського естетика «Лекції про мистецтво» (1870) та «Художній висмісел: прекрасне і потворне» (1880).

Тяжіння Рьоскіна до осмислення естетичного ідеалу через практику антиномічного аналізу довело свою продуктивність не тільки на рівні його теоретичних розробок. Перспективність цього підходу підтвердила специфіка естетико-мистецтвознавчих процесів в Англії та інших країнах Західної Європи другої половини XIX ст.

У 1877 р. вийшла друком праця А. Гранта «Фізіологічна естетика», яка започаткувала гострі дискусії, що спричинили певну складність її поширення в англійському культурному просторі. Натомість це дослідження мало схвальні відгуки у Франції, що пояснюється об'єктивними причинами, зокрема великою популярністю у країні натуралістичного напрямку.

Ідеї Алена Гранта знайшли відгук серед представників французької еліти, зорінтованої на естетичні засади натуралізму, насамперед через їхню концептуальну спорідненість. Зацікавлення провідних представників натуралістичного напрямку Е. Золя, братів Гонкурів аналізом психофізіологічного стану особистості, що відкривав можливість звернення до «моральних провокацій», було стимульоване тим самим принципом, що став концептуальною домінантою А. Гранта у «Фізіологічній естетиці». Вчений зауважував, що, структуруючи естетичне почуття, акцент, здебільшого, робиться на так звані інтелектуальні органи чуття — зір, слух, дотик. Поза увагою теоретиків залишилися нюх і смак, що мають виразні «фізіологічні ознаки», а отже, позбавлені «виходу» в естетико-мистецьку площину.

Водночас художня практика межі XIX—XX ст. свідчить про інше. Своєрідною спробою комплексної інтерпретації системи людських почуттів можна вважати доробок французьких письменників, передусім Е. Золя. М. Нордау відзначав його «хворобливу пристрасть» до запахів як в особистісному житті, так і у творчості. М. Нордау негативно оцінює цю особливість творчості письменника, як і взагалі феномен Е. Золя, та водночас змушений констатувати наявність естетико-художньої тенденції, що, зокрема, спонукає рухатися у цьому напрямі Е. Гонкура, вигадувати «симфонії запахів» Ш.-М. Гюїсманса, «а символістів — коментувати свої твори ароматами, які відповідають змісту їхніх віршів».

Не менш цікавим є досвід роботи з «фізіологічними» почуттями О. Уайльда. Готуючись до постановки своєї найсенсаційнішої і найскандальнішої п'єси «Саломея», видатний англійський драматург наголошував: «Щоб зіграти Саломею, потрібна жінка з синім волоссям. Я не хочу, щоб вона була в перуці. Я хочу, щоб її волосся від природи було синього кольору... Я хочу, щоб усі персонажі були зодягнені в жовте. Жовтий колір — колір королів. Небо буде фіалковим, а замість інструментів в оркестровій ямі будуть встановлені курильні для пахоців. **Придумайте новий запах для кожного нового почуття**»¹, Цей вислів О. Уайльда сприймається як художня інтерпретація теоретичних висновків А. Гранта, що в жодному разі не може вважатися заклик до гіпертрофії фізіологічного параметра. У концепції вченого головною є думка про необхідність синтезу почуттів, що стає

¹ Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок. — М, 1999. — С. 181.

провісницею ідеї синестезії — міжпочуттєвих асоціацій, — яка належить представникам англійської гілки неопозитивізму А. Річардсові та Ч. Огдену.

Традиційно естетична наука категорично розмежовує «рух естетів» (синонімічна назва «Братства прерафаелітів») та «натуралізм» — художню модифікацію позитивізму. Проте важливо зазначити, що витоки цієї антиномії слід вбачати, насамперед, у полярності філософських орієнтирів, що були теоретичним підґрунтям відповідних художніх напрямів. Натомість несподівані можливості відкриває осмислення естетичного параметра цих явищ, що, зокрема, зумовлює потребу аналізу естетичного творчої особистості.

Порівняльний аналіз поглядів представників натуралізму та естетизму засвідчив наявність певних перетинів на рівні естетичних почуттів. Їх «інтелектуальні» й «фізіологічні» складники ставали об'єктом художнього осмислення митців обох напрямів. Водночас особливості естетичного смаку, наприклад Е. Золя й О. Уайльда, що мали значний вплив на формування естетичних ідеалів натуралізму та естетизму, існують у протилежних вимірах і є однією з причин визнання цих напрямів антагоністичними.

Підвищений інтерес Е. Золя, як і всіх представників натуралізму, до природничих наук, насамперед, до медицини, не міг не вплинути на смак письменника, а отже, визначив відповідні орієнтири його руху до естетичного ідеалу. Естетичний смак О. Уайльда формується в атмосфері витонченості та естетизму. Саме в цьому виток уайльдівського ідеалу краси, що є ознакою творчості видатного драматурга.

В англійській моделі дослідження проблеми смаку, як зазначалося, наголос було зроблено на питанні його трансформації у морально-психологічну площину. Зосередженість на морально-психологічному параметрі смаку художника дає можливість під дещо іншим кутом зору витлумачити специфіку творчих орієнтирів натуралістів і естетів. Характеризуючи особливості смаку Е. Золя, дослідники слушно наполягають на превалюванні провокаційного чинника, оскільки ідея створення циклу про рід Ругон-Маккарів, представники якого є носіями «поганої спадковості», вже сама собою є провокаційною. Видається симптоматичним, що Е. Золя звертався до осмислення питання «моральних провокацій» як на практичному, так і на теоретичному

рівні. Висновки Золя є глибоко філософськими, але водночас перебувають у межах традиційного, оскільки є вираженням хрестоматійних етикоестетичних орієнтирів натуралізму.

Натомість несподіваною є позиція О. Уайльда. У діалозі «Критик як художник» alter ego письменника фактично проголошує споріднену з натуралізмом ідею аморалізму мистецтва. «...Зробитися зразком добродішності дуже просто, якщо сприйняти вульгарні уявлення про те, що є добро. ... Треба перейнятися жалюгідним страхом, забути про уяву і про думку. ... *Естетика вища за етику* (підкреслено мною. — О. О.). Вона належить до сфери більш високої духовності. Навчитися бачити красу речей — це межа того, чого ми здатні досягти»¹.

Певною мірою О. Уайльд виконав функцію сполучної ланки між натуралістами й прерафаелітами, оскільки на рівні естетичного почуття і морального аспекту смаку орієнтири письменника доволі помітно перетиналися з натуралістичними: «Я не прагну бути ні моральним, ні аморальним. ...Натхнення виключає поняття моральності чи аморальності». Цей висновок було зроблено й оприлюднено Уайльдом у найдраматичніший момент його життя — на судовому процесі, коли митця було позбавлено волі на два роки, що надзвичайно загостило і «об'єктивізувало» його концептуальну тезу.

На рівні естетичного ідеалу О. Уайльд був виразником світогляду прерафаелітів, стверджуючи, що естетизм є пошуком ознак краси. Саме він дає можливість виявити зв'язки, що існують між різними художніми формами. Отже, на думку письменника, «естетизм — це пошук таємниці буття».

Значні теоретичні можливості пов'язані також із дослідженням інших аспектів естетичного смаку: співвідношенням індивідуального й загального, психологічним параметром і зверненням до евристичного потенціалу біографізму, моральним виміром естетичного ідеалу тощо. Таким чином, створення цілісної моделі художньої творчості потребує структурування, дотримання понятійно-категоріальної коректності введення в ужиток нових термінів, що здатна забезпечити естетична наука.

¹ *Зверев*. Неспамяющая красота: Предисловие // Ланглад Ж. де. Оскар Уайльд, или Правда масок. — М. — 1999. — С. 10.

Контрольні запитання

1. Які періоди в історії естетики є найпоказовішими щодо вивчення проблеми художньої творчості?
2. З концепціями яких учених пов'язане розроблення теорії геніальності?
3. У чому полягає специфіка аналізу проблеми художньої творчості доби Просвітництва?
4. Якими підходами позначене дослідження художньої творчості представниками європейського романтизму?
5. Чи доцільно при осмисленні феномена художньої творчості враховувати суб'єктивні якості митця?
6. Концепції яких учених сприяють розробленню психологічного параметра художньої творчості?
7. За допомогою яких чинників формується етичний параметр художньої творчості?
8. Які можливості розкриває самоаналіз митця і в чому полягає його специфіка?
9. Які питання є визначальними у процесі естетичного аналізу художньої творчості?
10. У чому специфіка понятійного апарату художньої творчості?

Список рекомендованої літератури

- Брянский В. П. Искусство и философия. — Калининград, 1999.
- Гальтон Ф. Наследственность таланта. — М., 1996.
- Дорога. Є. Проблема традиції: історія і сучасний стан // Наук. зап.: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: 36. наук. праць. — К., 2000.
- Личкова В. А. Леверкюнівська душа авангарду / Філософська і соціологічна думка. — 1992. — № 9.
- Ломброзо Ч. Геніальність и помешательство. — Минск, 1998.
- Маламура О. О. Оскар Уайльд: «естетизм» в контексті романтичного проекту // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності/ 36. наук. праць (альманах). — К., 2000.
- Нордау М. Вырождение. Современные французы.— М., 1995.
- Онiщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. — К., 2001.
- Роменець В. А. Психологія творчості. — К., 2001.

ІСТОРИЧНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ХУДОЖНЬОГО РОЗВИТКУ

§1. ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА

Мистецтво, як і кожне соціальне явище, має свою історію, що започаткована наскельними зображеннями тварин, ритуальними танцями і співами, кам'яними ідолами тощо. Триває і збагачується воно й понині, коли поряд із живописом і музикою, театром та архітектурою існують кіно і телебачення, дизайн і балет на льоду. Як народжувались і змінювались упродовж тисячоліть художня творчість та естетична діяльність людини? Чи можна говорити про висхідний характер розвитку мистецтва, чи кожний його історичний етап є самоцінним і самодостатнім? Що мають на увазі вчені, коли йдеться про історичність змін мистецтва?

Нині вже загальновідомо, що розуміння розвитку мистецтва як прогресу не є правомірним. Незаперечним є й те, що певні періоди його розвитку не збігаються із загальним розвитком суспільства. Це стосується як окремих видів мистецтва, так і художнього виробництва загалом. До того ж найвища складність полягає у тому, що твори мистецтва минулих епох дають нам справжню естетичну насолоду і певною мірою виступають як *норма, зразок*. Ось чому автоматично переносити на історію мистецтва традиційні уявлення про рух по висхідній, так само як і пояснювати нерівномірність художнього розвитку метаморфозами самого мистецтва — справа сумнівна і безперспективна.

Конкретно-історична форма суспільної практики, що ґрунтується, насамперед, на певному типі суспільного виробництва, породжує специфічний естетичний досвід, який детермінується певною сферою опанованого людиною буття. Зрозуміло, отже, що на ранніх етапах

людського розвитку, коли основні зусилля людини були спрямовані на упорядкування зовнішнього світу та усвідомлення специфіки людського життя, ми шукаємо і знаходимо художні форми в тих галузях, що пов'язані з виробництвом утилітарних предметів, створенням соціального простору та усвідомленням соціального часу. Ужиткове мистецтво, архітектура й міфологія саме і є тими художніми формами, що опосередковують конкретно-історичний та естетичний досвід. Позитивні зрушення в загальному соціально-економічному становищі суспільства розвиток науки зумовлюють можливість і потребу дедалі глибше досліджувати внутрішній світ людини, її соціальні відносини. І саме це стимулює появу творів літератури, живопису, музики. Завдяки естетичному досвіду мистецтво час од часу відкриває нові сфери, які мають бути естетично та художньо опановані. Розвиток мистецтва полягає в безперервному відкритті нових сфер досвіду і нових структур їх художнього опанування.

Такий взаємозв'язок усіх елементів суспільно-історичної практики та естетичного досвіду суспільства дає можливість поділяти історію мистецтва відповідно до історичних епох, крізь які пройшло людство. Правомірність таких понять, як *первісне мистецтво*, що за тривалістю охоплює майже три чверті історії, зумовлена, насамперед, характером матеріального виробництва, яке не виходить за межі збирання та полювання. Самий зміст практики й досвіду людини на ранніх етапах історії визначив і характер художньої діяльності, яку відносять до історії мистецтва з певними застереженнями. Епоха варварства, коли людство здійснювало перехід від збирання й полювання до продуктивного господарювання, час формування моногамної сім'ї та перших політичних організацій суспільства, характеризується принциповими здобутками, що зумовили перехід до цивілізації. Ф. Енгельс з цього приводу зауважував: «Удосконалені залізні знаряддя, ковальський міх, ручний млин, гончарний круг, виготовлення олії і виноробство, розвиток обробки металу, що переходить у художнє ремесло, повозки і бойова колісниця, побудова суден із колод і дощок, зачатки архітектури як мистецтва, міста, обнесені довкола зубчатими стінами з баштами, гомерівський епос і вся міфологія — ось головна спадщина, яку греки перенесли з варварства в цивілізацію»¹.

¹ Енгельс Ф. Походження сім'ї, приватної власності і держави // Маркс К., Енгельс Ф. Твори. — Т. 21. — С. 33.

Слід зазначити, що залучення цих періодів людської історії до історії мистецтва — досягнення мистецтвознавства та естетики минулого століття.

Вивчення реліктових суспільств, яке здійснюють етнографи, результати археологічних досліджень, досягнення антропологів дали змогу реконструювати генезис естетичної та художньої діяльності людини, виявити закладені в самій природі цієї діяльності можливості що реалізувалися на пізніших етапах цивілізації.

Історія мистецтва, якою її сформувала у XVIII ст. європейська наука, починала відлік з грецького та римського античних мистецтв як найдавніших із відомих людству. Засновник історії мистецтва Й. Вінкельман, створивши «Історію мистецтва давнини» (1764), висунув ідею розуміння мистецтва як суспільної діяльності великого значення, як вираження глибинних і найістотніших поривань народу. Водночас, Вінкельман зі зневагою поставився до мистецтва Стародавнього Сходу, західноєвропейського середньовіччя, народів інших регіонів, яке не відповідало ідеалові античного мистецтва.

Виступивши проти крайнощів естетичних ідеалів Й. Вінкельмана, німецькі романтики Л. Тік, В. Ваккенродер, брати А. та Ф. Шлегелі та інші підняли на щит мистецтво народів, які залишилися поза «Історією» Вінкельмана. Вони із захопленням говорили про таємниче й величне мистецтво Стародавнього Сходу, а також середньовічної Західної Європи. Велику повагу Вінкельмана до світла розуму в мистецтві античності романтики доповнили утвердженням величі людських почуттів, пристрастей, емоцій.

Згодом в результаті ґрунтовного дослідження античного мистецтва було виявлено зв'язок його з мистецтвом східних народів — носіїв ще давнішої цивілізації. Саме вона справила великий вплив на античні культури Греції й Риму, а отже, на всю європейську цивілізацію. То було мистецтво Шумера і Аккада, Стародавнього Єгипту, Вавилону, Ассирії та інших держав і народів, які населяли територію Малої Азії й розвивалися на приблизно однотипних економічних і культурних засадах, мали спільні риси культури і були пов'язані не тільки війнами, а й культурним, господарським обміном та запозиченнями. Ширше і докладніше ознайомлення зі спадщиною цього світу формувало уявлення про самотність і певну історичну визначеність художньої діяльності його народів, надава-

ло право вченим виокремлювати мистецтво Стародавнього Сходу у самостійне за якістю культурно-художнє утворення. Вже такі послідовники Й. Вінкельмана, як И. Гердер, Ф. Шиллер, В. Гумбольдт, И. Гельдерлін та Г. Регель, починали загальну історію мистецтва саме з мистецтва Стародавнього Сходу.

Щодо історії європейського мистецтва, то його вже доволі тісно пов'язували з визначеними на той час основними культурно-історичними епохами — середньовіччям, Відродженням і Новим часом. І мистецтво середньовіччя, і мистецтво Відродження завдяки стильовій єдності, незначній внутрішній диференційованості й нині вивчаються як цілісні художні феномени.

Мистецтво Нового часу — періоду, що збігається з розвитком та формуванням капіталістичної економічної формації, а в ширшому розумінні європейської цивілізації, — характеризується складною внутрішньою диференційованістю, а отже, іншими принципами історичної періодизації. Бароко і класицизм, сентименталізм і романтизм, класичний і критичний реалізм — історичні форми мистецтва так званої буржуазної або, за сучасним визначенням, індустріальної доби до її кризи на межі ХІХ—ХХ ст. Вони характеризуються як виразники певних духовних рухів і принципів художнього відображення дійсності, концепції людини й культури, що покладена в основу світогляду художника — виразника суспільних духовних прагнень свого часу. Якщо названі художні течії спершу змінюють одна одну за часом, то починаючи з другої половини ХІХ ст. виникає особлива ситуація, коли одночасно існує значна кількість художніх напрямів і течій як споріднених між собою, так і принципово протилежних: реалізм і натуралізм, так званий соціалістичний реалізм і модернізм (абстракціонізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм, дадаїзм тощо). Поряд із ними формувався і специфічний феномен модерної доби, що отримав назву масового мистецтва, або масової культури.

Культуру сучасної доби визначають як культуру постмодерну, що сформувалася в умовах переходу до постіндустріального та інформаційного суспільства. Для постмодерну характерним є вихід мистецтва за межі традиційних і звичних визначень, існування в ширших життєвих контекстах. Ідеться радше не про мистецтво, а про так звані артефакти (від лат. *artefactum* — штучно зроблене), які певною мірою імітують художню діяльність, як то поп-арт (англ. *popular art*

— популярне мистецтво), хепенінг (від англ. to happen — відбуватися, здійснювати), перформанс (від англ. performance — виконання), енвайромент (англ. environment — оточення, середовище), акціонізм (мистецтво акції) тощо.

Отже, історична типологія мистецтва використовує цілу низку понять, за якими стоять особливі принципи поділу історії художнього процесу — художня епоха, художній напрям або течія, художній метод і художній стиль.

Художня епоха — конкретно-історичний етап розвитку мистецтва, що збігається з культурно-історичною епохою, в основу якої покладено певний спосіб виробництва, що вказує на цілісність матеріальної та духовної практики.

Художній напрям, художня течія — конкретно-історичний етап розвитку мистецтва, пов'язаний з певним напрямом суспільного духовного руху, основу якого становить певна концепція світу і людини.

Художній метод — історично зумовлений спосіб створення художніх творів, побудований на певній усвідомленій і раціонально визначеній системі принципів і прийомів добору, узагальнення та художнього перетворення життєвого матеріалу на художній образ.

Художній стиль — стійка система художньо-образних засобів і прийомів художньої творчості, характерна для певного історичного періоду, певного національного або етнічного мистецтва, особливостей творчого почерку окремого художника.

Щодо закономірностей історичного розвитку, то вони реалізуються як діалектична взаємодія художньої спадкоємності, традиції і новаторства.

Художня спадкоємність — це внутрішня тенденція розвитку мистецтва, що забезпечує збереження художніх надбань, розвиток змісту й розширення сфери мистецтва. Саме спадкоємність забезпечує наступним поколінням засвоєння художнього досвіду; від нього відштовхується нове покоління, завдяки чому має ширший простір для творчості. Сама історія мистецтва була б неможливою, якби між старим і новим у мистецтві не було спільного. Спадкоємність як тип зв'язку між старим і новим характеризується тим, що кожне нове явище у мистецтві не відкидає, не заперечує того, що виникло раніше, а вступає з ним у діалог, збагачуючи тим самим і себе, і попередника.

Художня традиція — закріплена в художньому досвіді, свідомості єдність художнього змісту й форми, що забезпечує адекватне

художньому втіленню сприйняття об'єкта художнього відображення. Традиція є необхідною умовою існування культури взагалі і мистецтва зокрема, адже вона гарантує збереження культурного і художнього досвіду, зв'язок і взаєморозуміння поколінь.

Художня спадкоємність характеризує акт і результат художньої творчості щодо засвоєння традиції, звернення до якої може мати різний характер: традиціоналізму, епігонства (формальне відтворення традиції), творчого розвитку (неможливого без справжнього новаторства) та відкидання, заперечення, бунту проти традиції (псевдоноваторство).

Художнє новаторство — тенденція розвитку мистецтва, в основу якої покладено співмірність та співзвучність часові, здатність здійснити розвиток нового змісту, а також відшукати, створити відповідні зображально виразні засоби. Новаторство, зрештою, виправдовує традицію, бо кожне нове досягнення усвідомлюється тільки у порівнянні з високими її зразками і набутками, підтверджуючи життєздатність і плідність зв'язку поколінь. Новаторство найполемічніших методів і форм нерідко ніби заперечує найближчу традицію, однак якщо воно справжнє — то це в ім'я досягнення глибших шарів традиції.

Співвідношення між традицією і новаторством, а отже, й характер спадкоємності є досить гнучкими, і в різні історичні періоди в різних типах культури ця взаємодія відбувається своєрідно. Будь-яка конкретна історична ситуація щоразу потребує спеціального дослідження.

Ознайомившись із типологією художнього розвитку мистецтва та основними закономірностями історичного розвитку загалом, з'ясуємо причини найістотніших змін в історії художньої діяльності.

§2. ПЕРВІСНЕ МИСТЕЦТВО

Як уже зазначалось, найдавнішим періодом розвитку мистецтва є художня творчість первісної людини, або первісне мистецтво. Ця зображально-наслідувальна діяльність, що спиралася на образне мислення, лише з певними застереженнями може бути названа мистецтвом у класичному його значенні. Наскельні зображення тварин на повний зріст створювались, як свідчать дослідження, для суто практичних потреб або як мішень для тренування й метання списа, проведення ритуального полювання під час ініціацій або як образ

тварини для ритуальних, магічних дій, що передували полюванню й мали забезпечити успіх. Безперечно, зображення тварин і людини завжди супроводжували і супроводжуватимуть людську культуру, але реалістичний пафос палеолітичного живопису є унікальним і неповторним, адже знахідкам пізніших часів притаманні вже певні стилізація, узагальнення, динамізм, багатофігурність композиції, що засвідчує зрослу майстерність, а можливо, і певну професійність.

Магічний характер первісного мистецтва такою самою мірою властивий і скульптурним зображенням жінок, так званих неолітичних Венер, пов'язаних з культом матері-прародительки і хранительки домашнього вогнища, ритуальних танців — дій, що дійшли до нас із культурою реліктових спільнот.

Культура епохи варварства — її ще називають енеоліт (від лат. *aeneus* — мідний, бронзовий і грец. λίθος, — камінь) — ґрунтувалася на продуктивному господарюванні, яке докорінно змінювало спосіб мислення та дій людини. Перехід від мандрівного до осілого способу життя породжував нові матеріальні й духовні потреби, а отже, й відповідні засади для нових форм художньої творчості. Перші зразки архітектури, так звані мегалітичні споруди — чотирикутні будови з плит (дольмени), вертикальні, нерідко вкриті рельєфами, стовпи (менгіри), стовпи, поставлені довкола жертовного каменя (кромлехи), захисні споруди перших протоміських поселень, могильні кургани скіфської культури — стали початком створення людиною соціального простору, що відмежовував її від неосвоєного фізичного і де надалі відбувалося все людське життя.

Використання глини для вироблення домашнього посуду, а згодом винахід гончарного круга покликали до життя нову галузь ремісництва й мистецтва — кераміку. Мистецтво кераміки, що у своєму генезисі функціональне й імітативне, стало найелементарнішим видом ужиткового мистецтва, яке у процесі розвитку перетворилося на одне з найабстрактніших мистецтв, набувши вільніших форм, порівняно зі скульптурою. Саме ця особливість кераміки, абсолютна рухливість її форм дали право назвати кераміку «кристалізацією людської думки». Кераміка й метал (бронза, срібло, золото) ставали основним матеріалом мистецтва. Ось чому скарби скіфських курганів — кінська зброя, одяг і прикраси, зброя, посуд — є предметами ужиткового мистецтва.

Мистецтву цього історичного періоду притаманні єдність і синкретизм утилітарного й художнього елементів. Проте наявність

подібних елементів, безпосередньо не пов'язаних із практичним призначенням предмета, започатковувала новий етап у розвитку людської культури — поява відносної свободи діяльності, зростаюча могутність людини, формування стійкої естетичної потреби, наявність поширеного художнього виробництва.

Які ознаки переважали в мистецтві тих часів? Передусім зооморфні форми, рослинний і тваринний орнамент, що поступово набував абстрактного характеру. Зображення людини поряд із тваринами й рослинами подавалося дуже умовно і схематично. Таке поєднання зображень людини із зовнішнім світом засвідчило, що образ самої людини ще не сформувався і розглядався як частина навколишнього світу. Очевидно існувала певна заборона чи табу на реалістичне зображення людини із релігійних міркувань.

Одним із перших кроків до художнього узагальнення була спроба впорядкування та групування явищ навколишнього світу за допомогою ритму. Відчуття ритму властиве людині так само, як зір, слух, дотик, проте набагато складнішим виявилось образно опредметнити його. Вірогідно, що це відчуття було пов'язане, передусім, з руховим ритмом. Звуковий прийшов значно пізніше. В палеолітичних зображеннях ритм зовсім не відчувається. З'являється він тільки в неолітичних пам'ятках, проступаючи як намагання впорядкувати, організувати площину (на керамічних виробках) і простір (в архітектурі). Розписний посуд різних етнічних груп і культур дає змогу простежити, як вчилася людина узагальнювати свої життєві враження, групуючи й стилізуючи предмети та явища таким чином, що вони перетворювалися на підпорядкований ритмові геометрично стрункий рослинний, тваринний або геометричний орнамент. Ритм ліній, кольорів, форм ніби увібрав у себе спочатку ритм руху руки, яка повертала виріб під час ліплення, а потім — ритм гончарного круга, можливо навіть зі співом, що його супроводжував.

Ритм, ритмічні побудови як елементи просторово об'єднувального та організуючого значення властиві найраннішим формам архітектури, передусім культової; ця ознака залишилася основною і характерною для всієї наступної архітектури стародавнього часу.

То був період, коли формувалися передумови і для поетичної творчості, що ґрунтувалася переважно на міфології. Така синкретична форма свідомості була відображенням дійсності у вигляді

чуттєво-конкретних персоніфікацій та одухотворених істот, які вважалися реальними. Міфологічні персоніфікації сил природи та явищ суспільного життя ґрунтувалися на антропоморфізмі. Сама можливість міфологічного мислення була тісно пов'язана з природою людської мови, їм обом властива одна особливість — метафоричність, тобто пояснення значення одного явища за рахунок іншого. Метафоричне перенесення значень одного предмета на інший при розумінні їхньої різниці давало змогу пізнавати і визначати нове явище або предмет. Завдяки метафоричності мови, а також принципів антропоморфного бачення навколишнього світу людина змогла оволодіти силами природи, спочатку в сфері мислення, а потім практично. Метафора ставала найменуванням нового явища, а отже, робила думку доступною для інших, розвивала її, тобто виступала не тільки як засіб вираження, а й як важливе знаряддя мислення.

Мистецтво, як і мова, тісно пов'язане з міфом саме завдяки метафоричності мислення. Міф, мова і мистецтво сягають первісної нерозчленованої єдності, що лише поступово розпалася на три самостійні види духовної творчості. Таке саме міфологічне одухотворення, яке несе в собі слово, властиве образам і формам мистецтва. Тому образи мистецтва діють на людину магічно. Якщо мова, а отже, й мистецтво відриваються від спільного з міфом підґрунтя і починають розвиватися кожний у своєму напрямі, то це не означає, що вони роз'єднуються остаточно. Мова є знаряддям мислення, вона формує поняття й судження. Це відбувається тільки за умов, якщо слово, мова відмовляються від повноти безпосереднього досвіду або абстракції. Але ж мистецтво слова є тією цариною духу, де мовне знаряддя не тільки не втрачає своєї зображальної сили, а й постійно розвиває та оновлює її. Саме тут слово набуває нової повноти життя, вже естетично вільного, не пов'язаного з міфами.

Міфи залишаються для мистецтва скарбницею сюжетів, образів, фантазії, джерелом поетичного натхнення. Найбільш знайомі нам міфи Давньої Греції, які збереглися завдяки тому, що багаторазово відтворювалися не тільки у виниклих пізніше давньогрецьких епосі, трагедії та ліриці, а й надихали європейських митців на їх художнє оновлення. Проте кожен народ несе у своїй спадщині поетичну мудрість прашурів, насамперед, у багатстві національної мови, фольклорній традиції, в казках і піснях тощо.

§3. МИСТЕЦТВО СТАРОДАВНЬОГО СХОДУ

Розвиток культури безпосередньо пов'язаний з процесами розвитку продуктивного виробництва, матеріальним і духовним розширенням суспільства, освоєнням нових культурних надбань. У середині 4 тис до н. е. активізація людського поступу зумовила виникнення цивілізацій. Найдавніші з них (країни Сходу, античні Греція та Рим) характеризуються зростим масштабом і обсягом художнього виробництва, тенденцією до виокремлення мистецтва в самостійну форму діяльності. Від покоління до покоління вдосконалювалася художня майстерність. Життя панівних верств унаслідок використання праці рядових общинників та рабів ставало дедалі вільнішим, а отже, сприяло розвитку художніх можливостей і потреб. Розширення торгівлі й обміну спонукало до культурного й художнього запозичень.

Навіть у межах однієї епохи віднаходимо значну кількість культурно-етнічних і стилістичних форм мистецтва. Розвиваючись по висхідній, дедалі помітніше відходячи від практичних потреб життя, мистецтво неухильно йшло до чітко окресленої диференціації. Вже найдавніші цивілізації Сходу дають нам чудові зразки художньої обробки міфа, героїчного епосу, повчальної літератури; античні приводять до класичного диференціювання літератури на драматичне мистецтво, лірику, прозове оповідання. Особливого розвитку набувають образотворчі мистецтва — архітектура, скульптура, живопис. Розвивається інструментальна та вокальна музика. Виникають прообрази театру у вигляді релігійних ритуалів та обрядів, за доби античності він набуває свого мистецького вираження.

Давньосхідне мистецтво репрезентують два відособлені регіони — Близький та Далекий Схід, кожен з яких мав свою культуру. Контакти між ними були доволі слабкими, вони почалися порівняно пізно, коли деякі з давніх цивілізацій, такі, наприклад, як Вавилон і Єгипет, уже майже вичерпали себе.

Близьким Сходом умовно називають землі між Каспійським, Чорним і Середземним морями, з одного боку, та Індійським океаном, з другого, а також суміжні землі Північної Африки. Саме країни цього регіону, передусім цивілізації Стародавнього Єгипту та Месопотамії, мали генетичний зв'язок з античними Грецією і Римом, які, в свою чергу, зумовили своєрідність європейської цивілізації.

Нинішній поділ культур на східну і західну пов'язаний, переважно, з відносно ізольованим розвитком культури Далекого Сходу — Індії, Китаю, Японії та країн південно-східної Азії.

Відмінність давньосхідних суспільств від античних полягає значною мірою в тому, що вони були більш застиглими, консервативними у своєму розвитку, довше і ретельніше зберігали пережитки первіснообщинного ладу та відповідну йому ідеологію, яка виявлялася передусім у релігії. Вся культура давньосхідних суспільств була тісно пов'язана з релігією, і мистецтво обслуговувало саме її потреби. Архітектура, скульптура і живопис підпорядковувались освяченим нею канонам. Та оскільки релігія за своєю сутністю консервативна, то мистецтво багатьох країн упродовж століть залишалося майже незмінним.

Давньосхідне мистецтво поєднує в собі низку спільних ознак. Це, насамперед, прагнення до реалізму при збереженні умовності, площинності зображень, обмеженості кольорової гами (лише локальні тони, невміння передавати світлотінь і перспективу), це також вірність нерозривному зв'язку з культом.

Дві найдавніші великі цивілізації Близького Сходу, що виникли в долинах Нілу, Тигру і Євфрату, зі своєю надивовижу розвиненою культурою та мистецтвом не могли не впливати на країни, що їх оточували. Адже саме тут з'явилися перші монументальні споруди — піраміди і зікурати, храми і палаци, колони та обеліски, портретні статуї й розписи. Про ці дивовитвори слава йшла на Закавказзя та Іран, до Малої Азії й Сирії, Аравії та Африки. У кожній країні є майстри й цінителі мистецтва. Поєднуючи творчі досягнення сусідів зі своїми культурними надбаннями, вони створили новий, синкретичний стиль.

Найдавніші цивілізації Месопотамії Аккад і Шумер залишили людству цінні пам'ятки архітектури — храми. Будували їх із цегли-сирцю на пагорбах, що оберігало їх від руйнівних повеней. Храми споруджували на високих платформах, до яких із двох боків вели сходи. Святилище храму мало, здебільшого, прямокутну, іноді овальну форми, було зсунуте на край платформи і утворювало відкритий внутрішній двір. У святилищі встановлювалася статуя божества, якому присвячувався храм. Пізніше з'явився інший тип храму, так званий зікурат, який зводили на кількох платформах.

Із середини 3 тис. до н. е. правителі Месопотамії почали будувати собі палаци з багатьма внутрішніми дворами та зовнішньою

кріпосною стіною, що мала захищати палац не тільки від ворогів, а й від жителів міста. Винятково сирцеве будівництво значною мірою зумовило особливості архітектури: прості кубічні форми, відсутність криволінійних елементів, поодинокі випадки застосування окремо зведеної опори-колони, вертикальне членування площини стін. На відміну від архітектури, образотворче мистецтво було різноманітним стосовно форми, композиції, стилю. В цьому переконає велика кількість пам'яток, знайдених в Уруці. Це, зокрема, кам'яний посуд з рельєфними зображеннями, численні кам'яні печатки, скульптурні фігурки тварин, стела із зображенням полювання, скульптурна голова богині — покровительки міста.

У 2 тис. до н. е. культурна ситуація на Близькому Сході різко змінилася. З'явилися нові держави, старі центри цивілізації поступово втратили своє домінантне становище щодо периферії. Склалися три великі територіально-культурні зони, в яких і тривав розвиток мистецтва. Зонами цими стали: *ареал вавилоно-еламської культури*, де переважали традиції шумерської цивілізації з рисами міської культури; *хето-хуритський ареал*, або «культура гірських народів», яка поєднала місцеві традиції з тенденцією культурного запозичення; *при-середньоземноморський ареал* (передусім, фінікійсько-палестинські народи), який характеризувався своєю «міжнародністю» та еkleктичністю. Розвиток культур 2 тис. до н. е. відбувався тут в умовах набагато тісніших контактів, зв'язків і взаємовпливів. Великого розвитку набула писемність, поширеною стала художня обробка бронзи. В основу пошуку художників було покладено композицію, завдяки чому помітно активізувався розвиток мистецтва. Жорсткого канону не було. Навіть за умов стійкої традиції етнічна строкатість і тісний зв'язок між містами вберегли мистецтво від абсолютизації канону.

Початок 1 тис. до н. е. ознаменувався створенням на Близькому Сході великих імперій: Ассирії, Хеттської держави, Урарту, Нового Вавилону, Ірану (Персії). Саме відтоді для близькосхідного мистецтва і почалася епоха жорсткого канону. Не релігійного, однак і не антропоморфного. Він був, радше, ідеалістично-ідеологічним, бо працював на вимогу імперій уславлювати царя, «владу всіх країн», військову могутність. Проте навіть за умов суворої ідеологічної тенденційності придворного мистецтва справжні митці продовжували експериментувати, користуючись тим, що мистецтво було певною

мірою вільним від зв'язку з утилітарною функцією. Отже, оскільки придворне і канонічне мистецтво створювали професійні художники, воно досягло порівняно високого професійного рівня.

На відміну від цивілізацій передньоазійського регіону, давньоєгипетська цивілізація була етнічно одноріднішою і протягом свого існування не зазнавала помітного культурного впливу з боку сусідів. Навпаки, вона сама активно впливала на народи, які вступали з нею в контакти. Давньоєгипетська історія, а отже, й мистецтво Стародавнього Єгипту поділяються на три великі епохи: Раннього, Середнього й Нового царства. Мистецтво кожної з них позначене спільною для всіх особливістю — величною монументальністю форми, суворим і чітким, майже геометричним стилем, конструктивізмом і фронтальністю. Спільною характерною ознакою було й те, що ці особливості нерідко поєднувалися з реалістичними тенденціями, найбільше в портретних зображеннях.

Високого розвитку і технічної довершеності досягла в Єгипті архітектура, численні зразки якої добре збереглися понині. Щодо зв'язку мистецтва з релігією, то найпомітніше це виявилось в архітектурі Раннього царства, представленій гробницями і храмами. Ідею божественного походження фараона і безсмертя його душі було втілено у величезних усипальницях-пірамідах, первісною формою яких була гробниця (мастаба), що нагадувала шумерський зікурат. Найдавніша форма цієї споруди — східчаста піраміда Джосера. Подальший розвиток такої форми за рахунок заповнення порожнин між уступами зумовив створення класичної піраміди, яка найчіткіше представлена у комплексі пірамід фараонів IV династії Хуфу (Хеопса), Хафра (Хефрена) та Менкаура (Мікеріна). Поряд із пірамідами будувалися заупокійні храми царів. Саме під їх впливом з часом значно зменшилися в об'ємі піраміди фараонів і посилилась увага до розбудови храмів, які почала прикрашати колона, що формою нагадувала пучок тростин або пальму. Через відсутність будівельного матеріалу єгиптяни вдалися до використання каменю, що й зумовило плідність архітектурних пошуків зодчих та тривале історичне існування їхніх архітектурних споруд.

Єгипетська скульптура і рельєф суворо підпорядковані законам фронтальності. Зображуючи бога, фараона або вельможу, художник, здебільшого, намагався подати ідеалізований образ богатирської людини у спокійній, застиглій позі урочистої величі.

Протягом століть єгипетське мистецтво дотримувалося канону, тобто жорстко регламентованого способу зображення людської статури, подій і предметів навколишнього світу. Основні регламентації виникли ще за архаїчної доби і були результатом теоретичного узагальнення, зафіксованого як у спеціальних керівництвах-повчаннях, так і у зразках, виконаних безпосередньо в матеріалі, наприклад, у скульптурних моделях. Проте розвиток єгипетського мистецтва, який розтягнувся на тисячоліття, вказує на те, що в самому каноні було закладено передумови для такого розвитку. Це підтверджується значними злетами, що були викликані новаторськими тенденціями як у суспільному житті, так і в мистецтві.

У бурхливу Амарнську епоху Нового царства, коли відбулася смілива спроба фараона-реформатора Ехнатона внести зміни до релігії і соціального устрою, виникло своєрідне мистецтво, яке своєю появою було зобов'язане, по-перше, всьому попередньому розвитку й, подруге, відчутному звільненню від традиційного канону. Відомі скульптурні портрети Ехнатона та його дружини Нефертіті, скарби гробниці його наступника Тутанхамона красномовно засвідчують довершеність майстерності єгипетських художників.

Гідне місце в давньоєгипетській культурі посідала література. Художня обробка міфів у «Текстах пірамід», «Спорі Гора з Сетом», релігійні гімни богам і обоженним царям, релігійно-магічні тексти, пов'язані із заупокійним ритуалом, доповнюються дидактичною літературою. «Повчання Птахотепа», що містять правила поведінки і зразки життєвої мудрості, не виключають глибоко філософічного твору про сенс життя — «Бесіди розчарованого зі своєю душею».

Довершене давньоєгипетське мистецтво справило значний вплив на розвиток фінікійського, критського, а пізніше і греко-римського мистецтва. Життєдайна сила його відчувалася і в мистецтві єгиптян перших віків християнства.

§4. АНТИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Давньогрецьке мистецтво було складним синтезом крито-мікенської культури, пов'язаної з фінікійськими та єгипетськими впливами, й культури дорійських завойовників, що на межі 2 — 1 тис. до н. е. освоїли материкову Грецію та острови Егейського моря. Початком давньогрецького мистецтва вважають поеми Гомера «Іліада»

й «Одісея» — геніальне поєднання міфології з героїчним епосом. На той самий час припадає і творчість Гесіода, який звів воедино грецьку міфологію в «Теогонії», а також залишив по собі величну поему «Роботи і дні», відобразивши в ній життя сучасного йому грецькою суспільства. Брала сюжети з міфології і творці грецької трагедії Есхіл, Софокл та Евріпід. Саме завдяки їм античний театр набув довершеності і став невід'ємною частиною життя античного суспільства, вдихаючи в нього цілюще повітря філософських ідей і демократизму. За доби еллінізму це своєрідне і суто грецьке культурне явище стало феноменом світової культури, зумовило розвиток літератури загалом.

Значним досягненням грецького мистецтва було містобудування, особливо спорудження акрополів. Знамениті комплекси, до яких входили храм, театр, скульптура бога — покровителя міста, уособлювали суспільну форму життя полісу. Слід зауважити, що архітектура завжди розглядалася греками у співвіднесенні з людиною, так само як і зображення божества було зорієнтовано на природні пропорції людини. Афінський акрополь, розбудований після греко-перських війн, є геніальною пам'яткою грецького мистецтва. У ній втілено не тільки досягнення техніки і ремесла, а й художній геній народу. Орієнтація на потреби афінського громадянина та демократичної спільності міста-поліса вирізняє його з-поміж храмів, палаців і пірамід давньосхідних культур.

Римське мистецтво розвивалося, передусім, під впливом давньогрецького, а потім східного мистецтва. На той час, коли в римському суспільстві виникли зацікавлення, а отже, й потреба у власному мистецтві, тут уже добре знали про досягнення давньогрецького та східного мистецтва. Разом із пам'ятками мистецтва, які римляни привозили з далеких походів, до Риму потрапляли майстри, художники, поети, які починали творити на римському ґрунті. Тому не можна вважати римське мистецтво еклектичним запозиченням. Воно має власне, своєрідне художнє обличчя.

Римська література починалася з анналів, життєписів видатних громадян Риму, а згодом, під впливом греків, з'явилися і свій героїчний епос («Енеїда» Вергілія), і римська драма «тогата», яку започаткували Енній, Пакувій та Акцій. Осібно в римській літературі того часу стоїть велика поема Тіта Лукреція Кара «Про природу речей» — художньо довершений філософський твір, якому немає аналога навіть у грецькій літературі. Більшого значення, ніж у Давній Греції, тут

набула громадянська поезія (вірші Квінта Горація Флакка). У римській ліриці вершиною стала творчість Публія Овідія Назона.

Водночас із запозиченням досвіду грецької архітектури римляни створили самобутні архітектурні типи — такі, зокрема, як тріумфальна арка, двоповерхова колонада, яка вперше знайшла своє втілення у будівлі театру Марцелла. Великого поширення набули в Римі купольні споруди, що було продовженням італійських та етруських традицій. У зв'язку з практикою будівництва на завойованих територіях міст, а також шляхів сполучення між ними майстерність римлян у цій справі сягнула вершин. Стародавні шляхи, акведуки і мости нерідко служать людям і понині.

Римляни запозичили у греків традицію зображення богів у вигляді прекрасних жінок і чоловіків. Вони пішли у цій справі далі — створили скульптурний портрет. Про розвиток фрескового живопису, яким прикрашалися не тільки громадські споруди, а й житлові будівлі, свідчать розкопки Помпеї.

Серед багатьох мистецтв Стародавнього Риму особливе місце посідало ораторське, що культивувалося завдяки активному громадському життю. Філософія, логіка, поетика, історія були важливими складовими ораторського мистецтва й розвивалися разом із ним. Видатні громадські діячі, особливо республіканського періоду, ставали й талановитими риторами. Імена Марка Тулія Цицерона, Марка Порція Катона, братів Гракхів пов'язані з найважливішими подіями давньоримської історії.

Мистецтво Стародавнього світу сягнуло високого рівня. Найбільші успіхи спостерігаємо в царині будівництва, що увібрало в себе всі досягнення наукової, технічної та художньої думки того часу. Багато витворів архітектури й понині вважаються неперевершеними зразками. Значною мірою це стосується й монументальної скульптури.

Твори великих зодчих і скульпторів високо цінували і їхні сучасники. Ще в III ст. до н. е. в античних авторів знаходимо згадки про «сім див світу». До «семи див» давні автори відносять єгипетські піраміди, висячі сади у Вавилоні (Сади Семіраміди), храм Артеміди в Ефесі, статую Зевса в Олімпії, мавзолей в Галікарнасі, Колос на о. Родос, маяк в Александрії.

До наших часів збереглися лише піраміди. Всі інші споруди були зруйновані. Наймовірної праці доклали вчені різних країн, щоб відновити зовнішній вигляд цих пам'яток і техніку їх створення.

§ 5. МИСТЕЦТВО ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

З утвердженням нового, християнського світогляду античний культ живої, чуттєвої людини замінила релігійна картина світу, на чолі зі всемогутнім і всеблагим Богом — творцем природи й людини. Моральним та естетичним ідеалами стали аскетизм і етичне самовдосконалення людини, перенесення життєвих цінностей зі світу реальності у світ релігійного почуття, духу.

У зв'язку з розвитком натурального господарства відпала потреба в колишніх формах художнього виробництва. Єдиним замовником і споживачем мистецтва стала церква. Вона ж встановлювала для художника й жорсткі межі діяльності щодо змісту, художніх форм і цілей творчості. Релігійно-художній канон перетворився згодом на диктат кордонів художності, що зрештою і призвело до подвоєння світу в релігійній свідомості (світ земного життя і світ «града Божого»). Оскільки художникові доступним був лише матеріал земного життя, воно обов'язково мало певним чином співвідноситися з буттям небесним, — твір мистецтва мусить не просто щось відображати, а передусім на щось вказувати, щось символізувати. Символічність, алегоричність з часом стали не тільки відмітними рисами середньовічного мистецтва, а й новими художніми засобами, що збагатили світове мистецтво.

За часів середньовіччя було досягнуто специфічного синкретизму різних видів мистецтва в церковно-обрядовому комплексі. Архітектура, відійшовши від співмірності з людиною, піднесла дух її, створила звеличений простір; фресковий живопис наповнив цей простір релігійною історією; реальна і водночас символічно театралізована служба поєднала віруючого з божественним світом через співучасть у магічній дії; церковний спів і музика вселяли душевну гармонію і рівновагу; мерехтіння свічок і лампад, пахощі мірри давали тепло і навіювали душевний спокій. Уся ця зворушлива атмосфера створювала те особливе самопочуття, яке забезпечувало людині духовну цілісність, піднесеність, звільнення і благочестя.

Ось як описує такий вплив абат XII ст. із Сен-Дені Сугерій: «Коли в моєму захопленні красою дому Божого благоліпство багатоколірних каменів відвертає мене від зовнішніх потягів, а достойна медитація

спонукає розмірковувати про розмаїтість святих чеснот, переходячи від матеріального до нематеріального, тоді я відчуваюся сущим нібито в якійсь незвичайній сфері Всесвіту, що існує і не вповні у земному багні, і не цілком у небесній чистоті, і що за допомогою Божою я можу піднятися аналогічним чином з цього нижчого у той, вищий світ»¹.

Цілісність змісту середньовічного мистецтва, як уже наголошувалося, забезпечував канонізований християнський світогляд. Саме це значною мірою сприяло єдності християнської середньовічної культури, давало можливість взаємного обміну художніми здобутками. Та навіть і в такому, здебільшого безіменному, безособистісному художньому утворенні з плином часу окреслювалася своєрідність національних і конфесійних художніх шкіл. Відмінність візантійського й романського стилів, а також готики, що розповсюдилася переважно в нероманізованих країнах Європи, оригінальність мистецтва Київської Русі — свідчення внутрішнього розмаїття середньовічного християнського мистецтва. Значними надбаннями збагатилось і світське мистецтво, особливо пізнього середньовіччя.

Романський стиль (IX—XII ст.) — архітектурний стиль, що сформувався в період інтенсивного будівництва за часів правління Карла Великого. У ньому чітко простежуються запозичення конструктивних елементів з римської архітектури, пристосованих до нових умов і потреб. Основні форми його — храм, монастир, князівський замок.

Екзотичні кам'яні «орлині гнізда» на скелях над кріпосним селом, масивні кам'яні храми на площах міст-фортець, вражаючі захисні споруди монастирів, які володіли великими землями, — усе це було свідченням того, що певне суспільство протистоїть своєму рівносильному сусідові. Замки і захисні споруди мали товсті стіни з зубцями і кругові сходи вгорі, що нерідко були продовженням природної скелі, яку вони охоплювали подвійним або потрійним колом. Скеля обводилася глибоким ровом. Внутрішні помешкання замку (такі ж товсті стіни, вузькі вікна, аркове оформлення дверей і вікон, гравірування на камені) були близькими до зовнішнього оформлення церкви. Поєднання масивності і внутрішнього декоративного оздоблення особливо характерне для французької романської архітектури. Сильові особливості романської епохи певною мірою позначилися на житлових будинках і громадських спорудах.

¹ Лосев Л. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 511—512.

Готичний стиль зародився у Франції в середині XII ст. і став провідним у міському будівництві (особливо церков і громадських будов) аж до XVI ст. Поява готики пов'язана з дедалі більшою роллю міст і міської культури, що, у свою чергу, позбавляло церкву монополії на церковне будівництво. Воно перейшло до рук міських ремісників, об'єднаних у відповідні цехи, які розгорнули будівництво не тільки громадських, а й церковних споруд. Співзамовниками будівництва церков нерідко виступали жителі міста, хоча формальне керівництво залишалося за церковнослужителями. Поряд із міським собором зводилась, зазвичай, ратуша.

Характерними конструктивними елементами готичної архітектури є арка і склепіння. Масивність стін зменшується, бо арки спираються на контрфорси. Значні ділянки стіни замінюються вікнами, зашкеленими кольоровими вітражами. Зовнішні стіни та інтер'єр храму декоративно насичені як архітектурними елементами, так і скульптурою. Сюжетами для рельєфних зображень, вітражів найчастіше стають звичайні жанрові сценки, а також персонажі народних казок.

Готичний стиль поширився на живопис, книжкову мініатюру, скульптуру, зовнішній вигляд людини: одяг, прикраси, зачіски. Саме в часи поширення готики значною мірою активізується розвиток середньовічної літератури. Це, передусім, лицарський епос — «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів», поетична обробка історичних легенд, що прославляють воєнні подвиги феодалів-лицарів.

У XII — XIII ст. помітного розквіту досягла лірична поезія лицарства, що знайшла відображення у творах трубадурів на півдні і труверів на півночі Франції, а також поезія мінезингерів у Німеччині. Провідною темою поезії трубадурів було кохання до Дами у специфічній лицарській (куртуазній) формі. Таке кохання — джерело безмежного внутрішнього самовдосконалення лицаря. За своєю природою куртуазна любов байдужа до результатів. Вона зорієнтована не на досягнення мети, я на переживання. Тільки воно здатне принести радість закоханому. Ця радість приходить після довгих страждань, які приймаються добровільно. Певним підсумком розвитку куртуазної поезії був «Роман про Троянду», в якому ідеал світської культури пов'язаний з ідеальною любов'ю до жінки. Системою куртуазних понять замкнулися в жорсткі межі відданого кохання всі християнські чесноти, суспільна моральність, усе вдосконалення форм життєвого

укладу. Трохи осторонь внаслідок своєї геніальності та енциклопедичності стоїть твір Данте Аліг'єрі «Божественна комедія». Видатним досягненням англійської поезії стали «Кентерберійські оповідання» Дж. Чосера. Цінність твору полягає в тому, що він певною мірою є енциклопедією літературних жанрів середньовіччя.

Візантійський стиль має ту особливість, що у Візантії антична традиція ніколи не переривалась, як це сталося на Заході. Тут мистецтво виконувало переважно функцію ретрансляції і дидактики, проте всебічно використати ту культурну спадщину, яку зберегла антична традиція, Візантія не змогла.

Найтісніше була пов'язана з традиціями античності столиця Візантії Константинополь. Саме тут у 532–537 рр. спорудили храм Св. Софії — найвизначнішу пам'ятку візантійської архітектури. Імператори Візантії, підкреслюючи зв'язок її з Римом, вимагали від своїх художників, щоб ті рівнялися на зразки римського будівництва. Загалом перевага міської культури над селянською зумовила розвиток архітектури, живопису, мозаїки, фрески та ужиткових мистецтв.

Другою важливою ознакою візантійського стилю був вплив на нього східно-елліністичних художніх стилів, особливо сирійського та палестинського. Саме з цим впливом пов'язують розквіт мистецтва Візантії у IX ст., коли сформувався новий архітектурний і живописний канон, в якому вже відчутною була певна художня завершеність.

На цей період припадає й активізація контактів Київської Русі з Візантією. Приймавши християнство, Русь розчинила двері візантійським зодчим, художникам, майстрам. Пам'ятки Київської Русі засвідчують значний вплив візантійської художньої школи на давньоруську. Візантійська культура помітно позначилася на розвиткові Західної Європи взагалі, особливо в період хрестових походів у XIII ст.

Візантія створила й самобутню літературу, передусім християнську, куди входять гімни, агіографічні твори, хроніки, патерики (оповідання про аскетів-пустельників) тощо. Традиції античної літератури позначились і на пізніших любовних романах, історичних повістях, енциклопедіях. Великим досягненням візантійського мистецтва була музика, переважно церковна. Щоправда, інструменти в ній не використовувалися, це було виконання псалмів і гімнів, алілуйні співи.

Візантійські літургійні мелодії та гімни справили значний вплив на розвиток музики латинської церкви; вони були покладені в основу

мелодики руської православної церкви. З прийняттям християнства на Русь прийшли грецькі та болгарські співаки з Візантії.

На відміну від Західної Європи, Візантія в період середньовіччя зберегла державність і централізоване управління. Домінантну роль у ній відігравали міські центри, які були осередками ремесел, мистецтва, освіти й торгівлі. Візантія поєднувала досягнення як західної, так і східної культур. Усе це забезпечило їй провідне духовно-культурне становище майже на весь період середньовіччя.

Давньоруський стиль сформувався на теренах України княжої доби у IX—XIII ст. під впливом візантійського мистецтва, набувши своєрідних рис і ознак. Культура Київської Русі постала на ґрунті матеріальних і духовних надбань тих народів, які протягом попередніх тисячоліть заселяли нашу землю. Її культурний поступ зумовлювався, насамперед, власними потребами й зусиллями. Як свідчать археологічні, лінгвістичні та інші відомості, цей процес почався задовго до виникнення першої держави під проводом Києва.

Київська Русь успадкувала певну місцеву культуру тих східнослов'янських та неслов'янських племен, які становили її етнічне ядро. Ця культура збагачувалася та ускладнювалася за рахунок розширення території держави, долучення інших народів і племен до її складу та за рахунок міждержавних стосунків із сусідами. Ось чому сторонні впливи, навіть з боку найпередовішої в тогочасному світі держави — Візантії, могли тільки прискорити її тенденції, потреба в яких відчувалася на вітчизняному ґрунті. Вони не затьмарили оригінальної художньої культури середньовічної Русі, яка залишилася унікальним явищем світового значення.

Серед художніх надбань Київської Русі особливе місце належить архітектурі. Основним матеріалом для будівництва було дерево, яке використовували для всіх видів споруд — житлових будинків, міських укріплень, княжих палаців та церков. Саме тому і будівництво з каменя, яке розпочалося в X ст., зазнало впливу місцевих традицій, що стосуються як технології, так і об'ємно-конструктивної структури, що визначалась особливостями природних умов і місцевими традиціями. Так, перша кам'яна споруда в Києві — Десятинна церква, побудована візантійськими майстрами, дуже швидко почала руйнуватися, оскільки була поставлена на м'який ґрунт (без фундаменту), що не витримав тиску велетенської кам'яної споруди.

Пізніше в Київській Русі сформувалася власна культура будівництва, що відрізнялася від іноземних технологій. У ній використовували глибокі й широкі фундаменти, які викладали з каміння, залитого цементом. Щоб зменшити вагу стін, мурували з тонких смуг цегли, які чергувалися з товстими шарами спеціального розчину, основним елементом якого було вапно. Для поліпшення акустики в стіни закладали глиняні глечики. Зовні церкви майже не прикрашалися. Величі й краси храму надавала гармонійність його форм та ландшафтного куточка, на якому він зводився. Ретельно вибиралося місце під будівництво, найчастіше на узвишші, щоб церкву було видно здалеку і на фоні неба. Саме такими були шедеври архітектури Київської Русі, монументальні Софійський собор у Києві, Києво-Михайлівський Золотоверхий монастир, Спасо-Преображенський собор у Чернігові, які зведені на високих берегах Дніпра та Десни.

Основою плану храму є хрест — символ християнства, спасіння, земного неба. Главу храму, його центральну баню, що розміщувалася на восьмикутному або циліндричному барабані, «держить» Христос — Пантократор — Вседержитель, зображений у внутрішній його частині, шию (барабан) — апостоли. Центральній бані відповідав підвищений центральний неф, витягнуте в довжину внутрішнє приміщення, периметр якого утворено з ряду стовпів або колон. Центральні й бічні нефи (залежно від кількості вітарів у храмі) символізували корабель, спрямований із заходу до сходу, тому східна частина будівлі закінчувалася апсидами у вітарній частині за числом нефів. З півдня на північ храм перетинав трансепт, який надавав споруді хрестоподібного вигляду. Отже, найпоширенішим типом церков за часів Київської Русі стали 3—5-купольна храмова будова. Це Спасо-Преображенський (1036) і Борисоглібський (1128) собори в Чернігові, Кирилівська (1146) і Василівська (1183) церкви в Києві, Успенський храм (1078) Києво-Печерської лаври та багато інших.

Водночас у Київській Русі створювали й нові архітектурні форми, стовпоподібного з однією банею храму, який у плані мав вигляд квадрата або прямокутника, як, наприклад, Михайлівська церква Видубицького монастиря (1088) у Києві, П'ятницька церква у Чернігові, церква Покрови на Мерлі, закладена у 1165 р.

Вікон у стінах давньоруських храмів було небагато. Напівтемне приміщення освітлювалося промінням з-під центральної бані та

свічками. В середині церковні стіни були прикрашені розписами або мозаїкою. Оздоблення найчастіше мало характер сюжетних малюнків Святого Письма і портретів святих, що чергувались із орнаментами, а іноді доповнювалися сценами зі світського життя князівського двору, (наприклад, портрети дочок Ярослава Мудрого в Софійському соборі). Разом із кам'яною храмовою архітектурою з'являються фресковий живопис і мозаїка, що не набула великого поширення, проте залишила неперевершені зразки в оздобленні Софійського та Михайлівського соборів у Києві. Провідною галуззю образотворчого мистецтва Київської Русі стає іконопис. Лики святих на іконах вражають своєю одухотвореністю, витонченістю почуттів, складним поєднанням символічності та психологізму.

Давньоруська культура породила і своєрідну, високопоетичну літературу в розмаїтості жанрів: агіографічні твори, літописи, повчання. Серед них — «Сказання про Бориса і Гліба», «Повість временних літ», «Києво-Печерський патерик», «Слово про закон і благодать» Іларіона, «Слово Даніїла-Заточника», «Слово о полку Ігоревім», «Повчання» Володимира Мономаха. В цих творах поєдналися епічний стиль, пов'язаний із фольклорними легендами та оповіданнями, що покладені в основу багатьох творів, і літературний стиль багатьох жанрів (повість, житіє, повчання), запозичених із писемної традиції, що прийшла на Русь разом із слов'янською писемністю.

Мистецтво Київської Русі X—XIII ст. було одним із найвизначніших досягнень європейської християнської культури. Такі його шедеври, як Софійський собор, Києво-Печерська лавра, «Слово о полку Ігоревім» та інші, визнані ЮНЕСКО культурними надбаннями всесвітньо-історичного значення. Це мистецтво започаткувало міцні традиції, які, незважаючи на страшні випробування часів татаро-монгольської навали, дали змогу не тільки зберегти етнокультурну ідентичність українців і пронести її крізь «темні» віки національної історії, а й створити підґрунтя для нового національно-культурного піднесення.

§6. МИСТЕЦТВО ВІДРОДЖЕННЯ

На межі XIV—XV ст. спочатку в Італії, а потім і в усій Європі сформувався передумови для розквіту мистецтва, що звернулося до античних традицій, поєднаних з новими духовними і художніми

течіями. Такий поворот зумовлений усім комплексом культурно-історичного прогресу: розвитком товарного виробництва, торгівлі, міської культури, освіти, науки тощо. Певною мірою мистецтво Відродження зазнало впливу візантійської культури, з одного боку, і готичної — з іншого. Нова культура почала розвиватися в італійських містах, які були посередниками в торгівлі й контактах між Сходом і Заходом, між Візантією та Західною Європою. До того ж Італія ніколи остаточно не втрачала античних традицій римської культури.

XIII ст. ознаменувало собою певний розквіт середньовічної культури і закладення підвалин у культуру Відродження. Через Італію візантійська вченість потрапила до Європи. 1240 р. в Парижі почав діяти університет — перший заклад вищої освіти в Європі, осередок європейської науки і філософії. Саме тут розгорнув свою діяльність італійський монах-домініканець Фома Аквінський, який поєднав християнське вчення з аристотелізмом, пов'язавши тим самим надприродне і земне (реальне), віру і розум. Нова теологічна думка стверджувала автономне існування людини і земного життя, визнавала органічну їх єдність з надприродним. Отже, стали можливими близькі до дійсності зображення природи, людини та її оточення.

Слід зазначити, що італійських майстрів кінця XIII ст. завжди надихали фрески часів Римської імперії, античне мистецтво загалом. Але їх використання, копіювання було неможливим, оскільки ідейний зміст тих зображень не вкладався в той, який приймався і панував. Лише нове філософське мислення, що поєднало душу з тілом, пробудило інтерес до внутрішнього світу людини і форм її тілесного вираження, поступовими спробами зуміло пов'язати глибоку психологічність християнського мистецтва з виразністю та художньою довершеністю зображення людини. Цей процес триває й понині. Вчені виокремлюють у ньому кілька характерних етапів: період Проторенесансу, в якому вирізняється мистецтво другої половини XIII ст. (дученте), позначене відчутним впливом візантійської школи, і мистецтво XIV ст. (триценте), позначене незаперечним впливом готики. У самому Ренесансі окреслюється три періоди: Раннє Відродження (кватроченте) першої половини XV ст., Високе Відродження (друга половина XV — початок XVI ст.) та Пізнє Відродження (XVI ст.).

Нові художні ідеї найвідчутніше почали виявлятися у фрескових малюнках. У другій половині XIII ст. Рим жив багатим художнім

життям, відбудовувалися або перебудовувалися храми, упорядковувалися їхні інтер'єри, передусім за допомогою фрескового живопису. Саме в Римі працювали такі майстри, як П'єтро Кавалліні, Якопо Торрті, Філіппо Русуті, творчість яких відзначалася новаторськими елементами.

На межі XIII–XIV ст. заявив про себе і Данте Аліг'єрі — останній поет середньовіччя і водночас перший співець нової епохи. Вчені вважають, що на творчість Данте вплинула французька поезія трубадурів; так само, як вона справила значний вплив і на Петрарку, який здобував освіту у Франції і кілька років провів при неаполітанському королівському дворі. Не меншою мірою позначилася поезія трубадурів і на творчості Боккаччо.

Найвідомішими митцями останнього періоду Проторенесансу були Джотто і Дуччо. Джотто визнається найзначнішим майстром, що відійшов від середньовічної нерухомості і воскресив просторове сприйняття елліністичного мистецтва. Його нова концепція будувалася на двох головних художніх принципах: перспективній передачі тривимірного простору та на об'ємному трактуванні пластичної фігури. Джотто вперше створив живописну систему, що ґрунтується на взаємодії частин у творі (це спонукало до «живописного» мислення), він дав сучасникам дивовижно чітку монументальну форму, пластичність якої створюється кольором.

Мистецтво Ранняго Відродження представлене кількома художніми школами: флорентійською (Мазаччо, Донателло, Брунеллескі); венеціанською (Джованні Белліні); умбрійською (П'єро делла Франческо). Підґрунтям основної тенденції розвитку перспективи і тривимірного рельєфного зображення людського тіла було те, що живопис і скульптура стали самостійними мистецтвами, відмежувавшись від архітектури, з якою раніше становили єдине ціле. Появу станкового, тобто самостійного живопису пов'язують із поширенням традиції мати вдома алтар-складень.

Високий Ренесанс значно поглибив і психологізував відображення людини. Художникам вдавалося досягти цього за рахунок освоєння перспективи, світлотіні і багатства колориту. Великого значення митці надавали вивченню анатомії людини, без знання якої вважалося неможливим досягти успіху в живопису чи скульптурі. І головне, самі художники, а також сучасники, що їх оточували, були значними

і творчими особистостями. Загальний гуманістичний характер доби Відродження не міг не покликати до життя високий пафос у зображенні людини. Гуманістичний погляд на людину в поєднанні з високою майстерністю робили твори митців Відродження (Боттічеллі, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Браманте, Джорджоне, Тіціан, Палладіо) неперевершеною скарбницею світової культури.

Діячі Відродження, відстоюючи права людини на свободу, самовияв, найчастіше відчували ненадійність і хиткість ізольованого людського існування. Саме таке становище гіпертрофованої індивідуальності, що не має зовнішньої опори, надособистих регуляторних принципів, зумовлювало визнання можливості різноманітного бачення й відображення дійсності, тобто до появи особистої манери творця.

Маньєризмом (італ. *manierismo* — примхливість, химерність) мистецтвознавці називали епоху Пізнього Відродження. З італійських маньєристів відомі Тібальді, Б. Челліні, Б. Амманаті, Дж. Вазарі; з іспанських — Ель Греко; з нідерландських — Брейгель Старший, Ієронім Босх. Для цих художників характерною є екзальтація і піднесеність, довершеність і тонка майстерність, їхня художня мова загострено суб'єктивна, умовна й манірна. Ця епоха тривала майже впродовж усього XVI ст.

В італійському мистецтві після 1520 р. окреслилися три тенденції. Перша, що прагнула зберегти в недоторканості гармонійний ідеал Високого Відродження, дедалі більше схилялася до формального *класицизму*, який не володів попереднім змістом. Друга, навпаки, характеризувалася глибокою творчою обробкою нової дійсності, завдяки чому народилося мистецтво, що зберігає і поглиблює гуманістичну сутність класичного ідеалу, який набуває більшої драматичності, напруженості, трагічної суперечливості. Це лінія Мікеланджело, Тіціана, Караваджо, за якими проглядає початок *бароко*. Третя — це антикласичний бунт *маньєристів*.

Доба Відродження характеризується не тільки яскравим виявом особистості митця. Відбувся загальний суспільний переворот, а у сфері художньої діяльності — справжня революція. Художники рішуче розірвали зв'язки з ремісничими цехами, де здобували фах, і період цей ознаменувався остаточним відокремленням мистецтва від ремесла, став початком професійної спеціалізації в мистецтві, хоч самим художникам Відродження не можна дорікнути щодо

професійної обмеженості. Своєрідність, самобутність художника відображала велич особистості кожного з них, водночас спільність їхнього загального високого звучання, єдність традиції, спадкоємності і новаторства були основою класичного розвитку живопису як виду мистецтва Відродження.

Активізація художньої практики, а отже, і її супутника — теорії — породила нове явище в мистецтві — професійну художньо-теоретичну освіту: в 1585 р. живописці брати Каррачі організували першу Академію мистецтв у Болоньї. Це була в повному розумінні слова вища школа, вважає відомий мистецтвознавець-дослідник Б. Віппер. Тут спеціалісти (філософи, медики, поети) читали лекції з естетики, анатомії, літератури. Лікар Ланцоні на мертвих тілах пояснював фізіологічну будову людини, а один із братів — організаторів школи Агостіно — читав лекції з перспективи й теорії тіней, вів графічний клас. Двоє інших братів керували майстернями створення фігур. Академія мала колекцію зліпків, гравюр і медалей, час од часу організовувала курси на кращі роботи з преміюванням переможців.

Художника, таким чином, стали готувати не через навчання роботи з матеріалом (полотном, фарбами, пензлем), а через проникнення в теорію, розуміння своєрідності предмета мистецтва, тобто навчали художнього методу. Теоретична освіта дала поштовх істотному розвитку самобутності, професійної самостійності майстра і відповідно розмаїтості мистецтва. Воно назавжди втратило анонімність, стало винятково авторським.

Упродовж XVI—XVII ст. принципово змінилися стосунки між творцем і споживачем. Соціальна емансипація художника відбувалась і завдяки світському меценатству — митців запрошували до двору, їхніми послугами користувалися королі, вельможі, пани. Щоправда, все це не виключало залежності художника, особливо від смаків замовників. Та коли взяти до уваги, що їхні смаки формувалися під впливом творів тих самих художників, то йдеться радше про взаємозалежність.

У цей період сформувалася практика проведення художніх виставок, спочатку як виняткових подій, а згодом як системи. З другої половини XVII ст. вже діяли виставки членів Паризької академії, а з початку XVIII ст. — публічні виставки в салонах Лувра. В той самий час поширилась і систематична критика виставок у періодичних виданнях.

Отже, епоха Відродження принципово змінила становище мистецтва й художника в суспільстві. Мистецтво наблизилося до науки, політики, соціальної філософії. Дедалі більша роль надбудови, передусім її світських форм, сприяла єдності духовного життя суспільства. Мистецтво стало справжнім рушієм процесу творення певного суспільного ідеалу, який, у свою чергу, впливав на всю систему формотворчих елементів мистецтва.

§7. ОСНОВНІ МИСТЕЦЬКІ НАПРЯМИ НОВОГО ЧАСУ

Бароко — художній напрям, що склався в Італії у 80—90-х роках XVI ст. Засновниками його вважають Тіціана та Караваджо. На початку XVII ст. у цих італійських митців навчався 23-річний фламандець Рубенс — згодом один із найвизначніших представників бароко. Постаттю, яка поєднала добу Відродження з бароко, був геніальний Мікеланджело Буонарроті.

Чим відрізняється стиль бароко від ренесансного? Передусім наростанням драматизму і навіть трагізму світосприймання. Бароко властива особлива композиція, де орнаментация й деталізація підпорядковані ансамблю. Ускладнена драматургія художнього задуму однаковою мірою властива й архітектурі (Дж. Л. Берніні), музиці (А. Вівальді), літературі (П. Кальдерон), декоративному мистецтву. Бароко — внутрішньо суперечлива течія, яку вже на початку XVII ст. репрезентували два варіанти: офіційний і опозиційний. Офіційний був пов'язаний із католицькою церквою та загальним процесом Контрреформації в Європі. Криза Відродження і наступ Контрреформації зумовлювалися причинами соціально-економічного, політичного й культурного характеру, були, власне, реакцією на відродження католицької церкви і феодального суспільства. З 1542 р. утвердилася інквізиція. Жертвами її стали такі видатні діячі пізнього Відродження, як Т. Кампанелла, Г. Галілей, Дж. Бруно. 1559 р. Папа Римський Павло IV затвердив Індекс заборонених книжок, який значно посилив цензуру католицької церкви. Вона, підкреслюючи «духовний характер» своєї місії, залишалася опорою феодальних основ суспільства. В межах офіційного бароко, особливо в XVII ст., формувалися «героїчний» та «ідеальний» стилі. Бароко стало панівним у католицьких країнах Європи. Вбачаючи в ньому ідеальну здатність мистецтва

здійснювати могутній вплив на емоційний світ людини, католицька церква всіляко сприяла поширенню цього стилю й за межами Європи, зокрема в іспанських колоніях Америки. Сучасні художники латиноамериканського континенту вбачають у бароко витoki свого національного мистецтва (Д. Сікейрос, Х. Ороско та ін.).

Однаковою мірою це стосується й українського, або «козацького», бароко, що сформувалося в Україні в XVII ст., коли український народ почав свою визвольну боротьбу та створив національну державу нового типу.

Щодо, так би мовити, опозиційного бароко, то його правильніше було б назвати народним або навіть плебейськи-народним, оскільки його представники орієнтувалися на «низьку натуру», прагнули створювати народні типи, відображати народні думки і почуття, вдосконалювати життєве тлумачення релігійної тематики. Цей напрям поволі набув широкої демократичності, увібрав національні риси, відіграв велику роль у справі уособлення європейських національних культур. Близькими до нього своїм творчим кредо були такі неперевершені майстри пензля, як Рубенс і Веласкес, Франц Гальс і Рембрандт. Їх захоплювала героїка сильних, сміливих, фізично повноцінних людей, які спільними зусиллями завзято і пристрасно домагаються перемоги. Усі найновітніші на той час засоби художньої виразності підпорядковувалися розкриттю краси активного, сповненого драматизму людського життя.

Бароко існувало протягом майже двох століть. Щоправда, в XVIII ст. мистецтво взагалі почало втрачати жорсткі стильові ознаки, тому й не дивно, що поряд із бароко виникли рококо як виродження бароко, класицизм і голландський побутовий жанр, сентименталізм, породжений ідеологією Просвітництва.

Рококо щодо еволюції форми (динаміка, ритм, співвіднесення цілого й часток) генетично пов'язаний із бароко. Проте могутню просторову динаміку, вражаючі контрасти і пластичну гру форм, що властиві бароко, замінив стиль, який ніби переводить криволінійні побудови бароко в новий регістр. Полишаючи без уваги фасади, рококо «розігрує» на стінах і стелях інтер'єрів орнаментальні симфонії, плете мереживні візерунки, досягаючи вершин віртуозності, витонченості й блиску, однак остаточно втрачає характерні для бароко монументальність, силу і статечність.

Музика, особливо програмна, від Баха до Бетховена співзвучна бароковій добі. Напруженість пристрастей, внутрішнє боріння, глибокі і палкі почуття — таким є внутрішній світ людини, захопленої стрімким плином життя. Усе це відчувається і в могутньому диханні класичної музики XVIII ст.

Класицизм — художня течія, що виникла у Франції на початку XVII ст. як національно-державний напрям у мистецтві. Класицистичні традиції зароджувалися ще у XVI ст. в Італії серед гуманістів, які прагнули виявити й осмислити основні закономірності та художні завдання мистецтва античності й Відродження, створити теорію мистецтв, національну літературну основу і новий драматичний театр.

Класицизм формувався в боротьбі з маньєризмом і бароко. Він відображав інтереси буржуазно-аристократичної олігархії, що склалась у Франції на початку XVII ст. Францією у XVII ст. правив Людовик XIV. Він мав підтримку городян у боротьбі з феодальною знаттю, яка неодноразово намагалася послабити королівську владу.

Значний вплив на класицизм справила раціоналістична філософія Рене Декарта. Мав класицизм і свого ідеолога в особі кардинала Рішельє, якого в 1627 р. запросив до Парижа король Людовік XIII. Принципи класицизму були дуже близькими кардиналові, який ставив собі за мету ідею централізації в державних та економічних питаннях, у сфері суспільного життя й духовної культури. Для керівництва суспільною думкою Рішельє заснував газету «Gazette de France»), для очищення і збагачення мови створив Академію літератури. Визнаючи величезне агітаційне значення театру, в якому мала проводитися ідея перемоги державного обов'язку над правами особистості і де перевага мусить надаватися вигаданим, проте розумним сюжетам над нехай правдивими, але такими, що не відповідають вимогам розуму.

Загалом класицизмові властиві раціоналізм, нормативність творчості, тяжіння до завершених гармонійних форм, до монументальності, ясності й шляхетної простоти стилю, врівноваженості композиції. Водночас йому властиві елементи схематизації та формалізації, а також ідеологізації.

Основна тема класицизму — співвідношення часткового й загального стосовно змісту твору і принципу формування. Необхідність підпорядкування загальному тлумачиться як виявлення сутності часткового у співвіднесенні його з цілим. Центральною темою стає проблема взаємодії людини й суспільства.

Головний естетичний принцип класицизму — вірність природі, логічно організованій і творчо опрацьованій розумом. На думку теоретиків класицизму, об'єктивно властива світові краса — симетрія, пропорція, міра, гармонія тощо — повинна відтворюватися в мистецтві в довершеному вигляді, за античними зразками.

У живопису ідеї класицизму знайшли найповніше відображення у творчості Пуссена і Клода Лоррена, які еволюціонували від офіційного бароко до класицизму. Інтереси живопису зосередилися, на парадному портреті, що досяг блискучого розквіту у другій половині XVII ст. Помітно активізувалося в цей період і будівництво, подарувавши людству архітектурний ансамбль Версаля, фасади Лувра в Парижі тощо.

Незаперечним досягненням стала французька класицистична драма (Корнель, Расін, Мольєр). Найповнішого теоретичного вияву класицизм набув у творі Н. Буало «Поетичне мистецтво».

Щодо трагедії, то тут класицистичні норми потребували піднесеної поетичної мови, певного віршового розміру (так званий александрийський вірш). Для осягнення та вираження сучасних йому суспільних і моральних проблем класицизм звертався до античних, більшою мірою до римських сюжетів та образів. Лише у творчості Мольєра, який створив жанр «високої комедії», класицизм дав зразки справжнього народного життя і народних характерів. Це забезпечило Мольєрові загальноєвропейську славу, сприяло активізації театраль-ного життя, популяризації мистецтва.

Період кінця XVII — початку XVIII ст. був переломним у розвитку не тільки мистецтва, а й європейського суспільства загалом. Один за одним зі сцени сходять майже всі великі майстри: Веласкес, Ф. Гальс, Рембрандт, К. Пуссен, Берніні, К. Лоррен та ін. Настав час кризи абсолютистських систем, які визначали життя, світогляд, культуру Європи двох попередніх століть. Революція 1688 р. в Англії, політична криза в Іспанії, смерть у 1715 р. короля Франції Людовіка XIV ознаменували початок нової тенденції розвитку Європи.

Класицизм XVIII ст., як і бароко, що передувало йому, зберігав свої стильові особливості, однак не припинялася докорінна зміна змісту мистецтва, пов'язана з новим духовним рухом європейського суспільства, що дістав назву Просвітництва. По-перше, мистецтву XVIII ст. притаманною стала більша стильова єдність (не було

геніальних художників). Найзначнішу частину мистецтва того часу створено у Франції в період між смертю «короля-Сонця» і першим гуркотом революційного грому, тобто між двома жорсткими державними системами. Це була епоха, коли на зміну культові громадянина, держави прийшов культ особистої насолоди, гедоністичного нігілізму, змішаного з відчуттям грядущого «потопу».

У XVIII ст. всю художню систему попередніх віків було піддано ревізії. Поступове руйнування станово-ієрархічного принципу в суспільстві призводило до руйнації всього багатівікового набуtku. Іронічне, скептичне ставлення до всього, що завжди вважалося вибраним і піднесеним, загальна неповага навіть до високих категорій, що стали стандартами академічного мистецтва, знімали ореол винятковості з явищ, які віками слугували взірцями. Пишна феодальна титулатура й урочисті формули перетворювалися на витончену театральну гру. Та коли суспільство стало вимагати нового героїзму і нових подвигів, нічого не лишалося, як використати старі випробувані стильові формули класицизму, абстрактність яких давала змогу використовувати їх для вираження будь-якого змісту. Саме таким був класицизм періоду Великої французької революції.

Помітною новацією в мистецтві XVIII ст. була поява ідейних течій, які не мали власної стильової форми та й не відчували в ній потреби. Найзначнішою серед них вважається **сентименталізм**, що був пов'язаний із суто просвітницькими уявленнями про властиві людині від природи доброту і чистоту. Сентименталізм не потребував особливого стильового оформлення, тому що звертався не до зовнішнього, а до внутрішнього, не до загального, а до особистого. Проте незвичайне забарвлення, проникнення в інтимний світ, тонкість емоцій, навіть здатність до осягання пропорцій і легкості фактури так чи інакше пов'язані із сентименталізмом, бо створюють відчуття витонченості, близькості до природи, сповненості внутрішнього благородства. Таким чином, сентименталізм перетворюється на передромантизм: людське ество зазнає зіткнення із суспільними і природними стихіями, бурями й тяжкими струсами життя, передчуття яких закладене в усій культурі XVIII ст. Зіткнення особи з суспільством, з трагедіями буття, перехід ідеалу в сферу нездійсненої фантазії призводять у XIX ст. до зникнення стилю як важливої історії ко-художньої категорії.

Головним набутком мистецтва XVIII ст. було зародження основ художньої культури наступних століть, щоправда в маскарадних костюмах витончених театральних форм.

Романтизм — складний, внутрішньо суперечливий духовний рух, що виник в останній чверті XVIII ст. Найяскравішого розкриття романтизм набув у філософії та мистецтві.

Романтики — свідки революційних подій 1798 р., найзначніших політичних і економічних зрушень кінця XVIII — початку XIX ст. Доба Просвітництва проголосила ідеї свободи, рівності й братерства, а підготовлена нею революція виявила невідповідність їх реальним наслідкам, засвідчила кризу світоглядних орієнтацій на розум, обов'язок і честь. Результати постали як зла карикатура, що спричинила гірке розчарування у блискучих обіцянках просвітників. Проте не слід вбачати в романтизмі відхід від вистражданих людством цінностей. Натомість романтики успадкували від просвітників погляд на природу і людину як на єдине начало. Цінність особистості, ідеї рівності всіх людей, соціальної справедливості не тільки не заперечувалися ними, а й розвивалися через критику механістичності, однобокості поглядів просвітників.

Історичний ентузіазм і водночас неможливість реалізації ідеалу породили нерозв'язну суперечність, яка змусила романтиків звернутися до минулого, за що нерідко звинувачують романтизм у реакційності. Але звернення романтиків до демократичних, народних явищ середньовічної та ренесансної культур зумовлене інтересом до справжніх народних витоків мистецтва, до особистості, незалежної від соціальних умов.

Романтизм у мистецтві — це увага до внутрішнього духовного світу людини, оскільки реальність не відповідає ідеалові. У зв'язку з тим, що романтики не усвідомлювали ще важливості конкретно-історичного аналізу соціальної дійсності, їм нічого не лишалося, як критикувати реалії життя з погляду абстрактних вічних ідеалів. Звідси — й характерний духовний порив, піднесення над реальністю. Але цей порив і є якраз небажанням змиритися з суперечностями буття. Це призводить до культу індивідуальності, до протиставлення піднесеної особистості потворній дійсності.

Зосередження уваги на потенціалі особистості, людської індивідуальності — велике досягнення мистецтва романтиків. Та оскільки

реальна дійсність не давала можливості реалізуватися свободі індивідуальності, романтизм знайшов її в світі мистецтва. Культ незалежної у своєму внутрішньому світі особистості і культ мистецтва як сфери свободи зумовлюють особливості романтичного мистецтва.

Важливе місце в естетиці романтизму посідає іронія. Як світоглядна позиція і як певний художній прийом вона є діалектичним засобом розуміння світу. На основі романтичної іронії формується настрій, властивий і філософським, і художнім творам романтиків. Переїнявши таким настроєм, можна з висоти оглядати речі, безконечно підносячись над усім зумовленим, зокрема й особистим мистецтвом, і особистими чеснотами, геніальністю. Проте спроби романтиків піднятися над прозою буднів не перетворились у них на процес «естетизації життя», оскільки вони нерозривно пов'язані з працею свідомості.

Головними авторитетами романтичної естетики і філософії були брати А. і Ф. Шлегелі, Новаліс, Ф. В. Шеллінг, Ф. Шлейєрмахер — мислителі так званого йєнського романтизму, історично першого і найяскравішого періоду еволюції цієї течії. Романтичні ідеї набули свого розвитку в творчості Гельдерліна, Тіка, Гофмана (Німеччина), Водстворда і Кольриджа (Англія), Шатобріана (Франція).

У літературі романтизм найповніше розкрився у творчості письменників Байрона, Гюго, Жуковського, Лермонтова, Шевченка, живописців Жеріко, Делакруа, Рунге, композиторів Вебера, Шумана, Вагнера.

Незважаючи на те, що романтизм як художня течія існував недовго, його ідеї, принципи художнього методу так чи інакше виявлялись у розвитку художньої культури всіх наступних етапів.

Реалізм як художній метод сформувався у 20–30-х роках XIX ст. На цей час уперше в історії людства склалася світова система економічних зв'язків, відбувалися значні демократичні процеси, сфера суспільного виробництва охопила всі аспекти дійсності, залучаючи дедалі ширші соціальні верстви населення. Відповідно розширювався і предмет дослідження мистецтва: до нього долучалися й набували суспільної значущості й естетичної цінності як широкі суспільні процеси, так і тонкі нюанси людської психології, побут людей, природа, світ речей. Зазнавав глибоких змін і головний об'єкт мистецького дослідження — людина, а суспільні зв'язки набували загального, всесвітнього характеру. У духовному світі не залишилося жодного

куточка, який не мав би суспільної значущості і не цікавив мистецтво. Усі ці зміни зумовили появу нового типу художньої концепції світу — реалізму. Явища дійсності, як і сама людина, постали в мистецтві реалізму в усій складності й повноті, в усьому багатстві естетичних властивостей, ускладнених і збагачених суспільною практикою.

В основу реалізму покладено принцип історизму, конкретно-історичне розуміння й зображення людських характерів. Реалізові властива типізація як засіб виявлення сутнісних соціальних якостей людини й обставин її формування та діяльності.

Мистецтво реалізму має у своєму доробку величезну галерею соціальних топів, відтворивши розмаїття і складність соціальних відносин і зв'язків суспільства в новий історичний період — епоху політичного та економічного панування капіталізму. Слід зазначити, що реалізм зародився в країнах, де капіталізм утвердився найраніше — Англії і Франції. Засновниками західноєвропейського реалізму були В. Скотт і Ч. Діккенс, Ф. Стендаль і О. де Бальзак. Реалізм справив потужний вплив на суспільну свідомість епохи. Він сприяв утвердженню матеріалістичного погляду на людину, сутність якого визначається як «сукупність усіх суспільних відносин».

Реалістичний тип творчості ґрунтується не на апріорних правилах і схемах, а на проникненні в закономірності соціальної дійсності (вона і є предметом мистецтва). Художник-реаліст пізнає характери і явища життя в русі, розуміє їх як результати дійсності, що розвивається. Він і мислить закономірностями цієї дійсності. Реалізм доби капіталізму складався в умовах зростання авторитету науки й культури загалом. Проте науковий характер мали дослідження переважно природних об'єктів. Науковий світогляд, що охоплює як ставлення людини до природи, так і суспільні відносини людей, тоді ще не склався. Тому світоглядна орієнтація науки в питаннях вирішення завдань художньої творчості багато в чому зводилася до сприйняття, засвоєння і використання комплексу тих ідей і цінностей, які характеризують природничо-науковий матеріалізм. Саме така естетика, зразком якої була книга з природознавства, рівність усіх явищ життя перед оком художника, спрямовувала реалізм до натуралізму.

Соціально-історичний аналіз, на якому ґрунтується реалізм, дає змогу мистецтву всебічно охопити життя людини в суспільстві, зробити своїм предметом саме життя, спосіб життя сучасного

суспільства, тобто все багатство життєвих обставин, які впливають на долю людини. До них належать виховання та освіта, соціальні, політичні, культурні, етнічні, сімейні та інші відносини і зв'язки людей. Водночас реалізм передбачає художній аналіз суспільства в усіх його соціально-культурних площинах, втілених у сповнених життя людських індивідуальностях. Друга половина XIX ст. позначена наростанням кризи капіталістичного суспільства і визріванням бунтівного духу пролетаріату. Тому тенденції розгортання художнього процесу характеризуються подальшим розвитком мистецтва, пов'язаним як із демократичними й революційними силами, так і декадентськими, модерністськими течіями, що змінювали одна одну дуже часто. Ці процеси виявилися наприкінці XIX ст. лише як тенденції. Та вже на початку XX ст. художнє життя стало надзвичайно різноманітним і вкрай суперечливим, що й підтверджується складністю соціально-історичної доби.

Соціалістичний реалізм — творчий метод, що склався на початку XX ст. як відображення процесів розвитку художньої культури в добу соціалістичних революцій, як вираження соціально-класової концепції світу і людини.

У 20-х роках минулого століття в Росії створилися нові умови, виникли невідомі в історичній практиці конфлікти, драматичні колізії, а відтак з'явилися новий герой та нова аудиторія. Постає потреба не тільки в політичному, філософському, а й у художньому осмисленні процесу перемоги соціалістичної революції в Росії та шляхів побудови соціалістичного суспільства.

Слід враховувати, що перемога революції в Росії викликала до життя нове мистецтво, а не власне художній метод. Надзвичайно важливо зафіксувати період розвитку нового мистецтва між революційними 1917 і 1934 роками, який відбувався в загальноєвропейському модерному дискурсі, та наступним періодом, — після Першого з'їзду радянських письменників (1934). На з'їзді було прийнято нову художню програму соціалістичного мистецтва та визначено новий художній метод — «соціалістичний реалізм», його принципи і завдання.

У перший період спостерігається активний розвиток мистецтва, не пов'язаного з якимись ідеологічними обмеженнями; він насичений пошуками нових засобів художньої виразності, що могли б найповніше донести до аудиторії пафос нових ідей. Розглядаючи специфіку

розвитку мистецтва й художнього методу, слід наголосити на умовах, що склалися саме в Росії. Адже період 1917—1921 рр. в Україні, Грузії чи, наприклад, у Вірменії потребує окремого аналізу, оскільки він не тотожний соціально-політичній ситуації в Росії.

Мистецтво соціалістичного реалізму має піввікову історію, воно справило значний вплив на долю світової культури. Більшість російських митців палко вітали революцію і намагалися дати яскраве художнє зображення тих змін, які вона зумовила. З революцією пов'язали свою долю Максим Горький, О. Серафимович, О. Блок, В. Брюсов, С. Сергеев-Ценський, В. Вересаєв та багато інших письменників. Захоплено прийняли її В. Маяковський, С. Єсенін, діячі російського театру і кіно.

Особливого значення в перші післяреволюційні роки набули агітаційно-пропагандистські жанри, зокрема плакат, художньо оформлені свята, монументальне мистецтво. 20-ті роки пов'язані з появою і подальшим широким суспільним визнанням таких творів, як «Нова планета» К. Юона, «Більшовик» Б. Кустодієва, «У голубому просторі» А. Рилова, «150 000 000» В. Маяковського, «Росія, кров'ю вмита» А. Веселого та ін. У ці роки формувалася одна з важливих особливостей — гостре відчуття єдності реальних історичних подій і позиції митця, його небайдужість. Митці поступово сповнювалися тією творчою силою, що допомагала їм здійснювати процес, який видатний кінодокументаліст Дзига Вертов назвав «комуністичною розшифровкою світу».

Ентузіазм, оптимістичне ставлення до майбутнього молодої країни, героїка праці стали своєрідним лейтмотивом більшості художніх творів цього періоду. У творах В. Маяковського, М. Шолохова, М. Островського, Л. Леонова, О. Довженка, М. Шагінян, Ю. Лебединського, В. Кетлінської, І. Шадра, П. Тичини, О. Дейнеки, Вс. Вишневського, О. Корнійчука, С. Герасимова та багатьох інших висвітлювалася роль трудового народу в будівництві нового суспільства. Творчість радянських письменників, художників, кінематографістів набула світового визнання. Так, М. Шолохов був удостоєний Нобелівської премії в галузі літератури, фільм С. Ейзенштейна «Броненосець Потьомкін» був визнаний найкращим за всю історію кінематографа.

Водночас мистецтво 30-х років не можна розглядати поза процесом зміцнення адміністративно-командної системи, утвердження куль-

ту особи Сталіна, що супроводжувалися репресіями, організаціями кампаній проти талановитих митців, забороною цілих художніх напрямів, що склалися у 20-х роках. Не можна не враховувати й того, що соціально-політичний клімат у країні спричинив деформацію світосприймання й у тих митців, які не зазнали репресій і гоніння.

У 1934 р. відбувся Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників, що зосередив увагу на питаннях «соціалістичного реалізму», який визначили як метод «глибоко правдивого», «конкретно-історичного» відображення дійсності в її «революційному розвитку». Певний досвід розвитку нового мистецтва вже був, він формувався в умовах літературної боротьби між письменниками, які вважали себе пролетарськими, й так званими попутниками, тобто тими, хто не поділяв комуністичного світогляду.

Із середини 20-х років в радянському мистецтві почалися складні й суперечливі процеси. Значна частина митців, які зіткнулися з нерозумінням їхніх творчих пошуків і переслідуваннями, змушена була залишити країну. Інші, не маючи змоги оприлюднювати свої твори, переживали стан моральної смерті.

Дальший розвиток соціалістичного мистецтва пов'язаний передусім із відображенням конкретних історичних подій, адже в 40–60-х роках головне завдання мистецтва полягало в копіюванні так званих типових явищ і подій реальної дійсності. Внаслідок цього мистецтво йшло за конкретними подіями: Великою Вітчизняною війною, післявоєнним будівництвом, освоєнням цілинних земель, космосу і т. ін. На тлі значних загальних тем у те чи інше десятиліття увага зосереджувалася на конкретних проблемах. Так, розроблення воєнно-патріотичної теми трансформувалося від зображення у творах героїки народного подвигу, емоційно насиченої ненависті до фашизму до глибокого морально-психологічного аналізу початку війни, трагічних доль деяких військових діячів, проблем партизанського руху, окупованих територій тощо. Воєнно-патріотична тема охоплює, по суті, п'ятдесят років розвитку радянського мистецтва, вона формувалась як у рядках пісні «Вставай, страна огромная», в поезії М. Бажана, О. Твардовського, в громадському і письменницькому подвизі Муси Джаліля, в кінопубліцистиці О. Довженка, музиці Д. Шостаковича, так і у творах, що з'явилися у 70–90-х роках.

З 60-х років мистецтво соціалістичного реалізму робить наголос на ідейних і моральних шуканнях особи, намагається розв'язати

суперечність між ідеалом та реальністю, а в естетичній теорії точаться гострі дискусії щодо проблем героя, завдань мистецтва, потреби оновлення художніх засобів. Водночас у середовищі творчої інтелігенції формується так званий дисидентський рух.

В Україні 60-ті роки — це відродження національної самосвідомості та новий сплеск національного мистецтва. У цей період в літературі працюють такі видатні митці і громадські діячі, як В. Стус, В. Симоненко, Л. Костенко, О. Гончар, талант яких засвідчив, що українська національна культура вийшла далеко за межі комуністичної ідеології і зберігає та розвиває багатотисячолітні національні традиції.

Саме ті роки можуть розглядатися нині як яскравий приклад суперечностей між критикою культу особи Сталіна, проголошенням свободи творчості і забороною певних напрямів у мистецтві, волюнтаристськими оцінками М. Хрущовим деяких творів, автори яких пізніше були майже позбавлені можливості працювати. Так, М. Хрущов «благословив» у 1963 р. кампанію критики абстракціонізму, а також творчості Б. Пастернака та багатьох інших митців. У цей же період під гаслом боротьби з «українським буржуазним націоналізмом» розгортаються гоніння на українських «шістдесятників».

Грунтовний аналіз суперечностей 60-х років як у політичному, так і в мистецькому плані зробив відомий дослідник Д. Лукач, який наголосив, що й за часів Хрущова література, мистецтво «приспосували» художні образи, героїв творів до вирішення «поставлених практичних завдань». «Ця тенденція була настільки глибокою, що навіть така щира соціалістична книга, визнана опозиційною, як «Не хлібом єдиним» М. Дудінцева, була відкинута з посиланням на той самий принцип: те, що його висновки не підтримували окремих заходів, а закликали до реформ, нічого не змінювало в художній оцінці книги»¹.

У 1985—1990 рр. проблеми методології соціалістичного реалізму стали об'єктом гострих дискусій.

Різка критика соціалістичного реалізму спиралася на такі аргументи: публіцистичність визначення методу, нездатність охопити всю жанрову специфіку конкретних видів мистецтва, перетворення соціалістичного реалізму на єдиний творчий метод соціалістичного мистецтва збіднює, звужує творчі пошуки авторів, створює щось на зразок

¹ Лукач Л. Своєобразие эстетического: в 4 т. — М., 1987. — Т. 4. — С. 498.

«вузького коридора», який ізолює митця від усього багатства навколишньої дійсності; соціалістичний реалізм — це система контролю над мистецтвом, «свідомство про ідеологічну благонадійність» автора.

Внаслідок розпаду СРСР утворилися незалежні держави, в межах яких розвиток мистецтва відбувається відповідно до національних традицій та сучасних соціокультурних умов. Отже, історія мистецтва соціалістичного реалізму має чіткі хронологічні межі: 1934—1990 рр., вона також має теоретичне обґрунтування і мистецьку практику і посідає певне місце в складній історії розвитку художньої культури ХХ ст.

§8. МИСТЕЦТВО МОДЕРНУ ТА ПОСТМОДЕРНУ

З кінця ХІХ і протягом ХХ ст. спільною закономірністю для класичних видів мистецтва була поступова відмова від образного відтворення дійсності, пошук нового змісту мистецтва. Упродовж другої половини ХІХ ст. представники **натуралізму, імпресіонізму та символізму** шукали не тільки нових зображально виразних форм, а й нових аспектів дійсності, які залишилися поза увагою класичного мистецтва. Та якщо в ХІХ ст. ще можна було простежити поступову зміну різнорідних художніх течій, то на початку ХХ ст. нові художні течії виникають не послідовно, а одночасно, і сприймаються як рівноправні. Стиль «модерн» виявився кінцем традиціоналізму в мистецтві та естетиці і став попередником модернізму в широкому значенні слова. Отже, становлення сучасної художньої культури можна уявити як рух від класики через модернізм до постмодернізму.

Модернізм як загальна спрямованість руху мистецтва на початку ХХ ст. поєднав велику кількість відносно самостійних ідейно-художніх течій та напрямів, таких, як *кубізм, футуризм, конструктивізм, імажинізм, абстракціонізм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм*, кожний з яких мав певну ідейно-естетичну й художню стильову особливість, але водночас вирізнявся і принциповою філософсько-світоглядною та соціокультурною єдністю з іншими. Становлення модернізму як завершеної художньо-естетичної системи та відповідного типу світоспоглядання було підготовлене такими його стадіями, як декаденство та авангардизм.

У духовній культурі кінця ХІХ — початку ХХ ст. певну частину суспільства охопили настрої безнадії, неприйняття життя, суб'єктивізм

у пошуках нових засад творчості. В середині суспільства виокремилася певна нова спільнота, обмежене коло людей зі своїм способом життя, дещо незвичним, яке властиве маргіналам та богемі. Вони сповідували високе призначення мистецтва, відмінне від традиційного для буржуазного суспільства з його забезпеченістю, порядком, індустріально-фінансовою могутністю та цілковитою задоволеністю художньою продукцією академічного спрямування. У монастрії декадентства поширилися серед значної частини насамперед художників різних естетичних орієнтацій, зокрема й значних майстрів мистецтва, творчість яких не може бути віднесена до авангарду. Мотиви декадансу найвідчутніше виявилися в поезії французького символізму, англійських прарафаелітів, певним чином позначилась на творчості О. Уайльда, М. Метерлінка, Р. Рільке, Д. Мережковського, З. Гіпіус, Ф. Сологуба.

Гостро відчувши глобальність перелому в культурі загалом, авангардизм взяв на себе функцію повалення старого та творення нового в мистецтві. Авангардисти намагалися утвердити й абсолютизувати винайдені ними форми, засоби та прийоми художнього вираження. Найчастіше це зводилося до абсолютизації та доведення до логічного завершення (нерідко абсурдного з погляду класичної культури) того чи іншого елемента або сукупності елементів художньої мови, що виривались із традиційних культурно-історичних контекстів. При цьому завдання і цілі сучасного мистецтва трактувалися представниками різних напрямів авангардизму по-різному, аж до заперечення мистецтва як такого в його новоевропейському тлумаченні.

Ставлення авангардистів до класичної традиції було двоїстим. Негативну позицію посідали лише футуристи, дадаїсти та конструктивісти. Але вона стосувалася, насамперед, академічного мистецтва останніх трьох століть, та навіть у цьому мистецтві заперечувалося не все, а тільки консервативно-формалістичні та натуралістично-реалістичні тенденції. Водночас авангард широко запозичував знахідки й винаходи мистецтва попередніх століть, особливо у сфері формальних засобів і способів вираження. Особливо часто такі «знахідки» шукали в ранніх етапах історії мистецтва — мистецтві Сходу, Африки, Полінезії тощо.

Модернізм привів до логічного завершення всі основні види новоевропейського мистецтва, маючи на меті оновити його. Він довів, що ці види вичерпали себе як актуальні феномени культури, оскільки не

відповідали сучасному рівневі культурно-цивілізаційного процесу, не могли адекватно виражати дух часу, відповідати художньо-естетичним потребам сучасної людини, що швидко змінювалися. Власне, модернізм продемонстрував принципову культурно-історичну відносність форм, засобів і методів художньо-естетичної свідомості, мислення та їх вираження.

Творці авангардного мистецтва активно намагалися застосувати у творчому процесі всі духовні течії і спрямування, на які ХХ ст. було дуже багатим. Так, одні з них орієнтувалися винятково на раціональні, сциєнтистські засади — йдеться про представників абстракціонізму з їхніми пошуками наукових законів впливу кольору і форми на людину, «аналітичне» мистецтво з його принципом «зробленості» твору, конструктивізм, концептуалізм, додекафонію в музиці. Більшість художніх напрямів модернізму дотримувалося принципового ірраціоналізму художньої творчості. Цьому активно сприяла духовна атмосфера першої половини ХХ ст., яка набула апокаліпсичного забарвлення внаслідок світових воєн, революцій, створення засобів масового знищення. Звідси активне використання засобів алогізму, абсурду, парадоксів у творчості дадаїстів, сюрреалістів, в літературі «потoku свідомості», театрі й літературі «абсурду», які утверджували безнадійність і трагізм людського існування, абсурдність життя, апокаліпсичні настрої.

Модерністи відмовились і від таких елементів класичного мистецтва, як сюжет та характер, відмовилися свідомо, вважаючи їх проявом ідеологічного підходу до дійсності. Творча природа модернізму багато в чому пов'язана з динамікою науковотехнічного прогресу, який рішуче змінював обриси й ритми сучасного світу з розвитком абстрактного мислення, що зумовив тяжіння до мистецтва асоціативних структур (перенесення акценту із зовнішнього на внутрішнє, із сприйняття художніх об'єктів на їх переживання). Все це створило передумови для утвердження елітарної тенденції в модернізмі.

Слід зазначити, що модернізм, звернений до елітарної публіки, не був цілком політично та ідеологічно нейтральним. Так, численні російські та українські авангардисти активно вітали соціалістичну революцію, підтримували її (особливо в перші роки) своєю творчістю. Деякі італійські футуристи прийняли і підтримали фашистські ідеї, дадаїсти були близькі до анархістського руху, а багато сюрреалістів

вступили до французької компартії. Тобто модерністи не мали своїх усвідомлених політичних переконань, власної соціальної програми, їхня творчість була зорієнтована на незначне коло втаємничених.

«Мистецтво для мистецтва» мало не тільки своїх критиків, а й прихильників і, навіть, адептів. Але визнання елітарного мистецтва відбувалося на фоні критики «масового» мистецтва. В «масовому» мистецтві критики вбачали лише загрозу цінностям буржуазної цивілізації», варварську силу, що зведе художню культуру до рівня сірості й посередності. Найяскравішим документом цієї позиції мистецтва щодо мас виявилася праця Хосе Ортега-і-Гассета «Дегуманізація мистецтва».

Якщо на початку ХХ ст. прибічники «мистецтва для мистецтва» намагалися відгородитися від буржуазної дійсності з її суперечностями в «башті зі слонової кістки», то у 20-х роках така позиція їх уже не влаштовує. Ортега-і-Гассет у самому факті «антипопулярності» модерністських форм мистецтва вбачає можливість згуртувати під їхнім прапором нову еліту духовної аристократії, яка зможе вгамувати розворушені інстинкти, впоратися з їх руйнівними силами і повести за собою маси. Незважаючи на те, що Ортега-і-Гассет став на захист «чистого мистецтва», він був далеким від соціальної індеферентності. Вся його праця проникнута пафосом елітарного аристократизму в мистецтві.

Ортега-і-Гассет підносить кубізм, експресіонізм та інші напрями модернізму саме за розрив із реалістичною традицією, за відновлення в правах «артистичної» чутливості, здатної сприймати чисту форму, за ставлення художника до дійсності, звільнене від тягаря людського суспільного змісту, що має стосунок до дійсності. Він вітає «дегуманізацію» в мистецтві свого часу і робить ставку на нову еліту.

З різкою критикою «масового» мистецтва виступив також Й. Хейзінга у праці «В сутінках завтрашнього дня. Діагноз духовної недуги нашої епохи» (1935). Він зазначав, що майже до другої половини ХІХ ст. життя людини не мало такої цінності як нині, навіть для забезпечених верств суспільства, бо несло більше страждань, аніж радості.

Наукові й технічні досягнення останнього століття створили для людини такі умови, які за висловом Хейзінга, сформували психологію «одержимості життям». «Зростання безпеки, комфорту і можливостей задоволення своїх бажань, тобто гарантій забезпеченості життя, з одного боку, відкрило широкий простір для всіх форм

девальвації буття: філософського заперечення життєвих цінностей, суто чуттєвого спілуну або відрази до життя. З іншого боку, це підготувало підґрунтя для загальної впевненості у праві на щастя тут, на землі Життю пред'являють претензії. З цією суперечністю пов'язана інша. Амбівалентний стан, що коливається між насолодою життям і його запереченням, є характерним для окремої людини. Людське суспільство, навпаки, приймає його без вагань і з небувалою впевненістю в земному житті як предметі своїх сподівань і діяльності. Скрізь панує справжній культ життя»¹.

При цьому Хейзінга не тільки ставить мистецтво в ряд тих культурних інститутів, які відчують серйозні зміни в суспільстві, зорієнтованому на «культ життя», а й вважає естетичний чинник таким, що значною мірою зумовив переведення суспільних інтересів і цінностей із сфери істини та ідеалу в сферу життя. Незважаючи на те, що, на відміну від Ортеги-і-Гассета, Хейзінга піддає критиці й деякі напрями модернізму, основний пафос його твору спрямований на критику масової культури і мас. Мистецтво, яке перестає відповідати запитам еліти (хоча Хейзінга відділяє поняття еліта і маса від їхнього соціального базису і розглядає їх як духовні позиції), на його думку, варваризується і означає занепад культури.

Для відомого німецького філософа О. Шпенглера феномен «омавлення» безпосередньо пов'язаний із кризою мистецтва, зокрема з кризою суспільства взагалі. Варварство «великого міста» знищує культуру. Адже «до світового міста належить не народ, а маса. Йї зневажання будьякої традиції означає боротьбу проти культури.., її гострий і холодний розум, який перевершує селянську тямущість, її натуралізм цілком нового гатунку, який у своєму прагненні назад далеко випереджає Сократа й Руссо і спирається в усьому, що стосується сексуального і соціального, на первіснообщинні інстинкти і стани, те саме *rapem et circenses* («хліба і видовищ»), яке тепер знову випливає під виглядом боротьби за підвищення заробітної плати, і спортивні майданчики, — все це знаменує, порівняно з остаточно завершеною культурою і провінцією, певну абсолютно нову, пізню й безперспективну, але водночас і неминучу форму людської екзистенції»².

¹ Хейзінга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнього дня. — М., 1992. — С. 295.

² Шпенглер О. *Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории*. — М., 1993. — С. 166.

Шпенглер дійшов висновку, що в умовах цивілізації, яка прийшла на зміну культурі, мистецтво не може бути способом утвердження принципу елітарності, тому що воно навіть в найпривілейованіших сферах піддається «омасовленню», а отже, і знищенню.

У німецького філософа й соціолога Т. Адорно мистецтво взагалі живе парадоксом: в «організованому суспільстві», яке знаходить собі опертя в «інертній масі», воно може сказати щось людям лише завдяки своїй граничній відособленості — цілковитій відмові від заявленої комунікації. В протилежному разі воно негайно потрапляє в лапи всемогутньої культурної індустрії, в сферу добре налагодженого виробництва «оманливої свідомості» суспільства про самого себе. Адорно зазначає, що так сталося з музикою Бетховена, чії композиції зведені сьогодні до рівня культурних благ і повідомляють слухачам емоції, яких самі по собі ці композиції не утримують.

Подібний підхід до «масового мистецтва», яке в першій третині ХХ ст. проходило стадію становлення, не є випадковим. Справді, на тлі загальної кризи, поширення масового мистецтва відбувалося надзвичайно бурхливо завдяки, насамперед, засобам масової комунікації. Слід зауважити, що художня творчість завжди була пов'язана з технікою. Техніка надає мистецтву знаряддя художнього виробництва, визначає характер його поширення і безпосередньо впливає на творчий акт художника. Таким чином, і процес художнього виробництва, і процес художнього споживання, які є полюсами художньої культури, виявляються органічно пов'язаними з матеріальнотехнічними чинниками, характер і міра розвитку яких багато в чому зумовлюють і виражальні засоби мистецтва, і масштаби його поширення, і характер впливу на людей.

ХХ століття — це епоха науковотехнічної революції, передумови якої було створено ще в ХІХ ст. Серед технічних винаходів, що революційно вплинули на долю образотворчих мистецтв, були фотографія та кіно.

Коли йдеться про специфіку кіномистецтва, виокремлюють ту його особливість, яка вперше зробила можливим візуально відтворювати рух. Слід зазначити, що така можливість з'явилася тільки завдяки тому, що техніка кіно вперше в історії мистецтва використовувала як «будівельний» матеріал для фільму світло — відмінну від речовини форму матерії. Обмеженість усіх образотворчих форм мистецтва,

що не давала змоги витворити рух у його процесуальності, полягала в тому, що вони використовували для побудови зображення різні форми речовини (фарби, папір, полотно, мармур, дерево тощо) і внаслідок цього могли створити лише незворотні зображення, що фіксують просторові елементи та їх співвідношення в певний момент часу, тобто статично. Техніка кіно дала можливість за допомогою світла отримати зворотні зображення, забезпечити їх зміну і тим самим візуально відтворити рух.

Суперечки щодо кіно та його художніх особливостей не вщухали тривалий час, так само як півстоліття тому предметом гострих дискусій стало телебачення. І за кіно, і за телебаченням, як раніше за фотографією, довго не визнавали права називатися мистецтвом, вважали їх лише формами ретрансляції. Кіно спочатку ототожнювали з драматичним мистецтвом, тільки відзнятим на плівку. Поступово з розвитком кіно і пошуком його власних можливостей стає зрозумілим, що народився якісно новий спосіб художньої творчості.

Не тільки науковотехнічний прогрес, а й загальна демократизація суспільства справили вплив на процес поширення масової культури. Потреба піднесення загального культурного рівня населення, поширення освіти як загальної, так і спеціальної, створювали умови для подолання розриву між різними соціальними верствами, особливо в умовах домінування міської культури. Елітарне й масове мистецтво мають нині стільки перехресних ліній, що навіть важко визначити, до якої з них належить певний твір. Значною мірою це пояснюється тим, що зникла чітка межа між елітою та масою.

Якщо розглядати у традиційному розумінні поняття елітарна та масова культури, то потрібно було б передбачити, що споживання різного за якістю продукту має відповідати різним категоріям споживачів. Наприклад, культура «нижчої якості» призначена для споживачів з примітивним художнім смаком, а «складні» твори повинні задовольняти потреби високоосвічених людей. Але насправді, як показують дослідження соціологів, нерідко твори масових жанрів споживаються саме в інтелектуальному середовищі як засіб дозвілля, а «серйозні» твори мають чималий попит у представників культур не дуже розвинених верств.

Хоча культурна публіка, наприклад, здебільшого читає романи А. Крісті чи Д. Чейза не частіше, ніж малокультурна твори Дж. Джой-

са чи У. Фолкнера, але важливішим є те, що між окремими категоріями читачів немає неперехідних меж і що у ставленні широкої маси до культурного продукту крім інертності існує ще й певний динамізм, який засвідчує можливість подальшого розвитку.

Звісно, не все, що сьогодні пропонує величезний ринок культури, має належну якість, не все можна віднести до справжньої творчості, та не можна погодитися й з тим, що масовість і низька якість — це синоніми. Історія культури ХХ ст. має чимало прикладів, що ілюструють парадоксальну діалектику елітарної та масової культур: їх взаємоперехід, взаємоперетворення, взаємовплив та самозаперечення кожної з них.

Так, творчі пошуки різних представників авангардного мистецтва (символістів та імпресіоністів, експресіоністів і футуристів, сюрреалістів і дадаїстів та ін.) були спрямовані на створення унікальних форм елітарної культури. Естетичні маніфести й декларації цих напрямів обґрунтовували право художника на творчу незрозумілість, віддаленість від маси, її смаків і потреб, на самоцінне буття «мистецтва для мистецтва».

Проте згодом в коло інтересів модерністів потрапляли предмети буденності, форми буденного мислення, структури загальноприйнятої поведінки тощо. Модернізм почав свідомо апелювати до масової свідомості. Пародії на банальність втрачали відмінність від самої банальності. Внаслідок цього один і той самий твір культури набував подвійного життя з різним змістом і протилежними ідейними намірами: з одного боку, він нібито звернений до елітарної публіки, з іншого — до масової. Такими є багато творів відомих художників. Особливо добре це видно в мистецтві постмодерну, наприклад, в поп-арті. Саме тут відбувається елітаризація масової культури і водночас — омасовлення елітарної.

У другій половині ХХ ст. культурна ситуація стає іншою. На зміну індустріальному суспільству приходять постіндустріальне, або інформаційне, створене завдяки поширенню персональних комп'ютерів, масового відео, Інтернету, які поряд із реальною дійсністю створили так звану віртуальну реальність. Цей етап у розвитку сучасної культури отримав назву постмодернізму. Характерним для нього є зростання зневіри в прогресивний розвиток суспільства і можливість віднайдення істини, що дали б людям змістожиттєві

цінності та орієнтири для діяльності. Все це сприяло утвердженню та поширенню масової культури і водночас визначало істотні зрушення в розумінні сутності феномену масової культури та пов'язаних із цим певних змін в її формах.

Постмодернізм реабілітував і навіть зробив об'єктом своєї пильної уваги те, що пов'язане з життєвим світом звичайної людини. Існування масового мистецтва в ситуації постмодерну дало йому (як і культурі загалом) змогу вийти за межі традиційних і звичних визначень та існувати в ширших життєвих контекстах. Так, набувають статусу масового мистецтва види діяльності, що тільки імітують або пародіюють художню діяльність.

Особливістю масової культури за доби постмодерну є її зрощування з безпосередніми формами життя. Насамперед, ідеться про дизайн, моду, рекламу, дозвілля і спорт. У цих сферах широко використовуються художні засоби та прийоми виконавчої майстерності «високого» мистецтва, але тільки для вирішення завдання естетизації різних форм повсякденності. Вкорінення художніх засобів у повсякдення принципово змінює якість життя широких демократичних кіл суспільства і підносить його загальний культурний рівень.

Дизайн створює особливу мову форми, за висловом німецького архітектора й теоретика мистецтва В. Гропіуса, «візуальну мову». В цій мові знаковими стають пропорції, оптична ілюзія, колір, співвідношення світла й тіні, порожнин та об'ємів тіл, кольору й масштабу тощо. Дизайнівська форма — це знак матеріалу, технології та якості створюваної речі, що виражають її призначення й характер соціального буття в системі культури. Це новий функціональний вид естетичної діяльності, що, як і вся масова культура, побудований на використанні досягнень «високого» мистецтва, але спрямований на гуманізацію засобів і продуктів виробництва та навколишнього середовища.

Мода, як і дизайн, швидко й активно заявила про себе як про важливий елемент сучасної культури. Зростання її значення також пов'язане з поширенням серійного виробництва, з одного боку, та дедалі більшим значенням естетичного в повсякденному житті людини — з другого. Якщо в сучасному мистецтві зникає явище загального стилю, то мода якраз і створює той стиль, що поєднує людину зі світом культури й виконує функцію її постійного оновлення.

Не тільки мода, а й імідж стає сучасною формою мистецтва. Якщо класичне мистецтво намагалося досягнути людину, то місія сучасно-

го — творити її. Імідж — це образ конкретної людини з попередньо визначеними характеристиками. Психологія та етика, режисерське й акторське мистецтво, зусилля модельєра, перукаря та візажиста — все залучається для створення іміджу, який сьогодні потрібен політичному діячеві, «зірці» популярного мистецтва, журналістові й телеведучому. Він стає необхідною умовою соціальної адаптації для будьякої людини. На відміну від жорстко структурованого суспільства недалекого минулого, сучасне демократичне суспільство має власну структуру, але не таку жорстку й очевидну. Це створює складніші, опосередкованіші форми суспільного ранжирування. В таких умовах імідж як образ, створюваний людиною для «інших», як пристосування до складних соціальних відносин і можливість реалізуватися в них, набуває значного поширення.

У сучасній культурі людина поставлена перед необхідністю самостійно творити власне культурне обличчя, свій життєвий шлях. Саме тому досвід класичного мистецтва стає в пригоді, але він слугує не просто певним взірцем, ідеалом, до якого треба прагнути. Радше досвід класичного мистецтва засвідчує можливість людини практично перетворювати відповідно до своїх намірів будьякі сторони життя. Мистецтво стає художнім досвідом, що використовується як засіб досягнення конкретної мети. Саме за рахунок художнього досвіду сучасна культура творить повсякденну культуру нової якості, яка сама є підґрунтям для нового етапу розвитку цивілізації.

Динаміку розвитку масової культури визначають кілька різнопланових тенденцій. В умовах ринкової економіки артефакти масової культури функціонують, з одного боку, як споживацький товар, а з іншого — як культурні цінності. Актуалізуючи соціально-психологічні очікування масової аудиторії, масова культура відповідає її потребам у дозвіллі, розвагах, грі, спілкуванні, емоційній компенсації тощо.

Індустріалізація виробництва і стандартизація продукції взаємодіють з процесом формування субкультурних груп (етнічних, вікових, професійних), зорієнтованих на певні зразки масової культури й мистецтва. Утворюються багатопрофільні, експертні групи, що конкурують. Вони складаються з продюсерів, режисерів, менеджерів, спеціалістів масової інформації, реклами та маркетингу, завданнями яких є вивчення, прогнозування та формування попиту на той або той культурний продукт. Установка на моду, миттєвий успіх,

сенсаційність доповнюються міфотворчими механізмами масової культури, яка використовує та переробляє практично всі базові символи попередньої та сучасної культури.

Істотною причиною поширення масової культури в сучасному суспільстві є і відмирання фольклору. Фольклор, що тривалий час був духовною скарбницею народу, в зв'язку з науково-технічним прогресом, індустріалізацією, урбанізацією та розвитком засобів масової комунікації втрачає свою роль. Масова культура, що відрізняється від фольклору своєю нетрадиційністю, космополітичністю, використанням художньо виразних засобів класичного мистецтва, професіоналізацією та можливістю тиражування, витісняє його.

Для масової культури характерним є антимодернізм та антиавангардизм. Якщо модернізм і авангардизм тяжіють до ускладненої техніки «письма», то масова культура — до простої, відпрацьованої попередньою культурою, техніки. Вона зорієнтована на середню мовну семіотичну норму, на просту прагматику, оскільки звернена до величезної читацької, глядацької та слухацької аудиторії. Вона не знає традицій, не має національності, її смаки та ідеали змінюються із запаморочливою швидкістю відповідно до потреб моди. Масова культура має широку аудиторію, апелює до спрощених смаків, претендує на те, щоб бути народною культурою.

Феномен масової культури щодо ролі її в розвитку сучасної цивілізації оцінюється далеко не однозначно. Залежно від того, до якого — елітарного чи популістського — способу мислення тяжіють естетики і культурологи, вони схильні вважати її або чимось на зразок соціальної патології, симптомом виродження суспільства, або, навпаки, важливим чинником його здоров'я і внутрішньої стабільності. Водночас, слід зазначити, що завдяки сучасним технічним засобам велика кількість людей отримує доступ до будь-якої культури, зокрема й високопрофесійної. Людині надається можливість підвищувати свій загально-культурний рівень. Внаслідок цього дедалі більше вкорінюється уявлення про те, що людство стоїть на порозі розвитку нової культури, яку сучасний дослідник М. Маклюєн називає «електронною», заснованою на засобах масової комунікації і нових інформаційних технологіях.

Контрольні запитання

1. Які поняття характеризують історичну типологію мистецтва?
2. Як співвідносяться між собою поняття художня традиція, художнє новаторство, художня спадкоємність.
3. Що дає підстави говорити про наявність мистецтва в доісторичної людини?
4. Який вид мистецтва набув найвищого розвитку в давньосхідних цивілізаціях?
5. У чому різниця між античним мистецтвом і давньосхідним?
6. Які стилі характеризують мистецтво середньовіччя?
7. Чому людська особистість стає головним предметом мистецтва Відродження?
8. Які провідні художні течії європейського мистецтва Нового часу?
9. У чому полягає своєрідність реалістичного методу в мистецтві?
10. Що зумовило появу «масового мистецтва» і які його ознаки?

Список рекомендованої літератури

- Базен Жермен. История истории искусства: от Вазари до наших дней. — М., 1994.
- Бернштейн Б. М. Принципы построения исторической типологии художественной культуры // Художественная культура в докапиталистических формациях. — Л., 1984.
- Вельфин Г. Основные понятия истории искусства. — СПб., 1994.
- Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985.
- Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры // Избр. соч. — К., 1993.
- Контуры будущего: Перспективы и тенденции развития средств массовой коммуникации в художественной культуре/ Сб. ст. — №, 1984.
- Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против». — М., 2003.
- Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные исследования художественной культуры в переходных процессах. — М., 2002.
- Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
- Муратова К. М. Мастера французской готики. Проблемы теории и практики художественного творчества. — М., 1988.

НЕКЛАСИЧНА ЕСТЕТИКА: ДОСВІД ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

§1. ТЕОРЕТИЧНІ ВИТОКИ НЕКЛАСИЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Естетика ХХ ст., яку ми визначаємо як некласичну, є наступним після посткласичного етапом розвитку естетичного знання. Некласична естетика — складне й суперечливе явище, її розвиток має як самобутні риси, так і певні загальні ознаки, зумовлені поняттям *сучасність*. У широкому розумінні всю естетику ХХ ст. називають сучасною. Однак це поняття має і конкретніший смисл — ідеться про теоретичні й художні проблеми певних десятиліть. Отже, реконструюючи теоретичні пошуки в некласичній естетиці ХХ ст., слід через реалії відповідних десятиліть вийти на узагальнення, на ідеї, що мають не випадковий, а закономірний характер, на такі ідеї, сукупність яких є концептуальним надбанням естетичної науки минулого століття.

ХХ ст. позначене тенденцією активної взаємодії філософського, етико-естетичного, психологічного й художнього процесів, утвердженням нових форм філософсько-естетичного аналізу дійсності і мистецтва. Хронологічне відтворення теоретичних пошуків естетики ХХ ст. має спиратися на становлення філософських концепцій, що визначилися в межах посткласичного етапу. Саме представники посткласичної естетики О. Конт і Ф. Ніцше відіграли особливу роль у новому — некласичному — етапі розвитку естетичної науки. Виокремлення цих двох постатей для аналізу теоретичних витоків некласичної естетики зумовлено тим, що концепція О. Конта дала можливість сформуватися неопозитивізму — хронологічно першому напрямку некласичної естетики. Концепція Ф. Ніцше є сполучною ланкою між посткласичною і некласичною естетикою.

Слід наголосити, що на практику розвитку європейської естетики і мистецтва ХХ ст. значний вплив справили позитивізм, обґрунтований відомим французьким філософом **Огюстом Контом** (1798–1857), та неопозитивізм, що склався як нова історична форма позитивізму на початку 20-х років минулого століття.

Позитивізм О. Конта визнавав існування об'єктивної реальності — матерії, але заперечував можливість пізнання її. Сприймаючи зовнішню форму речей, ми, на думку Конта, ніколи не опануємо внутрішній, глибинний зміст тієї чи іншої речі. Така теоретична позиція давала філософу можливість розглядати позитивізм як проміжну ланку між емпіризмом і містицизмом. Однією з важливих сторін контівської концепції є обґрунтування трьох стадій інтелектуальної еволюції людства — теологічної, метафізичної та позитивної.

Теологічна стадія — обожнювання світу, невміння його пояснити. На рівні метафізичної стадії людина намагається пояснити світ науково, але робить це споглядально, стаючи, зрештою, рабою абстрактних філософських схем. І тільки на позитивній стадії вона відкриває для себе значення конкретної речі, яку потрібно спостерігати і вивчати.

Проголосивши позитивізм своєю вершиною інтелектуальної еволюції людства, О. Конт абсолютизував конкретну річ, знехтувавши проблеми зв'язку, залежності, взаємодії речей.

У межах цієї філософської концепції певне місце належить естетиці й мистецтву. Вчений виокремлює в історії людства дві епохи, найсприятливіші, на його думку, для розвитку мистецтва. Перша — це античність, що мала «численні духовні й соціальні умови для справжнього розквіту високого мистецтва». На зміну античності прийшли періоди монотеїстичного, теологічного і метафізичного мислення, що не стимулювали творчість ні в поезії, ні у філософії, ні в політиці. І лише в епоху позитивного мислення мистецтво набуло особливого значення — почало допомагати поєднувати «позитивне знання» з «релігією людства». Конт вважав, що мистецтво може бути інтерпретатором, популяризатором природничих наук та «об'єктивного» знання. Водночас воно існує для ідеалізації реального буття, для створення системи ідеалів, утвердження краси. Проте ця спрямованість мистецтва переноситься зі сфери чуттєвого світу в галузь науки, промисловості й соціології.

Вузькопрагматичний погляд Конта на мистецтво як на естетичний феномен (проблеми естетики розглянуті ним лише побіжно)

набув подальшого розвитку в концепції відомого французького мистецтвознавця **Іпполіта Тена** (1828—1893). Перебуваючи під впливом ідей Ч. Дарвіна, І. Тен, як і більшість європейських позитивістів цього періоду, намагався пристосувати концепцію біологічної еволюції до розвитку суспільства, до різних видів творчої діяльності людини. Він вважав, що гуманітарні науки мають «учитися» у природничих чіткості мислення, аргументованості висновків і послідовно розробляти понятійно-категоріальний апарат. Унаслідок такого підходу до естетики й мистецтва Тен вводить поняття *факт* і ототожнює *естетичний факт* з конкретним твором мистецтва. Визначивши естетичний факт, слід, на його думку, переходити до описування фактів та пошуку джерел їх детермінації.

Однією з важливих ідей естетики Тена є теза про **«головний характер», тобто панівний тип людини, який формується в конкретному суспільстві і відтворюється мистецтвом.** *«Головний характер»* визначається трьома чинниками, першим серед яких є раса. І. Тен пише: «Расою ми називаємо ті вроджені, спадкові нахили, які з'являються на світ разом із людиною і невіддільні від різноманітних особливостей її темпераменту та будови тіла»¹. І. Тен наголошує на силі раси, яка не зникає і не розчиняється навіть тоді, коли історичні обставини чи потрясіння «розвіюють її від Ганга до Гебридів».

З расою тісно пов'язаний інший чинник «головного характеру», а саме: середовище. Тен зауважує: «...Людина у світі не самотня, її оточує природа, оточують інші люди; на первинну, незмінну рису характеру нашаровуються риси другорядні й випадкові: фізичні чи соціальні обставини, впливаючи на расову першооснову, змінюють або ускладнюють її»².

Третім чинником «головного характеру» є **момент** — конкретна історична епоха. І. Тен слушно вказує на різницю між «французькою трагедією часів Корнеля і часів Вольтера, грецьким театром при Есхілі та при Евріпіді, латинською поезією доби Лукреція і доби Клавдіана, італійським живописом часів Вінчі та часів Гвідо».

¹ Тэн И. А. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: трактаты, статьи, эссе. — М., 1987. — С. 82.

² Там само. — С. 83.

Цими чинниками (раса, середовище, момент) Ген визначає і творчий розвиток митця. Процес художньої творчості має бути спрямований на створення естетичної цінності, проте для визначення її він знову звертається до біологічних, моральних і формальних критеріїв. Творчий процес зумовлений здатністю митця зануритись у расові глибини створюваного характеру, а потім обґрунтувати його моральну значущість. Розгляд позицій Конта й Тена дає змогу визначити ті засади, на яких відбулося використання філософії позитивізму в процесі становлення й утвердження у XIX–XX ст. натуралізму в естетиці та мистецтві.

Філософсько-естетичні позиції О. Конта і І. Тена справили значний вплив на розвиток натуралізму у французькій літературі другої половини XIX ст. (Гі де Мопассан, Е. Золя, брати Ж. та Е. Гонкур). Зазначимо, що для французької художньої інтелігенції цього періоду властивими були інтерес до філософії, до боротьби теоретичних концепцій, непереборне бажання відобразити активність науково-теоретичного життя в художній творчості в конкретних художніх конфліктах. Вважалося, що це збагатить мистецьку палітру, залучить до осмислення філософської, морально-психологічної проблематики значну частину суспільства. Така тенденція не тільки взаємно збагачувала філософію, естетику й мистецтво, а й популяризувала нові ідеї, впливала на художні пошуки.

Натуралісти домагалися безпристрасного, «об'єктивного» відображення реальності, копіткого «нанизування» фактів. Введені І. Теном у науковий обіг терміни «факт», «естетичний факт» отримували безпосереднє тлумачення в розробленні, наприклад, діагностів психічно хворих людей, в аналізі генетики «поганої» спадковості, явищ психічної чи сексуальної патології («Жерміні Ласерте», «Пані Жервезе» братів Гонкурів, романи серії «Ругон-Маккари» Е. Золя, в яких, за словами письменника, вивчені «на прикладі однієї родини питання крові й середовища»).

У літературно-критичних статтях «Експериментальний роман», «Романіст-натураліст», «Натуралізм у театрі» Золя наполягає на відмежуванні мистецтва й митця від політичних чи соціальних аспектів життя, проголошує помилковими «метафізичний» і «психологічний» погляди на людину, які, на його думку, є ознакою реалістичного мистецтва. Золя відмежовує свою творчість і своє бачення мистецтва від

Бальзака як мораліста і реаліста. Що пропонує натуралістичне мистецтво часів Золя?

Натуралізм проголосив предметом мистецтва процес спостереження над «усією людиною», про яку слід сказати «всю правду». Проте це завдання інтерпретувалося доволі обмежено — тільки через наголошення на сфері фізіології людини, на властивій їй біологічній боротьбі за існування, на фатальній залежності людини від спадкових чинників. Наслідком такого розуміння мистецтва стало руйнування напрацьованої віками понятійно-категоріальної системи його осмислення. Так, натуралісти відмовилися від мистецтвознавчих понять умовність, типізація, а аналіз та оцінку зображуваного підміняли фотографічною точністю відтворення життєвих фактів. Е. Золя великого значення надавав експериментові, який, на його думку, не є привілеєм природничих наук, а може плідно застосовуватися в естетиці та мистецтві. При цьому підґрунтям експерименту в мистецтві виступають емпіричність, раціональність і логічність. Ці ознаки протистоять стилю, фантазії, ідеалу й поступово усувають їх з літературної чи театральної творчості. У трактуванні Золя експеримент набуває рис універсальності і може застосовуватись у будь-якому виді мистецтва.

Слід зазначити, що натуралізм другої половини ХІХ початку ХХ ст. зазнав гострої критики як з боку представників клерикально-містичної орієнтації в естетиці (Брюнетьер, Гюїсманс, Бергсон), так і революційно-демократичної, марксистської (Герцен, Енгельс, Лафарг, Плеханов). Ф. Енгельс, зокрема, підкреслював перевагу соціально спрямованого, морально-психологічного реалізму Бальзака над усіма «Золя минулого, сучасного й майбутнього». Незважаючи на критичне ставлення сучасників, натуралізм знайшов прихильників у багатьох європейських країнах і трансформувався у ХХ ст. в розгалужену, суперечливу, представлену численними теоретичними дослідженнями неопозитивістську естетику.

Особливе місце в становленні некласичної естетики належить Фрідріху Ніцше, який заклав основи філософії життя, створивши нову парадигму культурно-філософської та морально-естетичної орієнтації. Як теоретик Ніцше мав можливість проаналізувати здобутки і про рахунки естетичних ідей Сократа, Платона, Арістотеля та сучасної їм мистецької практики. Ніцше також концептуалізує теоретичні шукання Гете, Шиллера, Шлегеля, Шопенгауера, Вагнера, намагаючись

виокремити постать генія, яка від гомерівських віршів і трагічних колізій Софокла, Есхіла та Евріпіда до другої половини XIX ст. визначає ціннісні художні орієнтири в різних видах мистецької діяльності.

Безперечним досягненням Ніцше слід вважати розмежування ним понять *естетичне* та *художнє*. Чітке уявлення про специфіку естетичного та художнього, яке обстоював Ніцше, дало змогу представникам неklasичної естетики виявляти місце мистецької практики в логіці розвитку предмета естетики і в своєрідності естетичного ставлення людини до дійсності.

Важливим є намагання німецького філософа залучити естетику до аналізу культурологічних процесів, у яких античність постає дихотомією аполлонівського та діонісійського начал. При цьому аполлонівське начало — це світ довершеності, розумності та краси, «це обоження індивідуації, якщо взагалі уявити собі його імперативним і таким, що дає вказівки, знає лише один закон — індивіда, тобто збереження меж індивіда, міру в еллінському значенні. Аполлон як етичне божество вимагає від своїх міри і, щоб мати можливість витримувати її як таку, самопізнання»¹.

На думку Ніцше, все, що належить до «аполлонівського» чи «позааполлонівського» світу, є варварським, дикунським, є надмірним, адже діонісійське начало — це світ хаосу, титанічності, руйнації. Водночас, цим ознакам діонісійського начала не суперечить, як стверджує Ніцше, «деякий летаргічний елемент, в який занурюється все особисто пережите в минулому». Важливим є те, що, на глибоке переконання філософа, «Аполлон не міг жити без Діоніса».

У двоїстості аполлонівського та діонісійського начал античної культури Ніцше вписує процес виокремлення естетичних ознак трагедії та комедії, становлення жанрового розмаїття мистецтва, визначення ролі музики в художній культурі людства тощо. Пізніше культура переживає процес переорієнтації: принцип індивідуації з художньої інтуїції трансформується в морально-логічний дискурс.

Праця «Народження трагедії з духу музики», написана Ніцше у 1872 р., була не лише однією з його перших робіт, а й такою, де культуротворчі, естетико-художні проблеми розглядалися як самоцінні. У подальших працях («Людське, надто людське», «По той бік добра і зла», «Генеалогія моралі») філософ демонструє процес втрати

¹ Ніцше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. — СПб., 2000. — С. 68.

значення і навіть влади чуттєвого, з яким пов'язані естетичні вияви. На перший план у його теорії виходять проблеми нігілізму, волі до влади, надлюдини та ін.

Ідеї О. Конта та Ф. Ніцше яскраво відобразилися в теоретичних пошуках представників некласичної естетики, які використовуватимуть як пошуково-експериментальну, так і міфолого-символістичну орієнтацію.

§2. НЕОПОЗИТИВІСТСЬКА ЕСТЕТИКА

Логічним продовженням теоретико-практичних розвідок О. Конта, І. Тена та Е. Золя стала естетика неопозитивізму. У 20–30-х роках минулого століття представники неопозитивістської естетики приділяли особливу увагу проблемі естетичної цінності, яку намагалися поєднати з поняттям естетичного досвіду. «Естетична цінність як естетичний досвід» (саме так пов'язував ці поняття відомий англійський естетик А. Річардс) розкривається через біологічні, психологічні й соціальні механізми дослідження естетичного досвіду. Важливе місце в концепціях А. Річардса і Ч. Огдена посідають нетрадиційні естетичні поняття: *синестезія*, *імпульс*, *стимул*.

Синестезія як між чуттєва асоціація, вважає А. Річардс, — це реакція на безпосередній стимул, активізація пам'яті і попереднього досвіду, а на їх основі — прогнозування майбутнього. Своєї завершеної форми синестезія досягає в мистецтві, в процесі художньої творчості, де органічно зливаються часові категорії минулого, сучасного й майбутнього. Щодо поняття *імпульс*, то стан людини, який воно відображує, пов'язаний з її віковими ознаками: імпульси дитини, її нахили, уподобання хаотичні, безсистемні. Згодом, відповідно до віку, людина переходить від хаотичного стану й імпульсів до систематизації їх. Здійснити життєво необхідну організацію імпульсів допомагає мистецтво. Річардс вважає, що «світ поезії не є якоюсь іншою реальністю, відмінною від іншого світу, не має якихось особливих законів, а складається з того досвіду, яким ми користуємось і в інших випадках життя». Водночас, поема, роман, фільм, театральна вистава, симфонія — це «обмежений відтинок досвіду», індивідуальне спілкування митця і звичайної людини, побудоване на більш високому ціннісному рівні. Естетичний досвід може бути легко зруйнований, його слід

захищати від вторгнення байдужих або навіть ворожих сил. Ці сили Річардс об'єднує поняттям *контамінація* (забруднення) — внесення в естетичний досвід «неестетичних» елементів, девальвація естетичної цінності.

Провідна ідея естетичної концепції А. Річардса і Ч. Огдена про мистецтво як форму організації досвіду впродовж кількох десятиліть залишалася об'єктом теоретичних дискусій і водночас коригувала подальші пошуки західноєвропейських та американських естетиків. Саме в полеміці з Річардсом формувалася теоретична позиція Д. Дьюї¹, який критикував його за «психологізацію» естетики, за твердження, що краса є «проекцією почуття», «звичайним психологічним ефектом». Критикуючи Річардса, Дьюї продовжив розроблення натуралістичних принципів в естетиці, зокрема намагався утвердити поняття естетичного досвіду як заключного етапу всіх процесів природи і «повернення в ньому (в естетичному досвіді — Л. Л.) природи до самої себе».

Новий етап у розвитку натуралістичної естетики пов'язаний із працями відомого американського естетика Т. Манро. Перекоаний прихильник натуралістичної естетики, він різко критикував тенденцію зближення естетики і філософії, заперечував «філософський» погляд на мистецтво. Манро намагався реанімувати ідеї О. Конта, Г. Спенсера і наполягав на еволюційному шляху розвитку мистецтва. Американський естетик зробив багато для популяризації у США традицій французького, німецького, англійського позитивізму та його численних модифікацій. Поняття «наукова естетика» він пов'язує лише з теоретичними пошуками позитивізму, з іменами конкретних дослідників і виокремлює три етапи її становлення: 1. Інтеграція соціологічних ідей І. Тена, біоеволюційної та психологічної концепцій Г. Спенсера та Г. Аллена; 2. Вивчення стилю в мистецтві як «технології художньої діяльності» (Г. Землер), як «способу бачення світу» (Г. Вельфлін), як «художньої волі» (А. Рігель); 3. Становлення науки про мистецтво (М. Дессуар).

Ототожуючи поняття «мистецтво» з поняттям «факт», Манро розглядає мистецтво як самостійний, замкнений феномен, який не пов'язаний із розвитком суспільства, із загальним рухом культуротворчих процесів. Під час аналізу мистецького твору наголос робиться на формі, як начебто основному компоненті визначення естетичної

¹ Dewey J. Art as experience. — London; New York, 1934.

цінності твору. Наслідком такої позиції стала повна і незаперечна підтримка не лише Манро, а й іншими представниками натуралістичної естетики Європи і США 50–70-х років будь-яких формалістичних експериментів у мистецтві ХХ ст. З іменем Манро пов'язане й поняття «ненормативна естетика», тобто така естетична теорія, яка не претендує на оцінку певних явищ, не наполягає на істинності тих чи інших напрямів у мистецтві.

Ще одним відгалуженням неопозитивістської естетики можна вважати «аналітичний неопозитивізм», яскравим представником якого є Морріс Вейц. Розробляючи естетичні проблеми мистецтва, М. Вейц приділяє особливу увагу предмету, який стимулює художню діяльність. Предмет завжди перебуває поза твором. Так, для Пабло Пікассо в процесі створення «Герніки» предметом була руйнівна сутність фашизму. Від предмета слід відрізнити специфічні види значення, які виявляються в мистецькому творі. Цих видів чотири: пластичний, предметний, виражальний, символічний. Наголошення на певному значенні диктує видову, тематичну, образну сутність твору. Зв'язок предмета з конкретним видом значення зумовлює цінність твору: «Герніка» Пікассо, наприклад, позначена виразним мотивом страшного руйнування. Матісс втілював, переважно, якості радісного й декоративного, а не бурхливого й демонічного в людському досвіді. Це робить для багатьох критиків його роботи «нижчими», порівняно з речами на зразок «Герніки». Зазначений критерій сприяє виявленню того, що норми оцінки визначаються світосприйняттям, загальною життєвою філософією.

М. Вейц активно долучився до полеміки неопозитивістів щодо ролі емоцій, факту, істини й фантазії в мистецтві. Позитивним у його позиції було звернення до реального художнього процесу, а саме до творчості Ф. Достоевського, Л. Толстого, Е. Хемінгуей, В. Фолкнера та ін. Вейц не вибудовував абстрактних теоретичних моделей, а намагався зіставляти свої ідеї з перебігом і результатом творчого процесу, зі специфікою сприйняття конкретних творів.

В естетиці неопозитивізму першої половини ХХ ст. було порушено важливі проблеми, проте її представники не піднялися (навіть у межах одного конкретного напрямку) до узагальнення, усунення суперечностей. Усі напрацювання цього періоду залишилися на рівні авторських точок зору.

У 50–70-х роках неопозитивізм охоплював кілька напрямів і течій, що пізніше сформувалися як самостійні теоретичні концепції і розглядалися здебільшого вже поза посиланнями на першоджерела — філософію позитивізму і неопозитивізму (лінгвістичну, структуралістську, семантичну естетику, функціоналізм, контекстуалізм, соціально-символічні теорії інтерпретації мистецтва тощо).

§3. ПСИХОАНАЛІТИЧНА ЕСТЕТИКА

Психоаналіз — *метод психотерапії, а також психологічне вчення, розвинуте відомим австрійським психіатром З. Фрейдом.*

Учення Фрейда склалося на межі XIX—XX ст. Спочатку вчені ставили перед собою доволі скромну мету — віднайти причини й методи лікування невротичних захворювань та патологічних відхилень, які трапляються в окремих людей. Проте вже в перші десятиріччя існування межі психоаналізу розширилися, відомим став і сам засновник психоаналізу З. Фрейд, якого почали сприймати як «справжнього сина епохи Шопенгауера й Ніцше», як революціонера, що знищив класичну психологію. На початку XX ст. психоаналіз набув визнання серед інтелігенції Європи, а починаючи з 1909 р. теорія австрійського психіатра знайшла прихильників у США.

Психоаналіз, на думку З. Фрейда, ґрунтується на трьох положеннях, без урахування яких він втрачає цілісність, а саме: 1) позасвідомому; 2) вченні про дитячу сексуальність, яке, по суті, переросло у твердження, що сублимована (перетворена) статтєва енергія є джерелом творчої активності людини; 3) теорії сновидінь.

Вчення про *позасвідоме* було вихідним у психоаналізі. Проте Фрейд не був першовідкривачем у цій галузі. Поняття «позасвідоме» покладено в основу теоретичних концепцій Ф. Гербарта, А. Шопенгауера, Г. Лебона. Зазначимо, що в «Автобіографії» Фрейд віддавав належне тим теоретикам, ідеї яких тією чи іншою мірою вплинули на формування окремих положень психоаналізу: «Я завжди був відкритий для ідей Г. Т. Фехнера¹ і в найважливіших пунктах спирався на цього мислителя». Фрейд визнавав також значний збіг психоаналізу з

¹ *Фехнер Густав Теодор* (1801–1887) — німецький фізик, психолог, філософ. У книзі «Елементи психофізики» (1860) обстоював ідею «оживленого Всесвіту» і розгляду матерії як зворотного боку психічного.

тезами «примату афективності й першорядного значення сексуальності», що містилися в роздумах А. Шопенгауера, та з окремими ідеями Ф. Ніцше. Проте, стверджував Фрейд, ознайомлення з творчістю цих філософів відбулося вже після формування основних тез психоаналізу для нього «важливим був не пріоритет, а неупередженість»¹.

Незалежно від того, як З. Фрейд ставився до своїх попередників, незаперечним є те, що ні до, ні після нього ніхто не надавав позасвідомому такого значення, як він у праці «Психологія мас і аналіз людського «Я», стверджуючи, що всі процеси психічного життя людини, по суті, позасвідомі, а свідоме життя розуму — це надто маленька часточка порівняно з його позасвідомим життям. Почуття, мислення, бажання, фантазію, уяву Фрейд пов'язує зі сферою позасвідомого. Свідоме («Я») та позасвідоме («Воно») Фрейд порівнює з фотографічним відбитком і негативом. Зрозуміло, що без негатива не може бути фотопортрета, але не кожний негатив може бути портретом. Щось подібне, зауважує Фрейд, ми спостерігаємо у психіці людини. Позасвідоме віддає свідомості частину свого внутрішнього змісту, свого «психічного багажу», тобто тієї важливої та різноманітної інформації, яку воно має. Однак далеко не все, чим володіє позасвідоме, має усвідомлюватися, зазначає Фрейд. Він переконаний, що свідомості властива агресивність, консервативність, які повністю не трансформують зміст позасвідомого у сферу свідомості, звужують ту інформаційну насиченість, якою володіє позасвідоме.

Між сферами позасвідомого та свідомого, на думку Фрейда, існує третя сфера — *передсвідомого*. Вона виконує роль своєрідного «сторожа». Вчений вводить передсвідоме для регулювання взаємодії між свідомістю й позасвідомим.

Найважливішими ознаками позасвідомого Фрейд вважав: а) позачасовість; б) спадковість; в) активність; г) інфантильність; д) ірраціональність. Позасвідоме є також непохитною основою для найрізноманітніших психічних нашарувань.

Причину неврозів, різних аномалій людської психіки Фрейд вбачав у придушенні позасвідомого, насамперед, дитячих сексуальних спогадів. Інфантильні сексуальні потяги утворюють, на його думку,

¹ Фрейд З. Автобіографія // По ту сторону принципа удовольствия. — М., 1992 — С. 136.

серцевину позасвідомого. Звідси й головна мета психоаналізу — проникнути в позасвідомі психічні процеси.

Спіраючись на позасвідоме, З. Фрейд аргументував також ідею дитячої сексуальності, однією з форм вияву якої став «едіпів комплекс». На думку вченого, в «едіповому комплексі» спостерігається збіг начал релігії, моралі та мистецтва. У межах ідеї дитячої сексуальності Фрейд вводить поняття *лібідо*, що «абсолютно аналогічне голодові, означає силу, з якою виявляється потяг — у цьому разі сексуальний, схожий на той, що виникає при потязі до їжі». Упродовж людського життя енергія еросу — лібідо — бореться з енергією смерті — танатосом. Слід зазначити, що в поняття *ерос* і *танатос* Фрейд вкладає доволі вагомий зміст. Ерос — це інстинкт життя, самозбереження, а не тільки сексуальний потяг. Танатос також поєднує в собі інстинкт смерті з інстинктом руйнування, агресії, деструкції. Боротьба еросу і танатосу, на думку Фрейда, не лише пояснює буття конкретного індивіда, а й визначає діяльність соціальних груп, народів і держав. Займаючись терапією психоневрозів і дослідженням причин, що їх викликають, учений виявив неврози, можливою причиною виникнення яких був конфлікт між сексуально-еротичними потягами, з одного боку, і морально-психологічними обмеженнями, з другого. У зв'язку з цим він зробив припущення, що неврози виникають унаслідок придушення сексуально-еротичних бажань.

Фрейд стверджував, що сексуальність є формуючою силою, яка має вплив на всі інші реакції людини, джерелом моралі, сорому, страху, відрази тощо. Звернення до давньогрецької міфології дало вченому можливість на прикладі аналізу долі фіванського царя Едіпа продемонструвати трагедію придушення дитячих бажань. У міфі оповідається про трагічне вбивство Едіпом свого батька — царя Лаїя та одруження з рідною матір'ю — царицею Іокастою. Фрейд інтерпретував дії Едіпа як «здійснення бажань нашого дитинства», а в подальшому прагнув використати цей міф як засіб об'єднання людства на основі єдиного, спадкового, позасвідомого фундаменту. Отже, «біологізованому» людству штучно нав'язувалася сексуальність як єдина рушійна сила досягнення справжньої людської сутності.

Поряд із позасвідомим та дитячою сексуальністю З. Фрейд аналізує роль і значення сновидінь у житті людини. Сновидіння, на думку вченого, «розкріпає» зміст позасвідомого, адже психологічна

природа сну пов'язана зі зникненням інтересу до зовнішнього світу. Людина, вважає Фрейд, без особливого бажання існує в реальному світі й робить усе можливе, щоб хоч тимчасово «повернутись» у материнське лоно. Сон і є тим станом, який нагадує людині існування в утробі: тепло, темно, немає ніяких зовнішніх подразників. Фрейд намагається виявити часові й просторові аспекти сновидінь, дію принципу «логіка — алогічність» у снах людини. Він переконаний, що «сновидіння ніколи не відтворює альтернативу «або—або», а містить обидві її складові як рівнозначні, в одному і тому ж зв'язку». Ось чому при відтворенні альтернативи «або—або», з якою ми зустрічаємось уві сні, її слід «передавати словом «і». Фрейд доклав чимало зусиль, щоб розробити новий понятійний апарат для аналізу природи сну і сновидінь або трансформувати існуючі поняття в новому контексті. Аналіз численних сновидінь пацієнтів і своїх власних учених робив, спираючись на поняття *регресія, конфлікт волі, подібність, спільність, узгодженість, нова єдність* тощо. Розроблення нового понятійного апарату потрібне було Фрейдові для тлумачення сновидіння — тобто «заміщення сновидіння прихованими його думками».

Значної ваги Фрейд надавав і символіці сновидінь. Пояснюючи її, він зазначав, що «постійне відношення між елементом сновидіння та його перекладом ми називаємо символічним, самий елемент сновидіння — символом позасвідомої думки сновидіння»¹. Взагалі, Фрейд розробляв чотири види відношень між елементами сновидіння та його власним змістом, а саме: частини від цілого, натяку, образного уявлення, символіки. Поступово символічне відношення набуло особливого значення і найпоследовнішого висвітлення.

Що саме містять у собі символи сновидіння, як вони «розшифровуються»? На думку Фрейда, сновидіння (через символи, натяки, образні уявлення, певні деталі тощо) дають змогу лікареві-психоаналітику зрозуміти приховані бажання людини, визначити об'єкт любові чи ненависті, злочинні нахили, самообожнювання, тугу за смертю тощо. До речі, Фрейд широко використовував сновидіння під час аналізу художньої творчості конкретних митців, а також при поясненні тематичної спрямованості конкретних творів, художніх образів, сюжетних ліній.

¹ Фрейд З. Введение в психоанализ. — М., 1989. — С. 93.

Психоаналіз Леонардо да Вінчі Фрейд будує на дитячих спогадах митця, на аналізі його сновидінь. Леонардо залишив свідчення про шуліку, яка неодноразово, в різні періоди його життя «приходила» до нього уві сні. Фрейд пов'язує символ шуліки з поняттям мут, яке в давньоєгипетській міфології тлумачилось як мати, богиня неба, мати матерів. Поняття мут єгиптяни писали ієрогліфом «шуліка» і серед зображень «мут» найчастіше траплялося зображення напівжінки-напівшуліки. Серед інших символів матері єгипетська міфологія з глибокою повагою ставилася до богині Сехмет (жінка-лев), богині Баст (жінка-кішка). Фрейд тлумачить шуліку вві сні як образ матері, якої не знав Леонардо. Крім цього, він розглядає міфологічні образи численних тварин, поява яких у сновидіннях людини є шляхом до розкріпачення позасвідомого. На думку Фрейда, сексуальний потяг до матері «сублімувався» (перетворився) у Леонардо в інші форми творчої активності. Саме на цьому шляху, стверджує Фрейд, слід шукати пояснення геніальності митця. Пізніше один з учнів Фрейда — А. Адлер введе поняття компенсація — подолання тих чи інших ознак неповноцінності через розвиток протилежних рис характеру і особливостей поведінки. Талановитість чи геніальність окремих митців, вважає А. Адлер, є компенсацією певних моральних чи фізичних травм. Розглядаючи психіку як автономну систему, психоаналітики називають компенсацією принцип психічної саморегуляції, врівноваження свідомих і позасвідомих тенденцій.

3. Фрейд «розшифрував» символику низки творів Леонардо да Вінчі, а також У. Шекспіра, Ф. Достоєвського, Т. Манна та інших видатних діячів світової культури. Психоаналітичне дослідження особи митця, інтерпретація конкретних образів стали на початку ХХ ст. популярними в різних країнах Європи, зокрема в Україні та Росії. «Розшифруванню» піддавалися життя і творчість О. Пушкіна, М. Гоголя, Л. Толстого. В 1916 р. у Львові вийшла праця С. Балея, в якій зроблено спробу психоаналітично дослідити стимули творчості Т. Шевченка та Ю. Федьковича. С. Балея вважав, що у творчості Т. Шевченка слід передусім аналізувати «материнську тему», яка, мовляв, слугує ключем до розуміння не тільки художньообразної своєрідності творів поета, а й соціальної їх спрямованості. Дослідник наголошує на «культурі жінки» у творчості поета, на його «ніжному погляді на покритою». Саме це, вважає С. Балея, «є не тільки

виявом висоти суспільної свідомості поета, вираженням його любові до ближнього і співчуття до знедоленого, а й має яскраве особистісне забарвлення, є свідченням душевного процесу, який лежав поза сферою суспільних інтересів»¹. С. Балеї говорить про «кризу психіки» поета, що була наслідком «ранньої втрати матері». На думку дослідника, творча активність Шевченка — це, передусім, пристрасне бажання подолати «кризу психіки», віднайти душевну рівновагу і звільнитися від «комплексу сирітства». Він наполягає на збігові «особових «приватних» почуттів» поета і образів його творів.

Праця С. Балея — не єдиний приклад звернення українських психоаналітиків до творчості Тараса Шевченка. У 1926 р. у журналі «Современная психоневрология» було надруковано статтю одного із засновників гуртка одеських психоаналітиків, професора А. Халецького — «Психоаналіз особистості і творчості Шевченка». Дослідник згадує роботу С. Балея і вбачає своє завдання в тому, щоб знайти «деяке додаткове й важливе освітлення» певним фактам біографії Шевченка.

А. Халецький вважає вагомим важелем психоаналізу Шевченка той факт, що його творча біографія почалася з опанування живопису, який «дав йому свободу і ввів у коло видатних сучасників». На роль у становленні творчої особистості Шевченка в живопису — виду мистецтва, в якому досить виразно проявляється зв'язок митця з реальною дійсністю, з «натурою» у широкому тлумаченні цього поняття, — звертає увагу й Балеї. Щодо сучасних українських шевченкознавців, то вони вважають Шевченка передусім поетом, відводячи живопису другорядне місце. Понині залишається поза увагою дослідників проблема синтезу живописних і поетичних образів у ставленні поета до світу. Тим часом, наприклад, Катерина у творчості Шевченка — це символ обох форм відображення дійсності: живописної й поетичної.

А. Халецький докладніше, ніж С. Балеї, аналізує роль родинних стосунків та вплив їх на формування психології майбутнього поета. Вчений зосереджує увагу передусім на факті ранньої смерті матері Тараса Шевченка: їй було тільки 32 роки, а її синові — 9. Приблизно в той самий час вийшла заміж улюблена сестра Тараса Катерина, і батько привів у хату мачуху, яка вже мала власних дітей. Саме ця ситуація змінює психіку дитини, яка раніше була оточена увагою й любов'ю. «І хлопчик, який звик отримувати ласку й любити, відразу

¹ Балеї С. З психології творчості Шевченка, — Л., 1916. — С. 111.

опинився самотнім. Любов до матері й сестри віднині могла бути виявлена тільки в спогадах і в мріях», — пише Халецький¹.

Унаслідок цих переживань дитина стає схильною до фантазування, до сліз, стану образи на дорослих. Втрата близьких людей змінює співвідношення між зовнішнім світом і внутрішніми переживаннями ще не сформованої дитячої психіки. На думку дослідника, з часу смерті матері Шевченко став «замкненим у самому собі».

А. Халецький вважає, що в житті Шевченка особливу роль відіграла любов. Проте поет мав своєрідне уявлення про любов, яка була для нього і порятунком, і мрією, і засобом «відтворення материнської ласки». На думку Халецького, ланцюг «дитинство → дитина → мати» є тим зв'язком, від якого Шевченко не може відійти.

Не занурюючись у глибини фрейдівського «едіпового комплексу», А. Халецький усе ж досить послідовно залучає його до аналізу внутрішнього світу Тараса Шевченка. Зокрема, він намагається пояснити причини «скоріше ворожих, ніж суперечливих чи байдужих», стосунків поета з батьком. Учений не спрощує ситуацію і не зводить причину ворожості поета щодо батька лише до ревнощів стосовно обожнюваної сином матері. Халецький переконаний, що ключ до з'ясування внутрішньої трагедії Шевченка слід шукати в поведінці батька після смерті матері. Дослідник пише: «Батько пережив матір і після її смерті не компенсував потребу дітей у батьківській ласці. Навпаки, він ототожнив в очах дітей з мачухою, оскільки дав їй можливість змінити по-своєму їхнє життя, не зупиняв її в розправах. Своїм ставленням до мачухи батько начебто перейшов на її бік, зрадив пам'ять про матір і цим поглибив самотність дітей»².

Своєрідною граничною формою прояву психофізіологізму в дослідженні творчості видатних митців минулого можна вважати праці З. Фрейда, присвячені В. Гете і Ф. Достоєвському. Фрейд із глибокою повагою і любов'ю ставився до творчої спадщини цих письменників, перечитував їхні твори, посилався на їхні мистецтвознавчі зауваження. Та, на диво, психоаналітичні портрети цих митців у його тлумаченні жорсткі й непринадні. Відомо, що Гете знищив більшість документів, щоденників, листів, матеріал яких не відповідав тому

¹ Халецький А. М. Психоанализ личности и творчества Шевченко // История психоанализа в Украине. — Харьков, 1996. — С. 231.

² Там само — С. 237.

«образові Гете», що він жадав залишити нащадкам. Проте Фрейд, спираючись лише на єдиний дитячий спогад Гете, залишений ним у статті «Поезія і правда», «розшифрував» і ненависть Гете до брата, бажання йому смерті, сексуальний потяг до матері, і вплив дитячих почуттєво-емоційних переживань на пізніші поетичні образи¹.

Особу Ф. Достоевського Фрейд розглядає в чотирьох аспектах: як письменника, як невротика, як мислителя-етика і як грішника. Написана в 1928 р. стаття «Достоевський і батьковбивство» дала йому змогу застосувати в процесі аналізу особи письменника всі специфічні психоаналітичні підходи. Тому життя і творчість великого російського письменника розглядалися із залученням ідей «едіпового комплексу», «комплексу батьковбивства», невротичного страху, епілепсії тощо².

Спонуку до творчості Фрейд вбачає і в тому, що начебто в душі митця існують «невдоволені бажання». На його думку, це або бажання шанобливі, які слугують звеличенню особи, або еротичні. Жадоба багатства, слави, жіночих утіх змушує людину ставати на шлях служіння мистецтву. І якщо йти за Фрейдом, то видатні митці, більшість із яких зазнала життєвих незгод на шляху безкорисливого служіння високим ідеалам, постають перед нами як пожадливі особи, яких роздирають тваринні пристрасті. Зазначені стимули творчості зумовлюють народження фантазії, яка, на думку Фрейда, становить сутність мистецького твору. Завдання митця полягає в тому, щоб, користуючись фантазією, створити «штучний світ», «сон наяву», побудувати «надхмарний замок». У статті «Поет і фантазія» вчений наводить паралель між митцем і дитиною, яка зайнята грою. Він твердить, що «поет робить те саме, що й дитина, яка грається, він створює світ, до якого ставиться дуже серйозно, тобто вносить у нього багато захоплення; водночас він різко відрізняє його від дійсності».

Отже, процес творчості, на думку Фрейда, спрямований від фантазії до реальності. Проте новий світ образів, створений мистецтвом, лише **приймається** як «цінне відображення реальності». В такому тлумаченні мистецтво знову втрачає значущість, потрібність, серйозність.

¹ Фрейд З. Одно детское воспоминание из «Поэзии и правды» // Диапазон. Вести иностр. лит. — 1991. — № 1.

² Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // «Я» и «Оно». — Тбилиси, 1991. — Кн. 2.

Знову виявляється тенденція відмежування мистецтва від життя, від розв'язання життєво важливих проблем сучасності.

§4. ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ В КОНТЕКСТІ «ГЛИБИННОЇ ПСИХОЛОГІЇ»

Поняття *глибинна психологія* асоціюється, передусім, з іменем швейцарського психолога **Карла Густава Юнга** (1875—1961).

Теорія К. Юнга відома також під назвою «аналітична психологія». Термін «глибинна психологія» був запропонований на початку минулого століття психіатром і психологом Е. Блейлером для позначення того напрямку в психології, який досліджував позапсихічні явища. Юнг певний час працював під керівництвом Блейлера і значною мірою сприйняв той поняттєвий апарат, яким користувався його вчитель. У 1951 р. Юнг, уже всесвітньо відомий учений, написав для енциклопедії статтю про глибинну психологію, окреслюючи цим терміном психічні процеси, які дають можливість збагнути специфіку естетичного як чуттєвого феномена та визначити джерела й мотиви мистецької діяльності.

З іменем К. Юнга пов'язана тенденція переведення психоаналізу Фрейда на ширше коло загальнокультурних проблем. У 1920 р. Юнг відвідав Алжир, Туніс, проїхав значну частину Сахари, де з великою зацікавленістю вивчав культуру та фольклорно-етнографічне мистецтво цих народів. У період 1926—1930 рр. Юнг побував у Кенії. Він також вивчав життя індіанців племені пуебло в Мексиці. 1937 р. Юнг відвідав Індію та Шрі-Ланку, поступово відкриваючи для себе самобутність неєвропейської культури, осягаючи східні філософські й релігійні традиції. К. Юнг відіграв значну роль у становленні діалогу культур «Захід — Схід».

К. Юнг запропонував нову модель психіки і нові підходи до розгляду співвідношення рівнів свідомого і позасвідомого. Він вважав, що формування концепції психічного ґрунтується на тезі: «свідомість — це наслідок позасвідомих умов». Жодна людина, на думку Юнга, не в змозі сказати: п'ята, третя частини чи половина її життя проходить позасвідомо, однак кожний знає, що повністю позасвідомим є його дитинство. Юнг не погодився з Фрейдом у тому, що позасвідоме «певною мірою породжене свідомістю». Усе, мовляв, навпаки: поза-свідоме визначає свідомість.

Відштовхнувшись від твердження З. Фрейда про те, що є ідеї, почуття, емоції, враження, повністю сформовані позасвідомим, К. Юнг розробив ідею «колективного позасвідомого», в основу якої покладено пошуки підґрунтя, що визначає специфічні риси людей аж до їхньої расової належності. Ідея «колективного позасвідомого» наголошує на значенні позасвідомих психічних процесів у житті людини. Щодо свідомості, то, за афористичним визначенням Юнга, «ми втворюємося від свідомості».

Важливе місце в концепції Юнга посідають поняття-символи, що дають можливість досягнути глибини «колективного позасвідомого»: «персона», «маска», «аніма», «аніmus». На особливу увагу заслуговує, гадає Юнг, символ «персона» — засіб взаємодії індивіда і соціального оточення. Юнг ототожнює символи «персона» й «маска», і тенденція ототожнення засвідчує замкнутість справжнього образу «персони».

«Особове» і «колективне» позасвідоме у Юнга різняться змістом: «...Особове позасвідоме визначає індивідуальний, інтимний бік психічного життя. Це, насамперед, «чуттєво забарвлені» комплекси. Щодо змісту «колективного позасвідомого», то це так звані архетипи»¹.

Юнгівська концепція *архетипу* продовжує теоретичні розробки Платона, Августина, Дюркгейма, Леві-Брюля, які користувалися поняттями *архетип*, *колективні уявлення*, *колективна свідомість*.

Юнг визнавав: то він продовжує певну історико-філософську традицію. Проте, слід зазначити, що швейцарський психолог вніс чимало авторського як в інтерпретацію вже відомих термінів, так і в розроблення спонукальної і творчо-евристичної функції архетипу. Вчений вважав, що архетипи «входять» у свідомість не безпосередньо, а у формі «колективних образів» і символів.

Серед архетипальних образів Юнг називає і мудреця, і вождя, і Мойсея, і Христа, і Будду. Архетипальними символами можуть бути мати, батько або давньогерманський бог війни Вотан. Саме архетипальні образи є основою міфології, релігії, мистецтва, вони проєкціюють сновидіння, а також в абстрактніших узагальнених формах фіксуються в політиці, соціології, філософії.

Загальнотеоретична концепція Юнга відкрила перед ним шлях до певних естетико-мистецтвознавчих модифікацій. Значну ува-

¹ Jung C.-G. The Integration of die Personality. — New York, 1939. — P. 53.

гу він приділив проблемі типології, обґрунтувавши існування **двох психічних типів — екстравертивного та інтровертивного**. Розподіл залежить від ролі суб'єкта або об'єкта в різних обставинах: інтровертивний тип фіксується тоді, коли «суб'єктивне психологічне явище» стає над об'єктом, якщо ж «об'єктові належить переважна цінність», тоді йдеться про екстравертивний тип. У внутрішній структурі кожного з типів здійснюється конкретніший вияв їхніх здібностей у вигляді розумових, емоційних, сенсорних, інтуїтивних. Особливе значення Юнг надає інтуїтивним здібностям у межах інтровертивного типу. «Інтровертивна інтуїція» з її яскраво вираженими позасвідомістю, ірраціональністю, суб'єктивністю визначає певну орієнтацію характеру, професійної діяльності або якихось людських уподобань, наприклад мрійника, фантаста, ясновидця, митця.

Широке коло проблем мистецтва висвітлюється Юнгом у різних працях упродовж багатьох років наукової роботи, вивчення творчої спадщини художників різних регіонів Землі. Підсумовуючи розробки Юнга, можна виокремити такі ознаки мистецтва, які насамперед цікавлять теоретика і визначають його естетичну позицію.

У праці «Сучасність і майбутнє» (1953), написаній зрілим теоретиком за кілька років до смерті, Юнг пов'язує мистецтво зі складним, суперечливим процесом саморозуміння людини: «Тяжіння до саморозуміння перспективне ще й тому, що один, до цього часу зовсім не помічений чинник, який іде назустріч нашим очікуванням, а саме — *позасвідомий дух часу*, який компенсує настанови нашої свідомості й інтуїтивно передбачає майбутні зміни»¹.

Найяскравішим прикладом цього процесу, на думку Юнга, є сучасне мистецтво. Психолог переконаний, що панування у ХХ ст. «холодних абстракцій суб'єктивного характеру», відмова від «романтичної чуттєвості» є спробою спрямувати «пророчий дух мистецтв» на виявлення «темних і хаотичних передумов суб'єктивності». Юнг вважає, що мистецтво попередніх епох цікавилось лише зовнішніми ознаками предметів, щодо ХХ ст., то в царині художньої діяльності відбувається процес зміни парадигм.

У згаданій праці, як і в попередніх дослідженнях, Юнг обстоює думку, що «велич мистецтва наснажувалась як у минулому, так і сьогодні, міфами, тобто тим позасвідомим процесом символізації, що

¹ Юнг К. Г. Современность и будущее. — Минск, 1992. — С. 59.

тягнеться через еони і як найперший вияв людського духу залишається джерелом і для всіх майбутніх його утворів»¹.

Аналіз мистецтва як специфічної людської діяльності Юнг постійно співвідносить із процесом художньої творчості, внаслідок якої створюються ті чи ті мистецькі твори. Щодо творчості в широкому розумінні цього слова, то виявлення її специфіки, за Юнгом, має спиратися на інстинкт.

У курсі лекцій, які Юнг читав в університетах Європи в 1936—1937 рр., він намагається психологічно обґрунтувати інстинкт, виявити його структуру. Теоретик пропонує поділяти інстинктивні чинники на п'ять груп: голод, сексуальність, активність, рефлексія і творчість. Юнг оперує поняттям *творчий інстинкт* і прирівнює його до інших інстинктів.

Таким чином, у позиції Юнга перехреснюються протилежні підходи. Якщо мистецтво — приймаючи чи заперечуючи — все-таки «рухається» від реальної дійсності, то процес творчості тісно пов'язаний з інстинктом. При цьому він відрізняється від інстинкту голоду чи продовження роду лише своєю «необов'язковістю».

Відаючи належне виховним і психологічним можливостям мистецтва, підкреслюючи історичну динаміку його змін, Юнг і внутрішню структуру його вважав доволі складною. Твори мистецтва, згідно з поглядами Юнга, поділяються на «психологічні» та «візіонерські». «Психологічні» лише зовнішньо, поверхово копіюють життя, відтворюють його на рівні свідомості. Твори «візіонерські» «схоплюють» «усю безодню часу», вони позначені глибиною і витонченістю.

Слід зазначити, що Юнг, відавши належне мистецтву «холодних абстракцій» і підтримавши різні напрями нереалістичного мистецтва, вдався до порівняння творчості митців-нереалістів з пацієнтами, які страждали на різні психічні захворювання. Юнг завважував «збіг спрямованості інтересів» у кубістів, абстракціоністів, сюрреалістів з пацієнтами, хворими на неврози, шизофренію, параною.

Учений заявляв, що творчість Пабло Пікассо та його «літературного брата» (Дж. Джойса) цікавить його передусім з професійного погляду. Юнг наголошував, що, спираючись на власний лікарський досвід, він може переконати будь-кого з нас, що психологічні проблеми, які отримують втілення в картинах Пабло Пікассо, є цілковитою

¹ Юнг К. Г. Современность и будущее. — Минск, 1992. — С. 59

аналогією тому, що він спостерігає у своїх пацієнтів. Подібно до того, як серед своїх пацієнтів Юнг виділяє групи невротиків і шизофреніків, так і аналізуючи специфіку творчого процесу, художнього бачення світу, він вичленовує відповідну спрямованість (невротичну чи шизофренічну) психіки митця.

Принцип поділу митців на невротиків і шизофреніків ґрунтується на оцінюванні міри участі чуттєвого моменту в процесі художньої творчості. Невротики, на думку Юнга, створюють картини синтетичного характеру зі «спотвореним та уніфікованим чуттєвим мотивом». Навіть якщо ці картини абстрактні й не містять емоційно-чуттєвого компонента, вони «симетричні, або передають безпомилково розпізнаваний нами зміст».

Щодо шизофреніків, Юнг наголошує на «позачуттєвому» характері їхньої художньої продукції, вважає, що вони «створюють картини, які миттєво демонструють їхню відчуженість від почуттів, вони не передають гармонійних, уніфікованих почуттів». Якщо твори шизофреніків і намагаються передавати почуття, то це суперечливі почуття, які «важко виокремити».

Невротики (для Юнга це, передусім, Пабло Пікассо) створюють мистецтво фрагментоване, особливу увагу зосереджують на руйнуванні предмета зображення й насолоджуються сприйманням «ламанних ліній».

Водночас вони роблять спроби бодай «підкорити собі» елементи форми.

Шизофренік (у цьому разі Юнг орієнтується на творчість Дж. Джойса) здається пригніченим власною творчістю, вона «поглинає його». Шизофренік не тільки алогічний у своїй творчості — він постійно балансує між прекрасним і потворним, не будучи спроможним виробити своє ставлення до них. Твори шизофреніків Юнг оцінює як «щось потворне, хворобливе, абсурдне, банальне». Тому такі твори не мають успіху в читачів чи глядачів, залишають їх байдужими. Твори невротиків також не викликають інтересу в широкої аудиторії до мистецтва. І творчість шизофреніків, і творчість невротиків — це, зрештою, «вистава без глядача, творчість без аудиторії», це послідовне руйнування комунікативної функції мистецтва. Юнг констатує у творчості митців і одного, й другого типів розрив змісту і форми. Водночас він визнає наявність у творах психічно хворих людей

окремих елементів змісту, «пізнаваних» побутових деталей, предметів зовнішнього світу. При цьому вчений приділяє значну увагу залежності образно-емоційного бачення світу від форми психічного захворювання. Так, маніакальне збудження породжує надзвичайно складні сюжети, живописець намагається проаналізувати психологію натовпу, тяжіє до багатофігурних композицій, а письменник широко використовує символи, які, здебільшого, розуміє лише він сам.

Художник, хворий на меланхолію, цікавиться передусім темою смерті, стражданнями людини. В сюжетну тканину твору обов'язково вплітаються кладовища, темні сили, скелети. Потяг митців до зображення тварин — вовків, змій, хижих птахів — є вираженням глибокого, прихованого від близького оточення смутку, який урешті-решт може призвести до важкого психічного зриву.

Звертаючись до творчості Пікассо й Джойса, аналізуючи тенденції формотворчості в кубістів та абстракціоністів, Юнг намагається довести, що ці тенденції є позасвідомим вираженням психічної дисгармонії конкретної людини. Різні технічні новації — це лише захисна реакція митця, змушеного прилюдно демонструвати свою психічну, моральну й фізичну меншовартість.

У зв'язку з цим Юнг відмовляється розглядати як «нове слово» в мистецтві і спроби «геометризувати» дійсність, і «принцип зрушення» в орфографії «нового роману», й «автоматичний» запис літературних творів, й інші експерименти в царині форми. Однак критичне ставлення до певних художніх напрямів перших десятиліть ХХ ст. не зорієнтовує Юнга на підтримку реалістичного мистецтва бодай з погляду визнання «психічного здоров'я», «психічної повноцінності» художника, який працює в реалістичній манері. В обґрунтуванні хворобливості, дисгармонійності сприйняття світу митцем були зацікавлені представники певних психологічних шкіл як в опосередкованому підтвердженні наявності аналогічних рис і якостей в інших, не пов'язаних з мистецтвом, людей.

Наголошення на міфолого-символічній сутності мистецтва, нетрадиційні підходи до специфіки процесу художньої творчості, сама спрямованість естетики «глибинної психології» привернули увагу художньої інтелігенції до ідей Юнга й зумовили творчі пошуки багатьох митців минулого століття.

Під безпосереднім впливом К. Юнга перебував видатний швейцарський письменник, лауреат Нобелівської премії **Герман Гессе**

(1877—1962). Герої його романів «Степовий вовк», «Гра в бісер» не є окремими, незалежними особистостями, не є суверенними літературними образами. Вони виступають як знаки-символи, що репрезентують певні грані душі самого автора. Деякі персонажі творів Г. Гессе безпосередньо співвідносяться з архетипальними символами: Вовк — проекція образу «тінь», Герміна асоціюється з «анімою» тощо.

Відомий японський письменник Кендзабуро Ое (нар. 1935 р.) в романі «Нотатки пінчранера» не тільки орієнтується на архетипи, а й безпосередньо цитує Юнга, вводить його тезу в «самосповідь» головного героя.

Вплив Юнга простежується і більш опосередковано, а саме в тому захопленні міфотворчістю, інакомовною формою, міфологічною символікою, що властиві творчим пошукам багатьох митців ХХ ст. (Дж. Джойс, Ф. Кафка, Т. Манн, А. Камю, Т. Вільямс, Ю. О'Ніл, Д. Сікейрос, П. Пазоліні, Ф. Фелліні, Г. Маркес, Ж. Ануй та ін.).

Слід зауважити, що «глибинна психологія» К. Юнга й нині залишається фундаментом для подальших теоретичних нашарувань. В окремих випадках юнгіанські ідеї набувають модифікованого вигляду, проте їхні джерела простежуються доволі чітко. Звернімо увагу на деякі дослідження 70—90-х років, безпосередньо пов'язані з естетико-мистецтвознавчою проблематикою.

Ще за життя Юнга широко дискутувалося питання про школу цього психолога, про можливе об'єднання його послідовників під назвою «юнгіанці». Проте сам Юнг не був у захваті від цієї ідеї і, як свідчить дослідник його життя й творчості Е. Семюелс, заявляв, що «є лише один юнгіанець — він сам». Тим часом теорії Юнга розвивалися, «обростали» прихильниками. По смерті Юнга було висунуто кілька ідей щодо класифікації напрямів розвитку «глибинної психології». Найпоследовніше логіку розвитку ідей Юнга відображено у виокремленні трьох шкіл: 1) класичної; 2) еволюційної; 3) архетипальної.

Ці школи об'єднували, за свідченням Е. Семюелса, близько 100 теоретиків і психологів-практиків, які продовжували розроблення ідей Юнга. И нині тривають розпочаті за життя Юнга дослідження структури психіки, архетипальної психології, творчої, зокрема естетичної, активності.

Широкого визнання набули роботи **Джеймса Хілмана** «Міф аналізу», «Пан і нічний кошмар», «Самогубство і душа» та ін. Дж. Хілл-

ман є прихильником класифікації напрямів «глибинної психології», так би мовити, за регіональними ознаками і вважає себе представником «південної», «середземноморської» традиції (на відміну від «північної»). Такий поділ не є штучним, він відображає нову культуротворчу спрямованість «глибинної психології», намагання пов'язати психологічні дослідження зі специфікою міфології, культури конкретного регіону.

Поглиблення зв'язку психології з культурними традиціями спонукало Дж. Хіллмана певною мірою модернізувати поняттєвий апарат традиційної «глибинної психології», зокрема замінити поняття *позасвідоме* на поняття *уява*. Це, на думку Хіллмана, дасть змогу розширити суто медичне трактування поняття позасвідомого й наблизити психологію до «світової традиції естетичної активності».

Дж. Хіллман, наслідуючи традиції Юнга, активно залучає мистецтво, процес художньої творчості для дослідження внутрішньої сутності людини. Цікавим є, наприклад, порівняльний аналіз творчості видатних італійських кінорежисерів Л. Вісконті та Б. Бертолуччі. Своєрідним критерієм оцінки стає в теоретика поняття *психологічне*. Чи можна ототожнити «психологічне» і «складне»? Як співвідноситься «психологічне», «метафоричне», «тонке», «іронічне»? Відповідаючи на ці запитання, слід ураховувати, що є психологічні мистецькі твори, а є й такі, які навряд чи можна назвати психологічними. Так, фільми Вісконті й Бертолуччі «зняті на одні й ті самі теми — декаданс, буржуазна родина, мелодрама, — і водночас є причина, з якої ви можете сказати, що фільми Бертолуччі гірші. Чи справді вони гірші? Ні, тільки їм бракує якості психологічності, яка є у Вісконті»¹. Пояснюючи свою думку, Хіллман зазначає: «Терапія для мене полягає в розвитку психологічного як *якості*. Я використовую термін «уява», тому що це частина якості, і я не вважаю, що потрібно мати багато фантазій. Я маю на увазі образи, які резонують із глибинами, які не позбавляють психіку розвитку подальшої уяви. Бертолуччі закриває речі в їхніх образах. Вони залишають вас у **відомому світі**, у світі **повідомлення**. Вісконті ж має загадковий аспект, можна сказати, більш міфічний».

Слід зазначити, що специфічні підходи до творчості, до форм самореалізації конкретних митців, як ілюструє наведений приклад, не

¹ Хіллман Дж. Терапія, сны и воображение // Хрестоматия по глубинной психологии. — М., 1996. — С. 7.

є самоціллю, не є лише засобом удосконалення певної ідеї чи «відпрацювання» певної термінології. Специфіка теоретичної роботи представників як психоаналізу, так і юнганства завжди полягала і в практичній спрямованості її результатів. Звернення до конкретних творів, до життєвого й творчого досвіду певних митців, здебільшого, мало наслідком удосконалення системи художньої підготовки або ставало надбанням літературно-художньої критики. Незалежно від того, поділяємо ми чи ні ту або іншу оцінку, запропоновану Юнгом та його прихильниками, чи задовольняє нас добір мистецьких персоналій для аналізу, не можна не визнати, що застосування психологічних моделей істотно поглибило наші знання про внутрішній світ митця, зруйнувало спрощене уявлення про визначальну роль, наприклад, виховання або досвіду в художній творчості.

§5. ІНТУЇТИВІСТСЬКА ЕСТЕТИКА

Серед філософських напрямів кінця XIX — початку XX ст. слід виокремити інтуїтивізм — складну й суперечливу теорію, пов'язану, передусім, з іменем видатного французького філософа, лауреата Нобелівської премії **Анрі Бергсона** (1859—1941). Своєрідною підвалиною, на якій вибудовувалася теорія Бергсона про керівну роль інтуїції в науковому й художньому пізнанні світу, є його вчення про інстинкт та інтелект.

А. Бергсон намагався досягнути внутрішній зміст пізнавальної діяльності людини, розкрити її механізми. Філософ дійшов висновку, що в процесі історичного розвитку людина оволодіває двома «знаряддями», двома своєрідними видами пізнання, якими користується. Це інтелект і інстинкт. Кожен із них має певні особливості і водночас власні можливості.

Специфічними рисами інтелекту Бергсон вважав його належність до тих сфер пізнання, що здійснюються за допомогою свідомості. Проте це є «свідомим», «штучним» знаряддям пізнання, яке за своїми можливостями може пізнавати лише «форми» предметів. А от сутність їх, внутрішній зміст («матерію», за термінологією Бергсона) спроможний пізнати лише інстинкт — «природний вид пізнання», що черпає свої можливості у безсвідомій сфері людської психіки.

Яке розуміння вкладає Бергсон у поняття *матерія* та *форма*? «Матерія — це те, — пише він, — що дається сприймальними здібностями, взятими в такому вигляді, в якому створює їх нам природа. Форма — це сукупність відношень, що встановлюються між цими матеріями для створення систематичного знання»¹.

Вчення Бергсона про інтелект ніби передбачає пониження світової сфери людської психіки, доведення її нікчемності, примітивності. Характеризуючи інтелектуальне пізнання, французький філософ розвиває думку про цілковитий брак у ньому творчого начала. Інтелект начебто постійно порпається у мертвих тілах, все нове, живе проходить повз нього, на долю інтелекту залишається тільки абсолютне «нерозуміння життя».

Саме тому, що «інтелект завжди намагається поновити й поновлює з того, що дане, він і втрачає те, що є новим у кожний момент історії. Він не припускає непередбаченого й відкидає будь-яку творчість». Життя «духу», життя «тіла» недоступні для інтелекту, а якщо, набравшись сміливості, інтелект торкається живого, то тут він «діє з жорстокістю, непохитністю та грубістю знаряддя, зовсім не пристосованого для такого вживання», — вважає Бергсон. Тільки інстинкт здатний розкрити людині «найпотаємніше в житті»².

Таємниці життя інстинкт пізнає безпосередньо. При найпершому зіткненні зі світом духовного або тілесного життя він може сказати: «Ось те, що є». А. Бергсон вважає, що пізнавальні можливості інстинкту невичерпні, його висновки завжди категоричні, а помилка людини полягає в тому, що вона ще не навчилася користуватися інстинктом, враховуючи всі його можливості, не навчилася «радитися з ним».

Водночас інстинкт та інтелект відіграють у філософії Бергсона другорядну роль. Ці категорії потрібні йому лише як підмурівок, на якому поступово виникає «велика і світла будова — інтуїція». Інтуїція для нього — це, передусім, своєрідна третя форма пізнання, яка тісно пов'язана з інстинктом і тяжіє до позасвідомого, це, зрештою, і є інстинкт, але «безкорисливий», такий, що усвідомив себе і здатний міркувати про предмет. Дійшовши такого висновку, Бергсон у теорії пізнання замінює інстинктивну форму інтуїтивною, яка, на його думку, глибше може розкрити всі таємниці життя, опанувати всю складність законів. Тільки інтуїція веде нас «у глибини самого життя».

¹ Бергсон А. Творческая эволюция. — СПб., 1914. — С. 133.

² Там само. — С. 147.

Характерною рисою інтуїції є її здатність до абсолютного пізнання, яке вона здійснює, не зазнаючи будь-якого впливу ззовні, без допомоги форм логічного мислення.

Інтуїція, вважає філософ, доповнює інтелектуальне пізнання, дає змогу розібратися в його природі, вказує шляхи та засоби поповнення й розширення результатів інтелектуальної роботи. Бергсон вбачає в інтуїції безмежний творчий акт, у процесі якого інтуїція може піднятися над інтелектом, знищити його межі, проте імпульс до такої активності йтиме все-таки від інтелекту. Міркування, безумовно, слухне. Проте Бергсон зразу робить висновок, який перекреслює запропоноване інтелектуальне забарвлення інтуїції. Він твердить, що інтуїція має «підказати нам бодай невиразне відчуття того, що треба поставити на місце інтелектуальних меж»¹.

Високо оцінюючи інтуїцію, філософ визначає й властиві їй недоліки. Перший із них він вбачає у короткочасності існування інтуїції, раптовості її появи, другий — у суб'єктивності інтуїції — вона не може стати «загальним надбанням» та «забезпечити собі зовнішню підпору».

Щоб довести реальність існування інтуїтивного пізнання, Бергсон звертається до сфери естетичного сприйняття людиною дійсності. Було б помилкою вважати, що сфера естетичного для Бергсона — це тільки ще одна точка опори в його теоретичних мандрах. Річ у тім, що для цього вченого людська здатність до естетичного сприйняття навколишньої дійсності і переживання є лише наслідком існування та активної дії інтуїтивної форми пізнання. У процесі пізнання світу, його явищ і предметів ми бачимо та сприймаємо тільки їх форму, колір, лінії, вважає Бергсон, але ми не здатні «схопити» життя, яке криється в цих зовнішніх властивостях, «схопити» те пристрасне, тремтливе, що надає чарівності навколишній дійсності. І наше пізнання назавжди залишилося б поверховим, якби не «естетична інтуїція», що дає можливість людині не тільки бачити світ, а й «схоплювати» «задум життя, єдиний рух, його перебіг по лініях, який пов'яже їх між собою та надає їм смислу»². Філософ вважає, що «естетична інтуїція», впливаючи на процес естетичного пізнання, зумовлює художню творчість, яка розкриває внутрішній смисл предметів світу.

¹ Бергсон А. Творческая эволюция. — СПб., 1914. — С. 159.

² Там само. — С. 159

У вченні А. Бергсона про естетичну інтуїцію знаходимо не лише своєрідний поділ інтуїції на «звичайну» та «художню». Тут можна простежити бажання вченого відвести процесові естетичного пізнання світу особливе місце щодо його якісних можливостей. Така позиція Бергсона потребує уточнення. Якщо й може йтися про якісну своєрідність процесів наукового та художнього пізнання світу, то тільки стосовно їх звернення до різних сфер психічної діяльності людини. Однак мета — всебічно пізнати предмети і явища, — в ім'я досягнення якої і здійснюється пізнання, в обох випадках однакова, як і однакові шляхи її досягнення. Адже наукове та естетичне відображення, пізнання світу йде від формального знання до змістовного, від пізнання зовнішніх ознак до розкриття сутності, закономірностей.

Отже, наукове та художнє освоєння дійсності як дві форми єдиного процесу пізнання об'єктивного світу не можуть мати якісної своєрідності. Має йтися не про якісну своєрідність, а про специфічні риси, властиві кожній із цих форм пізнання дійсності. Процес наукового пізнання завжди має певну корисну мету, потребує чіткого формулювання законів та висновків. Суб'єктивні властивості людини не можуть вплинути на результати наукового пізнання. Адже наука розкриває об'єктивні закономірності, що не залежать від суб'єктивних бажань або смаків. Водночас художнє пізнання дійсності припускає, наприклад, вигадку, умовність. Суб'єктивна позиція митця впливає на його ставлення до певних подій і явищ навколишнього життя. Проте специфічні риси наукового й художнього процесу пізнання дійсності не дають підстав вести мову про переваги одного над іншим. Бергсон саме й намагається знайти ці переваги. Процес естетичного пізнання набуває в нього здатності до найглибшого та найповнішого пізнання «сенсу» світу.

Ідея якісної винятковості естетичного пізнання наштовхує філософа на хибну думку про винятковість художньої творчості як діяльності, що виникає та існує завдяки здатності людини естетично сприймати світ. А це шлях до ідеї винятковості митця, який здійснює творчий процес. Митцям, мовляв, властива не лише здатність бачити глибше й ширше за інших, вони, як твердить Бергсон, є тією єдиною категорією людей, які проникають у принципи універсальної філософії.

Чи можна так безмежно розширити наші пізнавальні здібності, адже людина виявилася б здатною перевершити свої сучасні психічні можливості та інтелектуально охопити світ значно ширше, глибше,

ніж вона робила це будь-коли раніше? А. Бергсон вважає, що можливість існує не лише теоретично, а й практично. До виняткової, але в усі часи існуючої категорії людей, здатних не тільки створювати, а й повністю опанувати принципи універсальної філософії, вчений відносить митців. Саме такі люди під час роботи над мистецьким твором спроможні «примусити інших бачити те, чого природним шляхом ми не помічаємо». Митець, мовляв, належить до обраної групи «досконалих істот», які, не вдаючись до міркувань та узагальнень, усе пізнають інтуїтивно.

У мистецтві філософ вбачає самостійну форму людської діяльності, повністю незалежної від дійсності і не пов'язаної з нею. Цю ідею цілковитої самостійності мистецтва Бергсон проводить послідовно, вона зумовлює весь подальший плин роздумів філософа. Саме вона стала першим поштовхом до створення ним власної теорії мистецтва. Бергсон запевняє, що мистецтво втратило б будь-який смисл, не було б корисним, якби його твори з'являлися внаслідок взаємозв'язку з реальним світом як результат відображення та всебічного його пізнання. Митцеві не потрібно спілкуватися зі світом або вивчати його, бо він сам виступає як творець цього світу.

Проте філософ визнає, що повністю світ не створюється художником, оскільки в такому разі цей штучно створений світ не зрозуміли б інші люди, приречені на ізолюваність від нього. Та певні потаємні зв'язки однак існують, тому що кожна людина завжди переживає якусь частину з тих складних психічних станів, розкрити які й намагається митець. У своїй діяльності він заповнює яскравими барвами ті, ледь помітні, відтінки думок і почуттів, «які, без сумніву, були в нас тривалий час, але ми їх так і не бачили».

А. Бергсон одним із перших у сучасній естетиці почав розвивати думку про творчу активність минулого в сучасному. Згодом ця думка набула більшої значущості, стала певним теоретичним принципом, який учені почали застосовувати при осмисленні актуальних тем мистецтва, його героїв, психології сучасника. Психічне життя людини, на думку Бергсона, є сукупністю вражень. Процес надбання їх відбувається безперервно і багато в чому визначає поведінку людини та сутність її діяльності.

«У дійсності минуле зберігається саме по собі, автоматично. Без сумніву, воно завжди, щомиті йде за нами; все, що ми відчували, про що думали, чого прагнули з дитинства, все це з нами — все спрямоване

до сучасного, готове до нього приєднатися, все тисне на свідомість, яка відмовляється дати йому перепустку»¹.

Завдання «мозкового механізму» вчений вбачає у тому, щоб передати всі переживання і враження минулого царині позасвідомого. Проте й після акту передачі значення цих вражень не стає меншим. Минуле помітно впливає на подальше життя людини, спонукає до дії, зумовлює теперішню її активність. У такому контексті доволі виразно виокремлюється проблема часу.

У зв'язку з проблемою часу, проблемою здатності людини зберегти й відроджувати колишні враження варто паралельно розглянути концепції А. Бергсона і творчості відомого французького письменника **Марселя Пруста** (1871–1922). Бергсону було 12 років, коли народився Пруст, а на межі ХІХ і ХХ ст. двадцятидев'ятирічний Пруст стане послідовним інтерпретатором бергсонівських ідей. Найпослідовніше Пруст намагався втілити в мистецтві штутгівістську ідею часу. Цей момент зв'язку філософії інтуїтивізму та його художніх пошуків заслуговує на особливу увагу. Річ у тім, що літературний досвід Пруста справив величезний вплив на творчість багатьох письменників. А ідеї Бергсона так укоренилися у французькій естетиці, що нині ми знаходимо їх у найновіших концепціях, які мають підтримати і «новий», і «ще новіший» романи. Зрозуміти тенденції розвитку, перспективи руху «нового» й «ще новішого» мистецтва на Заході без урахування досвіду співтворчості Бергсона і Пруста неможливо.

Як уже зазначалося, передусім слід зосередити увагу на ідеї часу. А. Бергсон наполягав на використанні у філософії так званого оборотного часу — «часу Ньютона», яким користуються у фізиці й механіці. На відміну від нього філософське тлумачення часу спирається на ідею його необоротності, тобто односпрямованості. Бергсон розглядає час як суб'єктивний образ певної нематеріальної субстанції». І саме вона становить основу не тільки навколишньої дійсності, а й внутрішнього життя людини. Тому поняття *людина* філософ фактично отожднює з поняттям *пам'ять*, яка є справжньою реальністю для кожного з нас Він постійно протиставляє соціальне «Я» людини, яке вважає умовним, штучним, справжній реальності — пам'яті.

Поділяючи думки А. Бергсона про природу часу, М. Пруст свій основний літературний твір називає «У пошуках втраченого часу».

¹ Бергсон А. Творческая эволюция. — С. 4.

«Втрачений час» — це необоротність особистого життєвого досвіду людини, що пов'язаний саме з особистим часом. Перебуваючи під значним впливом ідей Бергсона, Пруст водночас залишався наступником великої реалістичної літератури Франції — літератури Стендаля, Бальзака, Флобера, і його талант намагався вирватися за межі бергсонівських моделей. Саме ця суперечливість і врятувала зрештою Пруста. Він став видатним письменником, а не лише інтерпретатором бергсонізму. Але безсумнівно й те, що поза філософією Бергсона навряд чи склалася б специфічна модель світобачення, яка вирізняє Пруста з-поміж інших письменників ХХ ст.

Творчість Пруста становить великий інтерес, оскільки й Бергсон вважав її одним із перших виявів безпосереднього впливу філософії на літературу. Роман «У пошуках втраченого часу» має автобіографічний характер. Його герой Марсель невиліковно хворий, він лежить у замкнутій кімнаті, ізольований від світу й людей. Така ізольованість переносить увагу героя із зовнішнього світу на внутрішній. Він згадує минуле. Спогади породжують асоціації, філософсько-естетичні узагальнення поглядів на творчість, мистецтво. Слідом за Бергсоном Пруст стверджує, що пізнання є навіть не спогляданням світу, а лише вираженням суб'єктивних емоцій, вражень.

Отже, минуле постає як чинник, що мобілізує, спрямовує людину в житті, а у творчості воно є цементуючим матеріалом, який водночас зумовлює як можливість розуміння вже готових надбань мистецтва, так і творчу цілеспрямованість художника. Звідси випливає, що в здатності людини зберігати та відроджувати враження минулого Бергсон вбачає ще одну важливу особливість творчості: митець виступає як істота, що досконало володіє цією психічною здатністю.

А. Бергсон розуміє головну особливість митця як його здатність до своєрідного бачення світу. Розвиваючи цю думку, Бергсон приходить до проголошення нової специфічної риси митця — уміння побачене ним передати іншим. До живописців, які ближче за будь-кого підійшли до заповітної межі, А. Бергсон відносить К. Коро і Дж. Тернера. Творчість цих майстрів, вважає філософ, хвилює нас не тому, що їхні твори — здобуток «чистої фантазії», і не тому, що вони дають суб'єктивну оцінку зображеним явищам. Хвилювання виникає внаслідок того, що у їхніх творах зображено те, що ми сприймали, але чого не зуміли побачити. Сприймаючи твір мистецтва, ми

намагаємося не лише побачити «реальність», а й збагнути результат складної розумової та емоційної роботи автора, який дав цій «реальності» певну оцінку. Сутність мистецтва полягає саме в тому, що за кожним твором ми бачимо насамперед людину, яка створила його, тобто суб'єктивно осмислила об'єктивно існуючий світ і його явища. Митець невід'ємний від свого твору, і нам потрібне мистецтво не тільки як художнє відображення «реальності», а й як авторське передавання вражень, як ставлення до зображеного. Саме з таких, мовляв, позицій і можна високо оцінити мистецтво Коро та інших художників.

Бергсон наголошує, що властивість митця «бачити» речі зумовлює його здатність розкривати внутрішній їх зміст, проникати в найпотаємніші людські думки й почуття. Це справді так, але подібну здатність також не можна, як це робить Бергсон, проголошувати повною монополією митця. Вчений наголошує, що ця здатність вроджена і з'являється завдяки неухважності природи, яка іноді створює «відчужені вдачі» — душі поетів і художників, що зрікаються суспільного життя. На думку філософа, «чисте й безкорисливе» мистецтво — це не тільки відречення від життя, не тільки повернення до «нештучної природи», а й «розрив із суспільством».

Отже, митець, на думку Бергсона, глибше й повніше за інших пізнає світ і людські душі завдяки тому, що майже не зустрічається ні з життям, ні з людиною. Природа дарує митцеві особливу силу — і він опановує світ, перебуваючи далеко від нього. Цю силу у праці «Індивідуальність і тип» Бергсон називає «незайманою» манерою бачити, чути, думати. Ця «незаймана» манера є, безперечно, не чим іншим, як ще одним суто термінологічним варіантом інтуїтивної здатності, яка виступає як породжена інстинктивною властивістю «обраної» істоти і дає їй змогу вирішувати найскладніші творчі завдання.

Вплив ідей Бергсона на розвиток європейського мистецтва не обмежувався часовим простором початку ХХ ст. Щодо пізніших впливів Бергсона на мистецьку практику, то розгляньмо таке складне й суперечливе явище, як французький «новий роман».

«Новий роман» з'явився в 50—60-ті роки ХХ ст., і перші ж твори цього напрямку стали «ознакою зміни віх, широко розрекламованою і загальноновизнаною її прикметою. Слід відразу ж зазначити: його підняли як прапор мистецтва дезангажованого, соціально

безвідповідального. Чи давав сам «новий роман» підстави для такої оцінки? Безсумнівно¹. Потрібно зауважити, що «новий роман» був, з одного боку, засобом полеміки з концепцією «заангажованого», «соціально зорієнтованого» мистецтва, а з іншого — своєрідним визнанням естетики Бергсона з боку нового, повоєнного покоління французької інтелігенції, зокрема її елітарною, «високою» частиною. «Новий роман», його художньо-естетична специфіка може бути розглянута і в контексті становлення й розвитку «елітарного» мистецтва ХХ ст. Такий підхід не менш плідний, ніж аналіз цього явища французької літератури в контексті естетичних поглядів А. Бергсона.

Витоки «нового роману» слід шукати в есе **Наталі Саррот** «Ера підозр» (1956) та у виступах Мішеля Бютора на сторінках щотижневика «Леттр франсез» (1959). Засновниками «нового роману» були також відомі письменники Франції Ален Роб-Грійє, Клод Сімон. Наталі Саррот, росіянка за походженням, народилася 1902 р. в м. Іваново (справжнє прізвище — Черняк), з 1907 р. жила у Франції. До 1939 р. працювала адвокатом, паралельно здобула філологічну освіту, і з того часу її життя й діяльність повністю пов'язані з літературою. Специфічна художньо-естетична позиція письменниці визначилася в 1939 р. після створення книги «Тропізми». Тропізм — одна з основних естетико-літературознавчих категорій, що зумовила подальші теоретичні й мистецькі пошуки Саррот. Особливе місце в історії французької літератури минулого століття посідають її романи «Портрет невідомого» (1947), «Планетарій» (1959), «Золоті плоди» (1963), «Говорять дурні...» (1976) та ін.

Широковідомим є й ім'я **Мішеля Бютора**, який народився 1926 р., здобув у Сорбонні філософську освіту, певний час викладав філософію в Єгипті, Греції, Англії, але пізніше повністю присвятив себе літературній діяльності. Він автор романів «Міланський пасаж» (1954), «Зміна» (1957), «Сходи» (1960) і теоретичних праць «Дослідження про сучасників» (1964), «Дослідження про роман» (1969) та ін. Як теоретик Бютор намагався розробити принципи загальної мови, що наслідували б процес виникнення і функціонування музичних ритмів, закономірності впливу кольорових ритмів живопису на людське око.

¹ Андреев Л. Предисловие // Бютор М. Изменение. Роб-Грийе А. В лабиринте. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? / Романы. — М, 1983. — С. 4

Інакше складалася теоретична концепція ще одного представника «нового роману» — **Алена Роб-Грійє**. Письменник, літературний критик, естетик, А. Роб-Грійє народився 1922 р. Професійну літературну діяльність почав у 1955 р., обійнявши посаду літературного консультанта видавництва «Мінюї». У 1953 р. вийшов перший роман письменника «Гумки». Широко відомими серед фахівців стали його такі твори: «Шпигун» (1955), «У лабіринті» (1959), кіносценарій «Минулим літом у Марієнбаді» (1961), збірник наукових статей «За новий роман» (1963). А. Роб-Грійє відомий і як режисер фільму «Трансевропейський експрес» (1966).

Обґрутовуючи теоретичну модель «нового роману», Роб-Грійє вводить в обіг поняття *шозизм* (від франц. *chose* — річ, речовізм) та розвиває ідеї, поєднані поняттям *школа погляду*. Роб-Грійє — прихильник зображення світу через опис фрагментів, окремих «речей» реального світу. Реєстрація цих фрагментів, окремих «речей» має здійснюватися за допомогою «погляду» — здатності фіксувати речі з точністю кінооб'єктива, тобто в структуру художнього твору має потрапити все, що потрапляє на плівку кіноапарата, без авторського добору чи систематизації побаченого. Роман Роб-Грійє «У лабіринті» сповнений описів деталей, подробиць, проте така скрупульозність відтворення потрібна письменникові для руйнування зовнішньої дійсності, утвердження того самого мотиву, який децю іншими засобами розкриває Н. Саррот — мотиву розчарування.

Інтерес А. Роб-Грійє до кіномистецтва, його участь у створенні фільмів сприяли пошукам взаємодії літератури й кіно. Кінознавці, як відомо, завжди називають А. Роб-Грійє серед фундаторів такого специфічного явища кіномистецтва ХХ ст., як «нова хвиля» французького кіно. Проте своєрідний вплив «нового роману» на «нову хвилю» мав і зворотний бік; письменники почали використовувати технічні прийоми кіно (дублювання, повторення, коловорот сюжету тощо) в літературі.

Контрольні запитання

1. У чому полягає специфіка естетичних засад натуралізму?
2. На якому теоретичному ґрунті формувалися напрями неklasичної естетики першої половини ХХ ст.?
3. З яких частин складається психоаналіз? Чи кожна із складових має самоцінне значення?
4. Як ви розумієте психоаналітичну інтерпретацію творчості Леонардо да Вінчі, Т. Шевченка, Ф. Достоєвського?
5. Як позначилася інтерпретація символіки сновидінь на сучасному мистецтві?
6. У чому полягає специфіка типології митців, запропонована К. Юнгом?
7. Який зміст мають поняття «архетип» та «архетипальний досвід»?
8. Як співвідносяться поняття «інтуїція», «естетична інтуїція», «інтуїтивізм» у теорії А. Бергсона?
9. Як вплинули ідеї інтуїтивістів на мистецьку практику?

Список рекомендованої літератури

- Александр Ф., Селестик Ш. Человек и его душа: Познание и врачевание от древности и до наших дней. — М., 1995.
- Балей С. З психології творчості Шевченка // збір. праць: у 5 т. — Л.; О., 2002. — Т. 1.
- Бенюк О. Б. «Експеримент» Еміля Золя : між наукою і мистецтвом // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. — К., 2002. — Вип. 8.
- Браун Дж. Психология Фрейда и постфрейдисты.— М., 1997.
- Дадун Р. Фрейд. — М., 1994.
- Кашина Н. Ф., Тимошук И. Г. Основы юнгианского анализа сновидений. — М., 1997.
- Левчук А. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. — К., 1997.
- Левчук А. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. — К., 2002.
- Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте. — М., 1995.

НЕКЛАСИЧНА ЕСТЕТИКА: ДОСВІД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

§ 1. ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ЕСТЕТИКА

Серед напрямів сучасної західноєвропейської філософії феноменології належить особливе місце. Склавшись на межі ХІХ і ХХ ст., справжнє визнання ця система поглядів дістала тільки наприкінці ХХ ст. Щодо пристосування ідей феноменологічної філософії до сфери естетики, то найпоследовніше цей процес відбувався у 50–70-х роках, а в 90-х роках, з одного боку, спостерігається доволі широке використання, так би мовити, «феноменологічної інтерпретації» таких естетичних понять, як *цінність, час, вид мистецтва, переживання*, а з іншого — поступове «розмивання» меж суто феноменологічного підходу, активне інтегрування в нього суміжних поглядів.

Введення у філософію поняття «феноменологія» (від грец. φαίνεσθαι — те, що з'являється, і λόγος, — слово, поняття) **передбачало створення нової дисципліни — науки про форми свідомості, первісно властиві їй, про явища свідомості — феномени, про споглядання сутності, про абсолютне буття.** Саме так формулював завдання нової філософської дисципліни **Едмунд Гуссерль (1859–1938)** — німецький філософ, засновник феноменологічної школи, наукова діяльність якого пов'язана з Геттінгенським і Фейєрбурзьким університетами. У працях «Ідеї до чистої феноменології та феноменологічної філософії», «Філософія як строга наука», «Амстердамські доповіді» та інших Гуссерль як последовник філософських традицій Платона, Декарта, Лейбніца, Brentano обстоював ідею перетворення філософії на «строгу» науку з чітким поняттєво-категоріальним апаратом, із последовною аргументацією висновків.

Головне завдання пізнання, на думку Гуссерля, це дослідження структури «чистої свідомості», яке здійснюється за допомогою специфічного методу — «феноменологічної редукції». Запропонований Гуссерлем метод мав вилучити («взяти в дужки») з предмета пізнання все емпіричне, конкретне й фактичне.

Найпошлюдовніше певні специфічні засади феноменології розкриває німецький теоретик **Макс Шелер** (1874—1928). Він вважає, що «феноменологія — це не назва якоїсь нової науки й не інше найменування філософії, а назва такої настанови духовного споглядання, за допомогою якої можна побачити або «схопити» в переживанні щось таке, що залишається прихованим поза нею: а саме «факти» особливого виду»¹.

М. Шелер має на увазі як фізичні, так і психічні «факти», а акт переживання — настанова на переживання й отримання в цьому переживанні справжньої реальності речі — перетворюється на певний самоцінний феномен. Слід зазначити, що в Шелера йдеться не про естетичне переживання, а про «дисциплінарне», «рефлектуюче»: «У жадобі буття, яке ми отримуємо в переживанні, феноменологічний філософ скрізь намагається пити з тих джерел, у яких розкриває себе зміст світу»².

На думку М. Шелера, феноменології властивий радикальний «емпіризм» і «позитивізм», а Е. Гуссерль зазначав, що «скепсис щодо самої можливості метафізики, крах віри в універсальну філософію як наставницю людини Нового часу означає водночас і руйнування віри в «розум».

Загально-філософські феноменологічні ідеї справили значний вплив на розроблення естетичної проблематики. Феноменологічна естетика пов'язана, передусім, із теоретичними працями відомого польського естетика **Романа Ингардена** (1893—1970) — учня Е. Гуссерля. Ингарден поєднував теоретичну роботу з викладанням філософії й естетики у Львівському (1925—1939) та Ягеллонському (з 1945 р.) університетах. Він — автор понад 130 праць. Найвідомішою з них є «Дослідження з естетики» (у 2 т., 1957—1958).

¹ Шелер М. Феноменология и теория познания // Избр. произв. — М., 1994. — С. 198.

² Там само. — С. 199.

Важливе теоретичне навантаження в теорії Ингардена має поняття *переживання*, яке, на відміну від шелерівського тлумачення, є саме естетичним переживанням.

Р. Ингарден визначає найважливіші особливості естетичного переживання і вважає, що воно не є якимось «миттєвим переживанням», «миттєвим відчуттям», а становить «складний процес, який має різні фази і своєрідний перебіг»¹. Своєрідність, на якій наголошує Р. Ингарден, залежить від рівня професійної підготовки реципієнта й зумовлюється складністю чи простотою самого предмета сприймання, адже естетичне переживання, вважає філософ, може викликати й кольорова пляма, і звучання голосу. Весь реальний предмет може сприйматися на рівні звичайного чуттєвого споглядання, а потім починають формуватися «фази естетичного переживання».

Що зумовлює зміну настанови? Що примушує нас змінювати буденне життя, його, за висловом Ингардена, «нормальний» хід і братися за щось таке, що ніби й не стосується нашого життя?

Р. Ингарден відповідає на ці запитання досить чітко: нас *вражає* одна *своєрідна якість* або численні якості — колір, гармонія барв, мелодія, ритм, форма тощо. Ці якості роблять нас небайдужими до предмета як явища, зосереджують нашу увагу й викликають у нас особливу, за Ингарденом — *попередню емоцію*, яка надає поштовху процесові естетичного переживання.

Між попередньою емоцією та естетичним переживанням Р. Ингарден вибудовує певні «сходишки», спираючись на які можна аналізувати внутрішню складність естетичного переживання. Попередня емоція породжує, на думку польського вченого, стан збудження, викликаного якістю предмета, потім формується *бажання оволодіти предметом*, предмет викликає *здивування* і поступово — від попередньої емоції — ми переходимо до складного переживання. Можна сказати, що «весь процес естетичного переживання охоплює, з одного боку, активні фази, а з іншого — миттєві фази *пасивного* відчуття, моменти «застиглості» споглядання»².

Дослідження специфіки естетичного переживання має для Р. Ингардена значення як самоцінне, так і пов'язане з пошуками шляхів створення «*якості ансамблю*», в якому можна виокремити різні склад-

¹ *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. — М., 1962. — С. 123.

² *Там само.* — С.133

ники, які відповідають поняттям *структура* та *образ*. Авторський підхід позначився на аналізі таких понять, як *естетичний предмет, естетичний досвід, форма естетичного досвіду* тощо.

Особливу увагу слід приділити поняттю *інтенційність* (від лат. *intentio* — прагнення), яке отримує значне теоретичне навантаження у феноменологічній філософії. Іntenційність — це якість будь-якого акту свідомості, співвідносність мети, задуму з предметом, спрямованість на об'єкт. У кожному інтелектуальному акті феноменологи виокремлюють три аспекти: 1) внутрішньо властивий свідомості інтенційний об'єкт; 2) спосіб фіксації цього об'єкта (сприймання, фантазування, уявлення, спогади, передбачення тощо); 3) дослідження самого суб'єкта, «Я», його рефлексій.

Можна твердити, що предметом рефлексії є, по суті, сама інтенційність, яка (що треба обов'язково враховувати) «будується» лише з матеріалу свідомості, задається а priori. Намагання раціоналізувати це а priori завершуються появою дискретної моделі «свідомість — інтенції».

З ідеєю інтенційності пов'язаний інтерес до «внутрішньої свідомості часу». Теоретичні експерименти з часом — «час — вічність», «час — безчасся», «час — відсутність» — опосередковано відбилися у пошуках «часового простору» в художній культурі ХХ ст. Процесові, який можна визначити як запровадження феноменологічних ідей у сферу художньої культури, багато в чому сприяла теоретична позиція **Моріса Мерло-Понті** (1908—1961), французького феноменолога, який у розв'язанні окремих проблем спирався, зокрема, на екзистенціалізм. Захоплення еkleктичною філософією дало змогу французькому теоретикові помірковано поставитися до проблеми свідомості: свідомість, «побачена» крізь час, перетворюється на спосіб експресії, прозоріння і «бачення» таємниць буття. Мерло-Понті наділяє свідомість ознаками Акту, Піклування, Страху тощо. Невипадково одне зі своїх есе він назвав «Око і дух». Переносячи свою концепцію свідомості в царину художньо-естетичного відтворення світу, він зауважує: «Художник перетворює світ на живопис, віддаючи йому натомість своє тіло. Щоб зрозуміти ці трансубстантивациї, потрібно відновити діюче й дійсне тіло — не шмат простору, не жменя функцій, а переплетіння бачення й руху»¹.

¹ Мерло-Понти М. Око и дух. — М, 1992. — С. 13.

Відштовхуючись від ідеї інтенційності, Р. Ингарден створює концепцію «онтологічного плюралізму»: твір мистецтва розглядається як інтенційність, тобто як об'єкт свідомості, поза будь-якими реальними взаємозв'язками. Ингарден аналізує, передусім, природу «чистого буття», онтологію мистецького твору.

Важливе місце в естетиці Ингардена посідає поняття «інтерпретація». Воно є підсумковим у доволі тривалому пізнавальному процесі, розробленому теоретиком. Він насамперед порушує питання про розбіжність між творами мистецтва й реальними фактами життя, що відомі митцеві, явищами навколишньої дійсності. Як їх можна пов'язати?

Учений вважає, що є два «різних пізнавальних «зусилля», а саме: потрібно, по-перше, пізнати певний чинник у його специфіці та ще й так, щоб не вносити в нього нічого не властивого йому, такого, що в ньому самому не можна виявити, а, по-друге, пізнати незалежно від результатів пізнання цього твору умови його виникнення, які належать до сфери реальності й культури»¹. Потім треба зіставити результати цих двох різних пізнавальних зусиль: отже, необхідно досліджувати якості самих чинників культури — це шлях до інтерпретації.

Слід зазначити, що Ингарден намагався осмислити проблему знання й пізнання, зіставити знання й досвід. Надзвичайно цікаво й теоретично плідно щодо розуміння класичного мистецтва проблему «знання — досвід» Ингарден розкрив на прикладі творчості Ф. Шопена. На які знання, досвід може спиратися людина, намагаючись збагнути творчий процес видатного композитора, логіку його художнього мислення, специфіку становлення задуму твору?

Аналізуючи ці складні проблеми, Ингарден розмежовує *опосередковане знання та спогади*. Епоха, в яку жив, зокрема, Ф. Шопен належить минулому. Люди ХХ ст. не зустрічалися ні з Шопеном, ні з його оточенням. Вони не переживали тих подій, що спонукали митця працювати саме над цим, конкретним задумом, не відчували реальної атмосфери, яка оточувала композитора. Отже, в такому разі діє опосередковане знання. Якщо ми були свідками певних подій, яким присвячено мистецький твір, то наше сприймання поєднується зі спогадами, стимулює асоціативне мислення.

Спираючись на інтерпретацію, Р. Ингарден розглядав кожний твір мистецтва як «поліфонічну гармонію» структурних елементів — не-

¹ *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. — С. 461.

залежних один від одного рівнів, що у сприйманні художнього твору справляють враження цілого.

Так, у літературному творі перший рівень — словесне звучання, словесномовні подразники; другий рівень — значення слова, смисл судження, семантичні одиниці, що формують стиль і мають естетичні якості; третій рівень — зображально-предметний, який охоплює людей, конкретні речі, події тощо, а четвертий рівень — це схематизовані наочні образи, які співвідносяться з естетичними цінностями. Кількість рівнів, на думку Р. Ингардена, залежить від форми конкретного буття твору та його специфіки.

Ідея багаторівневості твору доповнюється в Ингардена принципом «схематичності». Йдеться про невизначеність, незавершеність художнього твору, до створення якою залучено лише окремі зображально-виражальні засоби. У цій невизначеності, незавершеності представники феноменологічної естетики вбачають особливу якість мистецтва, що стимулює творчу активність реципієнта — людини, яка сприймає твір: у процесі сприймання твір доповнюється уявою читача або глядача

Порушення Р. Ингарденом проблеми невизначеності, незавершеності художнього твору викликало в 60-ті роки минулого століття дискусію, яка засвідчила необхідність з'ясування якісної різниці між поняттями *завершеність* («*фініто*»), *незавершеність* («*нонфініто*»), *незакінченість*, *закінченість*, *деформація*, *імітація*, *незавершеність як іноказання*. До цього часу залишаються остаточно не з'ясованими як самі поняття, так і їхня суттєва визначеність у межах реалістичного й нереалістичного мистецтва. Розробки зазначеної проблеми й структури понять, що дають змогу її осягнути, справляють істотний загальнотеоретичний вплив на розуміння специфіки художньої творчості, критеріїв естетичної оцінки, на естетичне виховання через співвіднесення «творчість — співтворчість». Адже «незавершеність» («*нонфініто*») передбачає двоплановий підхід, за якого «ступінь завершеності твору мистецтва вбачається в єдності твору із суб'єктом, що сприймає, тобто з урахуванням природної різноманітності в актах співтворчості, «співзавершеності» того самого твору мистецтва його сучасниками й людьми наступних епох»¹.

¹ *Пиралішвили О.* Проблемы «нонфинито» в искусстве. — Тбилиси, 1982. — С. 14.

Слід наголосити, що проблема незавершеності художнього твору дедалі більше привертає увагу дослідників і виявляє чимало суміжних, важливих для поглиблення естетичного знання питань.

Важливе місце у феноменологічній естетиці взагалі і в концепції Р. Ингардена зокрема посідає проблема *цінності*. Він поділяє цінність на естетичну і художню.

На думку Ингардена, естетичні цінності завжди є цінностями чого-небудь і не повинні розглядатися як автономні предмети. Однак те, що вони завжди є цінностями чого-небудь, не означає, що естетичні цінності є цінностями для чого-небудь або для кого-небудь.

Серед естетично цінних якостей предмета Ингарден називає *динамічність, експресивність, драматичність, ясність, витонченість, оригінальність*. Цінності завжди пов'язані з предметом, але це не означає, що вони є його ознаками. Вони «надбудовуються» над якостями предмета й виступають як певна поліфонічно-синтетична його визначеність.

Щодо художньої цінності, то вона не зводиться до емоцій, які виникають під час сприймання твору, або суб'єктивного переживання. Адже, за Ингарденом, художня цінність мистецького твору властива самому твору. Теоретик вважає, що краса полотна Вермера притаманна цьому полотну незалежно від того, скільки людей розглядають його і скільки разів вони це роблять. Таким чином, хоч оцінка прекрасного часто пов'язана з великими труднощами, її не можна ідентифікувати ні з переживанням, ні з позицією спостерігача.

На відміну від естетичних, художні цінності завжди мають цільове призначення, а саме — стимулюють естетичне переживання, створюють умови для конструювання естетичного предмета й пов'язаних із ним естетичних цінностей.

Концепція Р. Ингардена, що активізувала теоретичний пошук європейських естетиків, викликала й критичне ставлення до себе, передусім через те, що Ингарден недостатньо враховував соціально-культурний контекст, у якому існує мистецтво і сприймається твір, не зважав також на соціально-культурну зумовленість потреб людини, спосіб переживання, процес оцінювання тощо.

Подальший розвиток феноменологічної естетики пов'язаний з ім'ям французького теоретика **Мікеля Дюфренна**, наукові інтереси якого надзвичайно широкі — від опрацювання поняттєво-

категоріального апарату філософії й естетики («Поетичне», «Інвентаризація а priori. Пошук першоначала») до роздумів над долею сучасної цивілізації, мистецтва ХХ ст. («За людину», «Естетика і філософія», «Феноменологія естетичного досвіду»). Прихильник антиінтелектуалізму, М. Дюфренн протиставляє науку й мистецтво, розум та інтуїцію, знання й почуття, «штучне» і «природне».

Важливе місце серед естетичних праць М. Дюфренна належить книзі «Інвентаризація а priori. Пошук першоначала», яка побачила світ 1981 р. й підсумувала досвід кількох десятиліть життя й наукової діяльності філософа. Особливий наголос М. Дюфренн робить на 1968 р. — році революційного піднесення в середовищі французьких студентів. Травневі події того року виявили глибинну соціально-політичну й культурну кризу французького суспільства. Філософ писав: «Хоч би як їх (події) інтерпретувати, я був ними глибоко вражений: саме вони зорієнтували мої наступні роботи, зокрема й ті, що оберталися навколо естетики»¹.

Не тільки М. Дюфренн, а й Ж. П. Сартр, О. Рево д'Аллон, Ж. Ф. Ліотар та інші вважали події 1968 р. переломними як для логіки розвитку їхніх теоретичних поглядів, так і для перебудови практичного спрямування конкретних наук, зокрема естетики. Значна частина теоретиків об'єдналася навколо журналу «Ревю д'естетик», на сторінках якого з'являлися відповідні теоретичні програми: «... Не може бути нового суспільства без нових форм виробництва і споживання, так само як і без нового мистецтва — завдяки мистецтву (через мистецтво) людина звільняється. Що ж зможе це нове мистецтво, по-справжньому народне, без академізму, без релігії, без фетишизму? Естетики мають взятися за роботу як соціологи»². Всі ці ідеї цілком поділяє у 60—70-х роках і М. Дюфренн. Як професійний естетик він намагається знайти гідне місце для цієї науки в складній кризовій ситуації французької культури й водночас активізувати творчий потенціал естетичного знання як знання, що відкриває шлях до гуманізації людини. За короткий час позиція М. Дюфренна зазнала принципових змін: від ідеї «естетика — соціологія» він переходить до ідеї «естетика, мистецтво — феноменологія». Проте ці зміни не були остаточними. На позицію М. Дюфренна, як і його колег (зокрема одного з ідеоло-

¹ *Dufrenne M. L'invntaire des a priori.* — Paris, 1981. — P. 7.

² *Revue d'esthetique.* — 1969. — № 1. — P. 75.

гів постмодернізму Ж. Ф. Ліотара), значний вплив мала загальноєвропейська орієнтація на нове співвідношення між естетикою й філософією. Наприкінці 70-х років вважалося, що криза європейської філософії обов'язково позначиться на теоретичному стані суміжних наук, які історично сформувалися в межах філософії. Важливою віхою розвитку європейської естетики в цей період стає міжнародна зустріч естетиків у Кракові в 1979 р. й проведення широкої дискусії під загальною назвою «Криза естетики?».

Саме в 1979 р. було чітко заявлено про незалежність естетики другої половини ХХ ст. від філософії й почався поступовий, послідовний процес виборювання естетикою цілковитої самостійності. Своєрідним етапом звільнення від традиційних уявлень про обов'язкові зв'язки з філософією можна вважати наголошення на ширшому колі наук, з якими взаємодіє естетика, — етиці, мистецтвознавстві, психології — і виявлення, так би мовити, «чистої» естетичної проблематики, яка може бути об'єктом саме естетичної науки. Такі тенденції значною мірою відобразились у французькій естетиці, представники якої намагалися навіть загальнофілософські питання розв'язувати, «залишаючись на ґрунті художньої практики, естетичного ставлення людини до дійсності». У Франції щодо праць таких теоретиків, як М. Дюфренн, Ж. Ф. Ліотар, Е. Морен, П. Сансо та інші, вживається поняття *естетизована філософія*.

З кінця 60-х років М. Дюфренн послідовно розробляє соціально орієнтовану проблематику, в межах якої аналізує взаємозв'язок мистецтва й політики, художньої й соціальної революції, соціології й мистецтва. У доповідях на VI (1968) і VII (1972) міжнародних конгресах з естетики М. Дюфренн протиставляв соціальному аналізу феноменологічний, доводячи, що гуманізація суспільства має спиратися на колективне мистецтво — загальнонародне свято, яке повертає людину до природного стану. Надзвичайно високо оцінюючи творчий потенціал культури, Дюфренн вважав, що культурна революція переде політичній. Ототожнюючи мистецтво, політику, гру й життя, вчений поєднує «політичну естетику» з «естетичною політикою», тобто обстоє артизацію (від art — мистецтво) дійсності.

Концепція артизації дійсності потребує принципово нових форм мистецтва, і Дюфренн виступає з гострою критикою класичного, «мімезистичного» мистецтва. Всупереч класичній традиції він активно підтримує модерністську культуру.

Артизована культура намагається замість реалістичного мистецтва створити «нову реальність» — утопічну, уявну, яка реалізуватиметься через карнавал, через колективне дійство. Ця ідея була сприйнята ліворадикальними силами Франції, що мріяли про «революцію-свято», про «колективну творчість», про «деперсоналізацію» мистецтва й «розчинення» його в житті.

Феноменологічна філософія й естетика сприяли становленню і розвитку структуралістської естетики.

§2. СТРУКТУРАЛІСТСЬКА ЕСТЕТИКА

Структуралізм (від лат. *structura* — побудова, розміщення, порядок) почав складатися у 20—30-х роках ХХ ст., а у 60—80-х набув найрізноманітніших філософських та естетико-мистецтвознавчих інтерпретацій. Визначити причини появи структуралізму саме як естетичної концепції доволі складно, тому що взаємовплив соціальних і теоретико-методологічних передумов виникнення окремих його шкіл відбувався в різних історичних і наукових умовах. Поява структуралізму як конкретно-наукового напрямку пов'язана з переходом окремих гуманітарних наук від описово-емпіричного до абстрактно-теоретичного рівня дослідження. Цей перехід відбувався через використання структурного методу моделювання, а також елементів формалізації і математизації.

Структурний метод — це виявлення структури, сукупності відношень, стійкої основи будь-якого об'єкта, системи правил, спираючись на які можна розчленувати об'єкт, отримати на його фундаменті нові «часткові» об'єкти, з одного мати два, три і т. д. Якщо йдеться про об'єкти культури, то «процедура» структурного методу починається з фіксації «масиву» текстів, у яких дослідник передбачає наявність єдиної структури. Потім починається процес «анатомування» текстів на сегменти (частини), в яких типові, неодноразово повторені відношення пов'язують різнорідні пари елементів, виявляються найістотніші в кожному елементі якості. На підставі проведеного аналізу розкриваються зв'язки між сегментами, вибудовується абстрактна структура шляхом формально-логічного або математичного моделювання.

У гуманітарних науках виокремлення структурного аспекту здійснюється, здебільшого, на знаковій системі. Структуралісти вважа-

ють, що свідоме використання знака, слова, символу, образу «відкриє» позасвідомі глибинні структури, приховані механізми знакових систем. На цьому шляху структуралізм переплітається з семіотикою, з новітніми модифікаціями ідей З. Фрейда і К. Юнга

Структуралісти розглядають культуру як сукупність знакових систем, найважливішими з яких є мова, наука, мистецтво, міфологія, релігія, звичаї, мода, реклама тощо. Саме на цих об'єктах структурно-семіотичний аналіз дає змогу виявити приховані закономірності, яким позасвідомо підкоряється людина. Цим закономірностям відповідають певні глибинні рівні культури. Слід зауважити, що представники структуралізму не оперують уніфікованим понятійно-категоріальним апаратом, тому ці глибинні рівні культури визначені у К. Леві-Стросса як «ментальні структури», у М. Фуко — як «епістемі», або «дискурсивні формації», у Р. Барта — як «письмо».

Трансформація структурного методу в естетичну проблематику мала як позитивні, так і негативні наслідки. Позитивним можна вважати зближення естетики з культурологічною та мистецтвознавчою проблематикою. Водночас введення в естетику таких категорій, як «структура», «знак», «функція», «поетична мова», зумовлювало зміну і трансформацію категоріального апарату естетики, а виробити пластичне поєднання класичної традиції з новими теоретичними пошуками структуралісти не змогли, К. Леві-Стросс висловив таке міркування: «Земля міфа кругла і дослідження її можна починати з будь-якого місця»¹. Це означає зміщення в теоретичній проблематиці наголосів з істотного на другорядне, що призвело під час аналізу, наприклад, людини, до «децентрації» суб'єкта, аналізу не сутності людини, а її специфічних функцій у контексті культури.

Естетична проблематика структуралістів досить широка: від формулювання принципів структурного дослідження словесного мистецтва до вивчення естетичної функції й естетичної норми; від фольклору та аналізу генези символів до мистецтвознавчих розробок специфіки поезії, живопису, стильової спрямованості творчості.

Особливе місце в теоретичних розробках структуралістів посідає проблема творчості. В їхніх працях можна натрапити на твердження, що моделлю структуралістського розуміння людини є особа митця. Водночас дослідники структуралізму критично оцінюють внесок

¹ *LeviStrauss S. Mythologiques. Du miel aux cendres. — Paris, 1966. — P. 8.*

теоретиків цього напрямку в розробку проблем творчості: «Структуралізм загалом доволі песимістично дивиться на можливості творчості і творчої природи самої людини. Цей песимізм здатен перейти у філософсько-естетичний нігілізм, а за певних умов стати соціальним анархізмом»¹.

На наш погляд, це критичне зауваження цілком слушне, якщо орієнтуватися на традиційний підхід до порушення і розв'язання широкого кола проблем творчості. Та все ж структуралізм (зокрема, праці Р. Барта) розширює межі традиційних (психологічних) підходів, збагачує понятійно-категоріальний апарат дослідження творчості, обґрунтовує естетико-мистецтвознавчі аспекти.

Аналізуючи специфіку літературної творчості, Р. Барт вважає, що творчість — це своєрідна відповідь людини на самотність: не витримавши самотності, людина «віддає» іншим особисті, інтимні почуття й думки. Кожний, хто мріє писати, змушений (чи усвідомлює він це, чи ні) писати для інших. Адже, як слушно зауважує Р. Барт, якби він думав лише про себе, йому «вистачило б тієї своєрідної номенклатури, яку становлять його власні переживання, що є безпосереднім найменням самого себе».

Намагаючись викласти свої думки й почуття «для інших», людина потрапляє в полон системи «мовних топосів» і стає добровільним полоненим цих топосів, які роблять «утопічною будь-яку надію митця прорватися до «своєї» емоції, до «свого» предмета, до «своєї» експресії. А щоб зруйнувати систему «мовних топосів», потрібно у творчості виявити «літературність», тобто «вжитися» в усі ролі, які пропонує література, опанувати її жанрову, стильову техніку і «варіювати», комбінуючи будь-які топоси.

Свобода варіювання визначає міру оригінальності письменника, а оригінальність є своєрідною підвалиною літератури. Р. Барт рішуче засуджує будь-які твердження про «безпосередність», «спонтанність» творчого процесу. На його думку, лише «варіювання» літературних засобів, кодів, топосів дасть можливість повноцінно здійснити творчий процес і уникнути «банальностей» (термін Р. Барта). У працях 70-х років дослідник відмежовує літературний твір як функціонуючий механізм («наука про літературу») від літературного твору як символічного феномена, що має змістовні ознаки («критика»).

¹ Грякалов А. А. Структуралізм в естетике. — Л., 1989. — С. 13.

Важливе місце у функціонуванні науки про літературу і критики посідають «історичний» смисл твору, рухливі, мінливі «трансісторичні» смисли, а також «діалог» читача з літературним твором. У цьому процесі «нанизування» понять поступово виявляється роль і значення інтерпретації в реальному існуванні твору.

Проблема інтерпретації зблизила структуралізм із герменевтикою, а розроблення поняття *текст-інтерпретація* ввело у науковий обіг термін «герменевтичний структуралізм» Герменевтика (від грец. *ερμηνευσις* — пояснюю) хоч і має джерела у давньогрецькій традиції тлумачення символів міфів або передбачень оракулів, проте наукову розробку дістала у працях Ф. Шлейєрмахера. Він розглядав герменевтику як універсальний методологічний інструмент аналізу культурно-історичних текстів. Спираючись на специфіку стилю, мови, побудови фрази, герменевтика дає можливість збагнути індивідуальність автора в контексті конкретного історичного часу. У концепції Шлейєрмахера особливу роль відведено інтерпретаторові, який ніби повторює творчий акт митця. Але у творчості митця, на думку Шлейєрмахера, передує позасвідоме, а позиція інтерпретатора цілком свідомо і саме свідомість допомагає йому пройти «герменевтичне коло», тобто повністю відтворити мистецький взірець через аналіз окремих його частин. Під час первинного ознайомлення з твором в інтерпретатора складається «попереднє розуміння», а потім починається коригування враження, яке, просуваючись від сприйняття частин до реконструкції цілого, наближає інтерпретатора до істини.

Спираючись на здобутки Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, М. Гайдеггера, подальший розвиток саме естетичного аспекту герменевтики здійснює німецький філософ Г. Гадамер. Він проголошує носієм розуміння історичних культурних утворень мову, яка повторює мотиви і стимули гри. Розробляючи ідею гри, Гадамер проголошує твір мистецтва специфічною грою в «стихії мови». Чи здатне мистецтво осягнути істину? У відповідь на це запитання Гадамер вводить поняття *естетична необов'язковість* і наголошує на естетично-ігровому ставленні до дійсності.

Герменевтичний структуралізм наполягає на розумінні художнього твору як «тексту», а мистецтво розглядає його як символічну діяльність, як тестування заради виявлення правди про реальність. Мистецтво створює «поле уявлення», в якому люди вільно «грають»,

відтворюючи реальність, підлаштовуючи її під власні інтереси. Мистецтво моделює реальність або пропонує її символічні конструкції.

Художній твір як «текст» потребує процесу «читання», а поліфонічність «читання» спричинює інтерпретаційний хаос. Намагання певним чином контролювати інтерпретаційний процес змусило теоретиків увести наприкінці 70-х років поняття *трансактивна парадигма*, в якому, завдяки сприйманню, поєднується читач і текст. Проте, і це розуміють представники герменевтичного структуралізму 80–90-х років (С. Фіш, Н. Холланд), кожен читач має власну версію текстуального значення, адже індивідуальне сприймання спирається на індивідуальний, інтелектуальний та емоційний досвід, що подрібнює значення твору на безліч «індивідуальних сприймань» і призводить до суб'єктивізму.

В історії структуралізму в широкому розумінні цього поняття особливої ваги набув період після 60-х років ХХ ст., адже саме в цей час структуралізм, за визначенням відомого німецького філософа Б. Вальденфельса, стає викликом. Вальденфельс зазначає: «Структуралізм тільки тоді стає викликом, коли він уже більше не обмежується *формально-науковим методом* та застосуванням загальної *семіотичної моделі*, а висуває *філософські домагання*»¹.

У цей період відбувається зближення структуралізму, герменевтики, феноменології та зміна наголосів щодо певних понять і теоретичних послань. В ужиток вводяться поняття *структурний тоталітаризм*, *антифеноменологія*, *заміна смислу на систему*. Популярності набуває концепція французького філософа Поля Рікера, який намагається поєднати герменевтику, феноменологію, екзистенціалізм та психоаналіз. Формально П. Рікер належить до представників релігійної феноменологічної герменевтики, проте, за слушним зауваженням Б. Вальденфельса, у Рікера «все, що заведено називати релігією, виростає з етики». Етичне забарвлення ідей французького філософа не заважає йому розуміти роль і значення естетичного як важливого чинника взаємодії різних філософських напрямів.

Феномен естетичного, на думку Рікера, може бути опанований за умов поєднання трьох рівнів: рефлексивного, екзистенційного та семантичного. При цьому Рікер слушно наголошує на значенні суб'єкта, який тією чи іншою мірою відображає сутність цих спря-

¹ Вальденфельс Б. Вступ до феноменології. — К., 2002. — С. 124.

мованостей. Естетичне, що найповніше виявляє себе в мистецтві, в кожному конкретному мистецькому творі, активізує і процес творчості митця, і процес реакції на твір з боку реципієнта. У такому контексті особливої ваги набуває проблема інтерпретації, до з'ясування якої Рікер, з одного боку, залучає психоаналітичні ідеї Фрейда, а з другого — спирається на традиції класичної феноменології. Можливо, Рікер дещо переоцінює Фрейда, стверджуючи, що він намагався актуалізувати в людині естетичне начало. Водночас, Рікер має рацію, виокремлюючи поняття *насолада, переживання* як такі, що стимулюють інтерес до мистецтва, поглиблюють інтерпретаційні процеси.

Ще один важливий аспект позиції П. Рікера пов'язаний з його намаганням зіставити минуле й сучасне в розвитку мистецтва як компонента культури. Вченого цікавить буття культури як історичної цілісності, він аналізує окремі аспекти культури, поєднання яких дало б змогу подолати її фрагментарність. Таке завдання потребує широкого залучення історичного досвіду. Увагу Рікера привертає спадщина Арістотеля та Августина, і він намагається певні її складові розглядати з позицій структуралізму. Щодо Арістотеля, то Рікер звертає увагу не стільки на ідею мімезису — найпопулярнішого серед сучасних дослідників арістотелівського поняття, — скільки на фабулу і властиву їй упорядкованість подій у художньому творі. Це дає можливість залучити традиційну, передусім для грецької трагедії, єдність шести частин: 1) розповіді, 2) характеру, 3) мови, 4) думки, 5) видовища, 6) музичності. Усі ці частини, як відомо, мали «працювати» на фабулу і відповідно сприяти інтерпретуванню твору. Певним чином саме на підставі міркувань Арістотеля про поезію, яка філософічніша та серйозніша від історії, формується думка Рікера про поезію, що більша, ніж «мистецтво створення поем». Поезію Рікер ототожнює з процесом «проживання заново».

Естетичні ідеї Августина дали Рікеру можливість осучаснити поняття оповідності, що відображає суб'єктивне відчуття часу. Завдяки оповідності людина, яка сприймає мистецький твір, виробляє в собі нове ставлення до певних історичних подій, а завдяки уяві та фантазії руйнує часові обмеження.

Аналізуючи різні модифікації структуралізму, слід враховувати також традиції, які склалися в російській філософії та естетиці. На початку ХХ ст. тут були популярними структурно-семіотичні та

структурно-функціональні тенденції підходу до аналізу філософсько-естетичної проблематики: Московський лінгвістичний гурток (П. Богатирьов, Р. Якобсон, Г. Шпет), Товариство вивчення поетичної мови (В. Шкловський, Б. Томашевський), «Формальна» («морфологічна») школа (В. Виноградов, В. Жирмунський). Російські теоретики зосередили увагу передусім на розробленні форми (морфології) твору. Дослідників цікавили мовні системи, що поєднують слова, а самі слова розглядалися як носії граматичних вражень, як основа для нових формоутворень. Спираючись на розробки 20-х років, частина російських учених продовжувала працювати в структурно-семіотичному, структурно-функціональному напрямках на основі Празького лінгвістичного гуртка, який вніс багато важливого і цікавого у зазначену проблематику в період 1926—1950 рр. Створений відомим чеським мовознавцем В. Матезіусом, одним із засновників функціональної лінгвістики, Празький лінгвістичний гурток об'єднав європейських учених, які поділяли погляд, що мова, передусім, є системою знаків, має соціальний і функціональний характер. Розробляючи естетичну проблематику, Р. Якобсон, П. Богатирьов, М. Трубецькой та чеський філософ, естетик, літературознавець Ян Мукаржовський зосередили увагу на питаннях співвідношення естетики й літературознавства, естетичної функції і специфіки трансформації її у мовному мистецтві, застосування структурного методу до поезії, прози, поетичного та музичного фольклору.

§3. ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКА ЕСТЕТИКА

Екзистенціалістська естетика розроблялася в межах філософії екзистенціалізму (від лат. *existentia* — існування), що почав формуватися на початку ХХ ст. в російській філософії (Л. Шестов, М. Бердяєв). Послідовного викладу концепція існування набула в Німеччині після Першої світової війни (М. Гайдеггер, К. Ясперс). У роки Другої світової війни екзистенціалізм набув великої популярності у Франції (А. Камю, Ж. П. Сартр, С. де Бовуар).

У 60-х роках минулого століття екзистенціалізм знаходить підтримку серед філософів Італії, Іспанії й поступово перетворюється на найпопулярнішу серед європейської інтелігенції філософсько-естетичну, психолого-естетичну систему поглядів.

Поширенню і великій популярності екзистенціалізму сприяла, поперше, певна методологічна, світоглядна, теоретична невизначеність філософії існування, що давало змогу співіснувати «релігійному» (Бердяєв, Шестов, Ясперс, Марсель, Бубер) та «атеїстичному» (Гайдеггер, Камю, Сартр) екзистенціалізму. Ця якість зумовила відносну легкість інтеграції екзистенціалізму з психоаналізом, персоналізмом, теологізмом. По-друге, це — політична альтернативність: М. Гайдеггер у 1933 р. після приходу до влади в Німеччині націонал-соціалістів став ректором Фрейбурзького університету, а А. Камю, Ж. П. Сартр — активними учасниками французького Опору, переконаними борцями проти фашизму. По-третє, небайдужим було ставлення до екзистенціалізму широких кіл художньої інтелігенції Європи, яку приваблювала в цій концепції висока оцінка мистецтва, отождолення його з філософією, а також сама форма викладу теоретичних ідей — романи, притчі, поетичні медитації, художньо-критичні статті, есеїстика. Для більшості інтелігенції Сартр і Камю були, передусім, авторами «Стороннього», «Нудоти», «Чуми», «Мух», а Гайдеггер здобув популярність своєю моделлю інтерпретації творчості Софокла, Рільке, Траклія; Ясперс здобув славу блискучим аналізом творчої спадщини Леонардо да Вінчі й Гете, Стріндберга й Ван Гога.

Екзистенціалістська філософія намагалася досягнути буття як безпосередню, нерозчленовану цілісність об'єкта і суб'єкта. Буття людини (її екзистенція) раціонально не пізнається, а опановується безпосереднім «переживанням». Зрозуміти це переживання можна лише спираючись на художньо-образні засоби, які використовує мистецтво. Переживання набуває особливого значення тому, що екзистенція людини спрямована до «ніщо» й усвідомлює свою конечність. Так, М. Гайдеггер, описуючи структури екзистенції, вводить модули людського існування: страх, передчуття (переважно трагічні), совість та ін.

Перелік і аналіз модусів починається зі страху, основою якого є страх передчуття смерті, а продовженням — шлях до самої смерті. Отже, буття людини до смерті є страх. Оперування такими поняттями, як *страх*, *смерть*, поступово формується в концепції М. Гайдеггера в більш узагальнене поняття — «ніщо». На дослідження саме цих аспектів М. Гайдеггера наштовхує С. К'еркегор з його пошуками «екзистенціального мислення», дослідженням «страху», «трепету», а також З. Фрейд із запропонованою ним концепцією страху.

Слід наголосити, що серед різних модусів людського існування М. Гайдеггер виділяє «підкування», яке розглядає як єдність трьох моментів: «буття-в-світі», «забігання вперед» і «буття-при-внутрішньо-світовому-суттєвому». Для послідовників М. Гайдеггера особливе значення мала ідея «підкування» як «забігання вперед», бо у такому аспекті людське буття «є те, що воно не є», воно постійно «тікає» від себе. Ця ідея дала можливість формувати нове уявлення про час і простір, адже людське буття — це буття, яке саме проектує себе: простір, час, «фізичне» тіло не збігаються з буттям. Сфера людського буття — це історичність.

Важливе місце в екзистенціалістській естетиці посідає позиція **Альбера Камю** (1913—1960). Філософські й естетичні погляди Камю пережили складну трансформацію: від ідеї злиття людини з вічноплинною природою, через суперечність між індивідуалізмом і гуманізмом до визнання хаотичності світу і випадковості людського існування. У світогляді Камю лунають мотиви стоїцизму, заклики до бунту людини, яка усвідомлює абсурдність свого буття.

А. Камю цікавлять проблеми, пов'язані з соціальним призначенням мистецтва, психологією художньої творчості.

Констатуючи абсурдність буття, французький письменник водночас не заперечує загальнолюдських цінностей (любові, свободи, солідарності), що дістали найповніше і глибоке осмислення в мистецтві. Камю намагається розглянути співвідношення між бунтом, революцією й мистецтвом: бунт протистоїть революції, а революція руйнує мистецтво. Така залежність одвічна, адже завдання революції встановити чіткий порядок, а для мистецтва живильним є бунт — творчий протест проти існуючого чи створюваного. У мистецтві на перший план виступають поняття «стиль» і «краса». Художник властивими мистецтву засобами намагається подолати хаотичність і абсурдність світу, надаючи йому у творах «стилю», завдяки якому із суцільної потворності світу вибудовується те, що можна вважати красою. Мистецтво створює «штучний», «лілюзорний» світ, виконуючи компенсаторну функцію, тобто додає те, чого немає в реальності. У процесі сприймання мистецького твору реалізується тенденція до самопізнання, самовираження, самовдосконалення. Проте людина потрапляє у безвихідь: адже пізнати себе — означає вмерти. Саме так побудована концепція «Стороннього» — одного з концептуальних літературних творів А. Камю.

Після Другої світової війни позиція Камю набуває ще більшої суперечливості, ніж у 30–40-х роках. У творах «Чума», «Облоговий стан» автор наголошує на етичній функції мистецтва, на необхідності об'єднання людських зусиль у боротьбі проти зла. Водночас зло непереможне: А. Камю як учасник руху Опору закликає до боротьби з фашизмом — «чумою ХХ століття». Екзистенціаліст Камю переконаний, що чума — це звичайний стан людини, це шлях до смерті.

Загальні ідеї екзистенціалізму стали поштовхом, з одного боку, до розроблення естетичної проблематики, з другого — до естетизації загальнофілософських проблем. Так, **Жан-Поль Сартр** (1905–1980) уже в першій своїй теоретичній праці «Уява» розглядав естетичне сприйняття як досвід свободи свідомості. Естетичне сприйняття завдяки уяві «заперечує» стереотипи бачення світу і дає змогу побачити його в новому аспекті начебто очима вільної людини.

У 30–40-х роках Сартр категорично відокремлює естетичне від етичного, наголошує на самостійності естетики, пов'язуючи її з глибинними процесами психіки, на відміну від етики, сферою якої, на його думку, є практика. І пізніше Сартр у своїй теорії дотримується розподілу людей на два типи — «вільних» і «невільних». Тип «вільних» «вибудовується» саме завдяки опануванню естетичним, уявою, а мистецтво, зокрема художня література, реалізує психологію «вільних» людей. Письменник досягає справжнього успіху, ідентифікуючи себе з «вільними», виступає носієм і творцем їхніх спрямувань. Якщо письменник талановито описує факти знуцання над свободою, зневажання її, це пробуджує свідомість, кличе до боротьби. Література, мистецтво стають «заангажованими», «залученими» навіть у розв'язання соціальних, а не тільки художньо-естетичних проблем.

Сартрівська ідея «ангажованого» мистецтва, «ангажованої» творчості набула особливого значення в 60–70-х роках — період розквіту ідеології «нових лівих», молодіжної культури. Проблема місця й ролі мистецтва в суспільному житті завжди привертала увагу французьких дослідників і може вважатися традиційною для естетичної культури цієї країни. Саме французьке Просвітництво обґрунтувало ідеї народності, підкресливши значення активної, соціально визначеної позиції митця й мистецтва. Проте ідеї «чистого» мистецтва, «мистецтва для мистецтва» як альтернатива соціальній спрямованості художньої творчості також мали у Франції глибокі корені. Сартр,

обстоюючи ідею «ангажованого» мистецтва, водночас констатував можливість руйнування мистецтва в класичному розумінні цього поняття. Об'єктом гострої критики було (і залишається нині) інтерв'ю Сартра газеті «Есквайр», у якому він наполягав на праві революційної молоді знищувати живопис, спалювати книжки, визнавав правомірними переслідування інтелігенції за часів китайської «культурної» революції. Сартр, по суті, виправдовував будь-які засоби досягнення мети новими соціальними силами.

Чого варта хоча б така теза: «Щодо «Мони Лізи», то я дозволив би її спалити, навіть ані хвилини не розмірковуючи»¹.

Проте не лише на шедевр Леонардо да Вінчі спрямовано руйнівний інстинкт Сартра. Він заявляє також про загибель літератури, про можливість підміни професійної творчості аматорською, про знищення митця як носія конкретної естетичної концепції. В уже згаданому інтерв'ю Сартр розповідає про постановку в 1968 р. групою студентів п'єси під назвою «89-й рік»: її створили загальними зусиллями приблизно п'ятдесят юнаків і дівчат. Яку роль відіграв у цій постановці письменник? Ніякої. Молодь вирішила написати цю п'єсу сама і написала. Сценарист був призначений, проте ним міг бути будь-хто з них. Важлива була дія. Вони пройшли свою навчальну програму з історії нашої революції, а потім, зібравшись разом, «накидали» сцени майбутньої п'єси. Так, це була по-справжньому колективна робота: в авторі потреби не було, вистачило сценариста, який пов'язав усі дієслова з іменниками.

Слід зазначити, що така заява Сартра — професійного письменника, драматурга, сценариста — є безвідповідальною, є спробою «потішити» молодь. Справді, можна в емоційному пориві створити молодіжну виставу. Подібний досвід відомий кожній країні й може бути позитивним навіть поза революційним політичним піднесенням. Проте до професійного мистецтва, яке завдячує своїм існуванням саме неординарній особистості митця, такий досвід не має жодного стосунку. Руйнівні тенденції простежуються і в ставленні Сартра до реалістичного мистецтва минулого. Він виступив із різкою критикою літератури XIX—XX ст., яка була літературою «невільних» людей: описуючи негативне, вона, на думку Сартра, не кликала до боротьби,

¹ Сартр Ж.-П. Я сжег бы «Мону Лизу» // Лит. газ. — 1973. — № 46 (11 ноября). — С. 15.

а письменники не змогли подолати суперечність між належністю до певного суспільства та необхідністю боротьби з ним. Проте вже пізніше Сартр переживає розчарування у соціально-перетворювальних можливостях літератури: «Я довго приймав перо за шпагу, зараз я переконався у нашому безсиллі»¹.

Цей песимістичний висновок ще гостріше звучить щодо інших видів мистецтва, адже література, на думку Сартра, має значно ширше поле діяльності, ніж, наприклад, живопис або скульптура. Всім іншим, крім літератури, видам мистецтва Сартр відмовляє у «залученості» до подій реального світу. Скульптор чи музикант, живописець чи поет можуть бути відданими свободі на особистісному рівні, але як митці вони мають справу з «речовим» матеріалом (колір, звук, камінь, поетичне слово), який «приглушує» ідею свободи. І все-таки песимізм слід долати, вважає Сартр і підкреслює: «...Я пишу, я писати книги; вони потрібні, вони все ж корисні. Культура нічого й нікого не врятовує, та й не виправдовує. Але вона — творення людини: вона себе проектує в неї, пізнає в ній себе; тільки в цьому критичному дзеркалі бачить вона своє обличчя»².

Ці суперечливі, дещо штучні конструкції Сартра підпорядковувались обґрунтуванню ідеї свободи. Після ранніх праць про творчий потенціал уяви через утвердження естетики як філософії Сартр поступово зосереджує увагу на категорії «свобода», в межах якої відбувається і певне примирення естетичного й етичного аспектів. «Свобода» стає своєрідною серцевиною всієї філософської концепції Сартра: «Свобода — це людська істота, яка виводить своє минуле з гри»³.

Свобода у Сартра нічим не зумовлена, а є розривом з необхідністю, передбачає незалежність від минулого, а сучасне, вважає Сартр, не є спадком минулого, отже, і майбутнє не є логічним продовженням сучасного. Як бачимо, екзистенціалісти розробили досить складну концепцію часу, в якій розподілили «об'єктивний час» і «часовість»: «об'єктивний час» це похідне від «часовості», тобто від часу людського існування. Найбільша складність полягає в тому, що людина не усвідомлює цього і «віддається» об'єктивному плинові подій, «жертвує» власною свободою.

¹ Сартр Ж.П. Затворники Альтоны. — Харьков, 1999. — С. 161.

² Там само. — С.161

³ Sartre J.-P. L'etre et le Neant. — Paris, 1957. — P. 65.

§4. НЕОТОМІСТСЬКА ЕСТЕТИКА

Однією із специфічних граней розвитку сучасної західної естетики і мистецтва є створення «ілюзорної дійсності», свідоме проникнення у творчість «нового містицизму». Зв'язок західної філософії з релігією відбувається нині в кількох напрямках. Це, передусім, теологізація сучасних філософсько-естетичних концепцій. Так, Е. Фромм вважає за необхідне створити нову релігію для інтелігенції. Інтелектуальний розвиток інтелігенції, вважає вчений, обов'язково призводить до нігілізму. Виникає своєрідна залежність: що вищим є інтелект, ширшим коло інтересів, глибшими знання людини, то активніше формуються її нігілістичні уявлення. Відомий американський естетик Т. Манро стверджує, що деякі художні методи і принципи мистецтва, зокрема натуралізм, органічно співіснують із релігійною свідомістю, нею і стимулюються. Натхнення митця Манро оцінює як «промінь світла з потойбічного світу», а творчий процес, на його думку, не піддається раціональному аналізу. На подібні висловлювання можна натрапити у працях Дж. Сантаяни, П. Фульк'є, Г. Марселя та ін.

Теологізація окремих шкіл сучасної філософії й естетики Заходу зумовлена і значним впливом на їх представників неотомізму — офіційної доктрини католицької церкви. Томізм, який спирався на вчення монаха-домініканця **Фоми Аквінського** (1225 або 1226—1274), користувався особливою популярністю і впливом за середньовіччя. Під тиском матеріалістичної філософії XVII—XVIII ст., наукових досягнень цього періоду він поступово втратив свою популярність. Відродження томізму почалося у другій половині XIX ст., а у 1879 р. модернізована його форма — неотомізм — проголошується офіційною філософією католицької церкви, підтримується Ватиканом.

Первинним неотомісти вважають «божественне», «чисте» буття. Матеріальний світ проголошується вторинним, похідним. Бог визнається першопричиною буття і першоосною всіх світоглядних установок людини. В основі неотомістської естетики — підпорядкування мистецтва, митця ідеї служіння Богові, церкві. Мистецтво перетворюється на ілюстратора теологічних доктрин, розвивається в межах певного канону.

Неотомістська естетика, як і інші естетичні концепції, спирається на більш широке за проблематикою філософське бачення світу,

властиве неотомізму. Серед філософських ідей, що вплинули на формування неотомістської естетики, слід виокремити ідею про акт і потенції, покладену в основу онтології неотомізму. Відповідно до цієї ідеї, процеси виникнення тих чи інших речей або явищ тлумачаться як актуалізація потенцій. Хоч потенція розглядається в неотомізмі як суто абстрактна можливість, проте порушення питання відкрило можливість трансформації ідеї в дослідження проблем творчих потенцій особи, зокрема в царині мистецької діяльності. Можливість такої трансформації зумовлюється і загальнофілософською концепцією особистості, атрибутами якої в неотомізмі виступають свобода, самосвідомість, здатність до реалізації в духовному акті, творчість і самотворчість. І хоч ці атрибути особистості мають своє ціннісне підтвердження лише у співвіднесенні з Богом, естетика однак дає власну інтерпретацію цим поняттям і специфіці їх функціонування, принаймні у сфері створення і сприймання релігійного мистецтва.

Кожен твір релігійного мистецтва є втіленням у художніх образах божественної ідеї, а митець розглядається як провісник Бога. Слід зазначити, що проблеми релігійного мистецтва з його місцем у культурі ХХ ст. є об'єктом широкого теоретичного аналізу навіть в офіційних документах різних релігійних конфесій. Так, у енцикліці папи Пія XII «Медіатор деї» (1947) зазначено, що сучасному мистецтву «слід надати свободу у відповідному і благоговійному служінні церкві та священним ритуалам за умови, що вони збережуть рівновагу між стилями, не схилиючись ні до надто реалістичного, ні до зайвого «символізму». Така позиція спонукала широке розроблення проблеми видів мистецтва, яку в неотомістській естетиці подано значно ширше, ніж у школах інших теоретичних орієнтацій. Особливу увагу неотомісти приділяють розвитку музики, зокрема проблемам літургійної музичної культури. Після прийняття на Другому ватиканському соборі (1962–1965) «Конституції святої літургії» розпочався процес модернізації мови богослужіння — заміни «священної латини» на доступнішу мову, а це, безперечно, демократизувало літургійну дію. Наголошуючи на ролі і значенні музики, представники неотомістської естетики визначають шляхи використання традиційною релігійною музикою національних музичних надбань певних регіонів, властивих їм ритмів, мелодій, музичних інструментів. Ці тенденції заохочуються, передусім, у місіонерській діяльності за умови, що «вони не будуть

суперечити сутності релігійної ідеї, ушляхенню Бога та освяченню віруючих.

Важливою й помітною ідеєю томізму та неотомізму є пошуки шляхів гармонізації науки й віри: завдання філософії — підвести розум до ідеї Бога, а доказ реальності Бога — це вже сфера теології. Природа є основою на шляху до небесного, божественного. В цьому контексті більшість представників неотомізму розробляють проблему прекрасного як провідну в естетичній науці. Звичайно, справедлива оцінка місця певної проблеми в структурі науки — питання дуже важливе. Проте не менш важливими є і розуміння проблеми та її інтерпретація, яку пропонує певний напрям сучасної естетичної науки. Щодо неотомізму, то його прихильники осмислюють прекрасне через поєднання абсолютної і відносної краси, носієм абсолютної, «вічної» краси при цьому проголошується Бог.

Найпоследовніше і найповніше естетична проблематика неотомістів представлена у працях Ж. Марітена, зокрема в його книжці «Відповідальність митця», написаній наприкінці 50-х років ХХ ст., що спиралася на попередні дослідження «Мистецтво і схоластика» та «Межі мистецтва», здійснені вченим ще у 20-х роках. Марітен іронічно ставився до людини взагалі, вважаючи її твариною, яка «живиться трансцендентним». Всупереч звичайній людині, митець, на думку Марітена, керується вищими уявленнями й оперує поняттями краси, гармонії, опановує творчий потенціал, який є індивідуальною здібністю людини і перебуває «всередині цілісного людського субстрату». Марітен вводить поняття диктату краси і вважає, що митець, підкоряючись диктатові краси, осмислює її і трансформує в людські форми: згідно з Арістотелем і Фомаю Аквінським, мистецтво є певним потенціалом практичного інтелекту, саме тим його потенціалом, який пов'язаний із створенням предметів, котрі мають бути створені.

Особливу увагу Ж. Марітен приділяє роздумам про значення, роль і функції мистецтва. Він при цьому не відокремлює мистецтво від митця, а намагається пов'язати конкретний твір (незалежно від специфіки виду мистецтва) з творчим процесом митця. Це теоретично плідний шлях — саме такий підхід багато в чому і зумовлює інтерес до позиції відомого неотоміста. Визначаючи мистецтво, Марітен наголошує, що він має на увазі «мистецтво всередині митця, всередині душі і творчого динамізму митця, тобто певну приватну енергію, вітальну

здібність, яку ми, без сумніву, маємо розглядати в ній самій, відокремивши її природу від усього стороннього, але яка існує всередині людини і яку людина використовує для створення гарного твору»¹.

Ж. Марітен розглядає мистецтво як своєрідну єдність процесу «творення» і процесу «дії»— впливу конкретних творів на людину. Саме процес «дії» можна, на думку вченого, трансформувати у сферу моралі і визначити надзвичайно складні, іноді суперечливі процеси взаємоіснування та взаємодії мистецтва й моралі, митця, що є автором конкретних творів, і митця — звичайної людини, адже «гріхи людини можуть послужити сюжетом або матеріалом для твору мистецтва, а мистецтво може надати їм естетичної краси». Розвиваючи цю думку, Марітен пише: «...Мистецтво має зиск з усього, навіть з гріха. Воно діє, як належало б одному з Богів: воно не думає ні про що, крім своєї слави. Якщо митця осуджують, картині на це наплювати, лиш би вогонь, на якому його (митця. —Л. Л.) спалюють, пішов на випал прекрасного вітражу»².

Серед праць естетиків-неотомістів популярними є дослідження Е. Жільсон. Їй властиве прагнення до порушення й розв'язання складних теоретичних проблем: співвідношення естетики й теології, природа художньої творчості, специфіка форми в різних видах мистецтва тощо.

Е. Жільсон виводить естетику з теології, просто водночас визнає плідну роль мистецтва в утвердженні релігійною світосприймання. Намагаючись узагальнити своє розуміння таких складних феноменів, як творчість, естетика, мистецтво, Жільсон зауважує: «Питання було: якою мірою істинним є твердження, що термін «творчість» означає початкову дію митців і особливо живописців? Відповідь така: оскільки терміновий і прямий ефект подібної дії є причина буття чогось, або, простіше кажучи, оскільки ефект подібної дії є причина буття нового «істотного». Тут знову порівняння з теологією може допомогти зовсім не тому, що ми намагаємося будь-яким шляхом вивести естетику з теології, але скоріше тому, що в деяких питаннях теологія обґрунтовує свої висновки на досвіді митців такою самою мірою, як і

¹ *Маритен Ж.* Ответственность художника // Самосознание европейской культуры ХХ века. — М., 1991. — С. 172.

² *Там само.* — С. 175.

на природі мистецтва»¹. Як приклад саме такої взаємодії Е. Жільсон наводить «Тімей» Платона.

Аналізуючи специфіку неотомістської естетики, слід урахувувати, що не лише окремі теоретики — прихильники релігійних поглядів, а й католицька церква загалом приділяють значну увагу проблемам мистецтва. Можна простежити динаміку змін у ставленні до конкретного виду мистецтва чи творчості конкретного митця. Показовим є ставлення Ватикану до кіномистецтва. Дослідники цієї проблеми показують, що розвиток кіномистецтва в Італії на початку ХХ ст. стикнувся з непримиренним протиборством католицької церкви, представники якої вважали аморальними деякі фільми. Щоб мати вплив на кіно процес, церква почала формувати незалежні від держави релігійні кінематографічні організації, а в 1928 р. було створено Міжнародний католицький кіноцентр.

Усвідомлюючи ідеологічне значення кіно, релігійно зорієнтовані митці поступово опанували майже всі релігійні, релігійно-історичні теми, що зумовило формування кіножанру «релігійний фільм».

Переоцінка ставлення церкви до «світського» кіномистецтва намічається після II Ватиканського собору, який проголосив оновлення католицизму, лібералізацію його стосунків з мистецтвом, послабив церковну цензуру.

Варту наголосити, що як практична діяльність католицької церкви в першій половині ХХ ст., так і популярність ідей неотомізму серед частини європейської інтелігенції зумовили надзвичайно зацікавлене ставлення митців до релігійної тематики. Наведімо конкретні приклади. Так, **Жан Кокто** (1889—1963), визначний французький письменник, театральний діяч, один із засновників європейського модернізму, певний час перебував під великим впливом ідей Ж. Марітена. Приблизно з 1923 р. Кокто визнав цього теоретика своїм духовним наставником і повернувся до католицизму — віри свого дитинства. Між Кокто й Марітенем починається листування, сповнене теоретичних роздумів про роль і місце мистецтва у формуванні релігійної свідомості. Цікаво, що саме Марітен у листі «Відповідь Жану Кокто» закликав письменника до розважливої позиції й висловлював

¹ Жильсон Э. Живопись и реальность // Западноевропейская эстетика ХХ века. — М, 1991. — С. 52.

думку про автономність мистецтва, про інтерес Бога до мистецтва як такого, а не тільки до творів релігійного змісту.

Релігійними мотивами перейнята творчість французького письменника й художника Макса Жакоба (1876—1944). Близькою до позиції Жакоба була позиція Шарля Дюбо (1882—1939), відомого французького критика, есеїста, громадського діяча. Донині привертають увагу «Щоденники» Дюбо, в яких він почав формувати ідею релігії для інтелектуалів, яка набуде теоретичного розвитку у 70-х роках минулого століття, у працях Е. Фромма.

Релігійною екзальтацією пронизані ліричні вірші Гертруди Ле Форт (1876—1971), відомої німецької поетеси й романістки. Найбільшого визнання набули «Гімни Церкві», створені нею 1924 р.

Час од часу об'єктом теоретичних дискусій стає творча спадщина Жоржа Дюамеля (1884—1966), французького письменника і громадського діяча, автора циклу романів «Життя і пригоди Салавена», який обстоював ідею «релігійного містичного колективізму».

Чимало уваги приділяють неотомісти (Ж. Марітен, Дж. Коук, Е. Жільсон) проблемам етико-естетичного виховання, однак ці проблеми розглядаються і вирішуються через ідею «християнізації» сучасної культури. Слід зазначити, що наприкінці ХХ ст. внаслідок численних катаклізмів, війн, хвороб людство охопило почуття страху та безперспективності існування. Це спричинило популярність релігійних ідей, психологічно доволі легке формування релігійного фанатизму, появу авантюристів, які виступали в ролі «нових пророків», «месій», претендуючи на символи Христа чи діви Марії. Значна частина митців бере активну участь у «християнізації» культури, розробляючи біблійні сюжети. Слід враховувати, що мистецтво в різні періоди свого розвитку використовувало міф про Диявола (символ зла) і Бога (символ добра). Ці символи мають транскультурне значення. Аналізуючи твори Гете «Фауст», Ф. Достоєвського «Брати Карамазови», А. Франса «Повстання ангелів», Л. Андрєєва «Щоденник Сатани», М. Булгакова «Майстер і Маргарита» та багатьох інших письменників, ми розуміємо, що використання релігійних символів добра і зла відкривало можливість ставити загальнолюдські етичні проблеми, адже планетарна значущість релігійних символів стирала обмеженість конкретно-історичних, соціальних чи національних уявлень, допомагала створювати узагальнені образи жертвності, мило-

сердя, спадковості поколінь, розкривати грані загальнолюдського в розумінні добра і зла.

§5. ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЕСТЕТИКА

Аналіз тенденцій розвитку некласичної естетики протягом ХХ ст. робить актуальним розгляд постмодерністської естетики як специфічного соціокультурного явища, що позначене самобутнім світорозумінням та світовідчуттям. Хоча широке коло проблем постмодернізму взагалі і постмодерністської естетики зокрема досліджується активно, однак і понині залишається низка дискусійних питань, відповідь на які існує на рівні авторських інтерпретацій та оцінок.

Серед дискусійних питань слід виокремити хронологію становлення постмодернізму, специфіку взаємодії «модернізм—постмодернізм», термінологічні розбіжності, теоретичне «насичення» постмодерністських процесів, специфіку естетико-мистецтвознавчої модифікації постмодернізму.

Щодо хронології становлення постмодернізму, то передусім потрібно звернути увагу на 60-ті роки минулого століття, тобто на період, коли внаслідок певних соціально-політичних процесів (війна США проти В'єтнаму, радикальні молодіжні рухи в країнах Європи, «культурна революція» в Китаї; введення радянських танків на територію Чехословаччини у 1968 р. та ін.) були поставлені під сумнів здобутки «раціоналізованої» цивілізації з властивими їй ортодоксальними моральними нормами.

Чимало дослідників постмодернізму називають 1968 р. як такий, в якому було започатковано певні процеси, що досить швидко почали асоціюватися з вичерпаністю модернізму і початком нової доби. Студентські протести в Парижі у травні 1968 р. були підтримані багатьма університетами Європи і подекуди мали політичне забарвлення. Зрештою світ визнав існування «молодіжної культури», яка демонструвала суміш суперечливих політичних орієнтацій, пошуків нової моралі та нового мистецтва, просякнутих ідеєю всездозволеності. «Молодіжна культура» 60-х років справила значний вплив на «інтелектуальний світ», намагаючись, за висловом американського культуролога Дж. Вейза, привести до влади «новий склад інтелектуалів, єдина мета яких полягала в тому, щоб зруйнувати модерністський

світ». Дж. Вейз посилається на думку Ч. Дженкса, який з точністю до хвилини визначив кінець модернізму: «15 липня 1972 р. о 15 год. 32 хв. закінчився вік модерну і почалася доба постмодерну. Саме в цей момент було висаджено в повітря житловий комплекс Pruittlgoe в Сент-Луїсі, вершину модерністської архітектури. Знаменитий взірць високої технології, модерністської естетики і функціонального дизайну, цей проект був настільки безликим і гнітючим, настільки відкритим для злочинності й неможливим для патрулювання, що в ньому просто не можна було жити»¹.

Поділяючи погляд Ч. Дженкса, Дж. Вейз досить чітко розмежовує модернізм-світогляд, який «створює конструкції раціонально продумані, але такі, що в них неможливо жити», і постмодернізм, який «не буде щось нове на руїнах старого світу», а воліє висаджувати в повітря. Зрозуміло, що зруйнування Pruittlgoe як початок доби постмодернізму — це своєрідна метафора, але вона чітко відповідає тим процесам, що відбуваються в теоретичному аспекті осмислення гуманітарних процесів другої половини ХХ ст. Так, у 1974 р. на сторінках американського журналу «Commentary» розгорнулася дискусія на тему «Культура і поточний момент», під час якої точилися гострі суперечки щодо розуміння стану культури, яка мала вияви «масової», «антагоністичної», «елітарної» та «авангардної». Позицію захисту концепції «антагоністичної культури» як складової модернізму (Л. Тріллінг) було спростовано концепцією «естетичного виміру культури» (Г. Маркузе), що, власне, підготувала постмодернізм.

Розглядаючи процес визначення початку «доби постмодернізму», слід ознайомитись із матеріалами, викладеними в монографії відомого французького філософа Ж. Ф. Ліотара «Постмодерний стан» (1979).

Ця робота стала чи не першою спробою застосування поняття «постмодернізм» до філософських проблем, тобто трансформування соціокультурного феномену у світоглядний. Отже, історія постмодернізму налічує близько трьох десятиліть і це виправдовує, з одного боку, властиву йому як теоретичній проблемі дискусійність, а з іншого — пояснює актуальність зіставлення «модернізм—постмодернізм». Розглядаючи це зіставлення, потрібно наголосити на формальному аспекті, адже постмодернізм, безперечно, є наступним після модер-

¹ Вейз Дж. *Времена постмодерна*. — М., 2002. — С. 36.

нізму етапом у розвитку європейської та американської філософії, естетики і мистецтва. Водночас — і на цьому наголошують більшість дослідників постмодернізму — постмодернізм відмежується від модернізму. Аналізуючи постмодернізм, науковці послуговуються поняттям «постмодерністський зсув», в якому фіксується факт використання постмодернізмом теоретичних здобутків різних напрямів неklasичної філософії чи естетики, а саме феноменології, структуралізму, герменевтики. А ці напрями не співвідносили себе з модерном, не висували проблему модерну як обов'язковий компонент у контексті теоретичного аналізу культуротворчих процесів першої половини ХХ ст. Представники неklasичної філософії та естетики, переважно, зосереджували увагу на руйнуванні традиційних моделей гуманітарного знання, на утвердженні ролі позасвідомих, інтуїтивістських чинників як у ставленні до світу, так і в процесі творчості.

Доволі переконливо процес поступового створення теоретичного підґрунтя для «постмодерністського зсуву» відтворює український естетик Т. Гуменюк: «З того часу (кінець ХІХ — початок ХХ ст. — Л.Л.) формується думка про багатоманітність філософських дискурсів, альтернативних форм, які спонтанно поширюються. З-поміж них: «фундаментальна онтологія» (М. Гайдеггер), феноменологія (Е. Гуссерль, М. Мерло-Понті), «філософська герменевтика» (Г. Гадамер), «контр-філософія» (М. Фуко), «деконструкція» (Ж. Дерріда), «наративізм» (Ж.Ф. Ліотар), «теорія комунікативної поведінки» (Ю. Габермас). Це той стан, коли сама філософія ревізує не лише свій самообраз, понятійний апарат, свої категоріальні основи, а й сучасний стаіс, «вкидаючи, таким чином, себе у період незвичайної творчості»¹.

Широке залучення постмодернізмом теоретичного досвіду неklasичної гуманітаристики підкреслює його **еклектичний характер**, що суперечить модернізму. Модернізм, заперечуючи «минуле» — добу, що передує «сучасному», — намагався сформувати цілісну самостійну модель суспільства на засадах єдності демократії, науково-технічних здобутків цивілізації та гуманістичних ідеалів.

Якщо модерністи, розуміючи абсурдність і безперспективність «раціоналізованої» цивілізації, намагалися «опанувати хаос і встановити власний порядок» (Д. Харвей), то постмодерністи, за слушним

¹ Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: Автореф. дис.... д-ра філос. наук. — К., 2002. — С. 15.

зауваженням Дж. Вейза, приймають хаос і живуть із ним, розглядаючи будь-який порядок тільки як проміжний засіб, який може змінюватися від людини до людини. Інші дослідники розглядають постмодернізм як виклик модернізмові чи як парадоксальну колізію в логіці культуротворення.

Визнаючи дискусійний стан щодо з'ясування специфіки модернізму й постмодернізму, зазначимо, що кожна з наведених характеристик має право на існування і відображає певний зріз проблеми «модернізм—постмодернізм», у якій ті чи інші відмежування постмодернізму від модернізму не заперечують наступності постмодернізму стосовно модернізму.

Ще однією важливою проблемою щодо виявлення специфіки постмодернізму є проблема термінології, зокрема термінологічних розбіжностей, що існують в інтерпретації власне поняття *постмодернізм* і понять, близьких до нього. Так, Дж. Вейз чітко розрізняє поняття *постмодерн* і *постмодернізм*. Він зауважує: «Існує різниця між терміном «постмодерн», який означає певний відтинок часу, і терміном «постмодернізм», що стосується цілісної ідеології»¹.

Такий самий підхід може бути застосований і щодо доби модерну, тобто розмежування понять *модерн* (час) і *модернізм* (ідеологія). На певну увагу заслуговує з'ясування специфіки понять *модерн* і *авангард*, які хоча і можуть використовуватись як синонімічні, проте мають автономну сферу застосування: «Модернізм — те, що охоплюється історичними межами модернізму; авангард — найостанніше, нове в модернізмі, душа мистецтва, його рушій. Модернізм як культурно-історична епоха містить у собі не лише авангардистську тенденцію, не тільки «авангард сьогодні», а й «авангард учора» (звідси й загальноживані вирази на зразок «класичний авангард», «авангард 10-х років тощо»)»².

Розглядаючи проблему термінологічної забезпеченості постмодерністських процесів, слід звернути увагу й на позицію тих авторів, які «вибудовують» чітку послідовність певних соціокультурних процесів, що зумовили появу «постмодерністського проекту». Так, український культуролог О. Соболь оперує поняттями премодерн (минуле), модерн (сучасне) і постмодерн. При цьому вона вважає, що

¹ Вейз Дж. Времена постмодернизма. — С. 39.

² Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен : естетичний аналіз. — Автореф. дис.... д-ра філос. наук. — С. 12.

«постмодерн — це виклик модерністському проекту «саморефлексивної, критичної раціональності і свободи», якому притаманна тенденція від кантівської концепції Просвітництва до гуссерлівського «повороту до речей в самих себе»¹.

Процитоване положення засвідчує, що автор, аналізуючи конкретні культуротворчі процеси, робить наголос на «премодерні», наповнюючи його глибинним щодо історико-філософського підходу змістом. Поняття *модерн* і *модерністський* вживаються О. Соболь як синонімічні.

Аналіз термінологічних розбіжностей, що ускладнюють концептуалізацію проблеми, потребує звернення уваги й на префікси *post-*, *neo-*, *post-post-*, *trans-*, які додаються до слів *модернізм* чи *постмодернізм*, підкреслюючи якісь особливо вагомні прояви модерністського чи постмодерністського руху. Показовою в цьому контексті може бути стаття Ж. Ф. Ліотара «Зауваження щодо смислів «пост»², на сторінках якої автор намагається виявити етимологічні та смислові навантаження префікса «пост».

Розгляд термінології важливий ще й тому, що всупереч філософській чи естетичній інтерпретації зазначених понять, в сучасному мистецтвознавстві вони мають цілком самостійне значення. Так, модерн визначається як одна з назв спрямування в мистецтві Європи і США кінця XIX — початку XX ст. При цьому мистецтвознавці наголошують на національній специфіці тлумачення поняття *модерн*: «У вітчизняній науковій традиції найпоширенішою є назва «модерн». У Бельгії, Великій Британії, США цей стиль має назву «ар нуво» (*art nouveau*), в Німеччині — югендстиль (*Jugendstil*), в Австрії — «Сецесіон-стиль» (*Secessionist*), в Італії — «стиль Ліберті» (*stile Libera*), в Іспанії — «модернізм» (*modernismo*)»³.

Ототожнення модерну лише з мистецьким стилем загалом стоїть осторонь тих теоретичних дискусій та культуротворчих процесів, які є об'єктом теоретичного аналізу на рівні філософсько-естетичного підходу.

Підсумовуючи аналіз термінологічних розходжень та різночитань, що існують у теоретичних розробках науковців різних країн,

¹ Соболь О. М. Постмодерн і майбутнє філософії. — К., 1997. — С. 50.

² Ліотар Ж. Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностран. лит. — 1994. — № 1.

³ *Искусство XX века*: Энциклопедия — М., 2002. — С. 193.

вважаємо за доцільне оперувати поняттями *постмодернізм* та *модернізм*, вважаючи, що вони найвиразніше й найдостовірніше відображають передусім процесуальний характер культуротворчих процесів ХХ ст., а структурування змісту цих понять дає змогу виявити специфічні часові чи творчі ознаки («авангард», «авангард 10-х років ХХ ст.», «нео» чи «ультрамодернізм», «мистецький постмодернізм» тощо).

Висвітлені конкретні дискусійні проблеми постмодернізму дають можливість об'єктивно оцінити теоретичне «насичення» постмодерністських процесів та специфіку їх естетико-мистецтвознавчої модифікації.

Слід наголосити, що доволі важко провести межу між філософською та естетико-мистецтвознавчою моделями постмодернізму, адже чимало авторів взагалі вважають, що постмодернізм — це термін для позначення ідеології мистецтва, що формувалося в 60—70-х роках ХХ ст. як своєрідна відповідь на тогочасні кризові явища, «притаманні авангардизмові того періоду» (О. Соболь). Водночас поширеною є і думка про ширші, ніж лише мистецтво певного періоду, витоки постмодернізму. Ці витоки пов'язують з оновленням значення поняття гуманізм і утвердженням «постмодерністського гуманізму» (Г. Гуменюк). А для Дж. Вейза постмодернізм — це, власне, антипросвітництво, руйнування мови, деконструктивізм та знищення істини, тобто створення такого стану, «коли нема істини». Щодо естетико-мистецтвознавчих модифікацій, то Дж. Вейз вважає, що постмодерністи заперечують естетичні, моральні чи релігійні абсолюти і насаджують «власне розуміння життя», часто-густо «знищуючи межу між прекрасним і потворним». Такі тенденції призводять до дегуманізації мистецтва, до свідомого перетворення його на ще один товар широкого вжитку. Посівши таку позицію, постмодерністи «розмивають» значення автора, тобто того, хто створює роман, фільм чи музику, бо їх завдання, за висловом Ф. Джеймсона, — довести, що митець не є унікальною творчою особистістю. Митець тільки презентує «колажі», а постмодерністи, «багаторазово опрацьовуючи стилі, спростовують претензії естетики і мистецтва на елітарність». При цьому елітарність естетики могла б бути зумовлена довершеністю чуттєвої природи людини, а елітарність мистецтва — саме авторським характером художнього твору. В житті суспільства формується парадоксальна

ситуація, коли, з одного боку, «постмодерністи вихваляються елітарними галереями», а з іншого — експонують у цих галереях «портрети Елвіса, колажі з фантиків та інший кричущий несмак».

Подібні ідеї висловлює також Т. Іглтон, який називає постмодерністські твори грайливими і вважає, що «вони висміюють самі себе й навіть нагадують шизофренію».

Значну увагу постмодерністи приділяють проблемі понятійно-категоріального забезпечення естетико-мистецтвознавчих пошуків. Серед головних понять пропонуються такі: як *міжтекстуальність* — культура і інтелектуальне життя це лише перетин текстів, який, у свою чергу, породжує нові тексти; *деконструкція* — знаходження в текстах опорних понять і метафор, що вказують на несамототожність тексту та ознаки його перегуків з іншими текстами; *шизоаналіз* — результат деспотичного впливу сучасних форм культури, якому властива розбіжність між соціальним виробництвом і виробленням бажань; *полістилізм* — узагальнення існуючих стилів і необмежене оперування ними у формотворенні зразків як «буржуазного», так і «високого» мистецтва; *симулякр* — фантомне заміщення реальності, створення віртуального образу.

Широке застосування поняття *симулякр* передбачає заміну традиційних понять *мімесис* та *відображення*, спираючись на які аналізували мистецькі процеси.

Постмодерністи намагаються й іншим естетичним поняттям надати нового змісту і вводять в ужиток поняття анти-трагічне, новий реалізм та ін.

Контрольні запитання

1. Яку роль відіграють поняття інтерпретація, цінність, естетичний досвід, переживання у висвітленні естетичної проблематики?
2. Яка естетико-мистецтвознавча проблематика є спільною для представників феноменології, структуралізму та постмодернізму?
3. Як співвідносяться релігійний канон, свобода вибору і свобода творчості митця?
4. Які періоди можна виокремити в процесі формування екзистенціалістської естетики?
5. Як співвідносяться поняття модернізм і постмодернізм?

6. Які напрями некласичної естетики другої половини ХХ ст. вплинули на становлення постмодернізму?
7. Які нові поняття введено постмодерністами для забезпечення естетико-мистецтвознавчих пошуків?

Список рекомендованої літератури

- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1989.
- Грякалов А. А. Структурализм в эстетике. — Л., 1989.
- Гуменюк Т. К. Жак Деррида и постмодернистское мышление. — К., 1999.
- Дніпровська Є. В. Сучасна культура США: Постмодерністські тенденції // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: 36 наук. праць. — К., 2002. — Вип. Х.
- Камю А. Бунтующий человек. — М, 1990.
- Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна // Всемирная философия. ХХ век. — Минск, 2004.
- Личковах В. А. Від Фауста до Леверкюна : вступ до некласичної естетики. — Чернігів, 2002.
- Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры ХХ века. — М., 1991.
- Сартр Ж. П. Затворники Альтоны. — Харьков, 1999.

МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА XX СТОЛІТТЯ

§ 1. ФОВІЗМ, КУБІЗМ, ФУТУРИЗМ

Розгляд історичних закономірностей розвитку мистецтва впродовж попередніх століть переконливо засвідчує панівне становище реалізму в історії художньої культури. У XX ст. картина певною мірою змінилася. Хоч реалізм і залишився провідним творчим методом, проте митці спрямовують свої зусилля або на формально-технічні пошуки, або на дослідження суб'єктивно-замкненого світу людини. Такі тенденції знайшли вияв у запереченні об'єктивних джерел художнього образу, у штучно ускладненій формі, в символіці слова, кольору, звука, позбавлених загальнолюдського змісту, врешті-решт — у руйнуванні традиційної гармонії мистецтва.

Серед нереалістичних художніх напрямів, що склалися на початку XX ст. і мали значний вплив на подальший розвиток мистецтва, слід назвати, передусім, *фовізм*, *кубізм*, *футуризм*. Ці напрями представлені у творах живопису, скульптури, поезії, музики більшості країн Європи, в Україні та Росії.

У мистецькому житті Європи в кінці XIX і на початку XX ст. спостерігається надзвичайна динамічність, стрімка зміна поколінь митців, стилів, напрямів. З'являються численні групи й мистецькі об'єднання, кожне з яких висуває свою творчу концепцію. Утвердження нових принципів у мистецтві набуває «маніфестантного» характеру. Безперечно, на формування авангардистського руху в мистецтві минулого століття вплинули як науково-технічна революція, що заклала у свідомість інтелігенції поняття швидкості, динаміки руху, нових ритмів, так і філософські ідеї Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фрейда та інших впливових теоретиків.

У складному, суперечливому перебігу художніх подій того часу однак можна було вирізнити своєрідні явища, порівняно з мистецтвом

XIX ст. Це, наприклад, «Салон незалежних» 1905 р. в Парижі, у якому виставив свої роботи Анрі Матісс.

Анрі-Еміль-Бенуа Матісс (1869–1954) — видатний французький живописець, графік, скульптор і теоретик мистецтва — отримав академічну освіту в Парижі у «Школі декоративних мистецтв» (1893–1895) та в «Школі витончених мистецтв» (1895–1899). Працюючи спочатку в традиційній манері, Матісс поступово еволюціонує в бік імпресіонізму та постімпресіонізму. Ознайомлення з творчістю В. Ван Гога, П. Сіньяка, П. Гогена та з традиціями марокканської культури (у 1911 та 1912 рр. Матісс перебував у Марокко) докорінно змінює ставлення митця до завдань образотворчого мистецтва. Великий вплив на Матісса справив російський іконописний живопис. Його картини, виставлені в «Салоні незалежних», — це не тільки виклик усталеним традиціям французького живопису, а й заперечення імпресіонізму, намагання повернутися до яскравих барв, схематизації форми, декоративності. З одного боку, А. Матісса та його прибічників (А. Марке, А. Дерен, О. Фрієз та ін.) починають називати «фовістами», тобто дикими митцями (від франц. *fauve* — дикий), з другого — визнають як борця за нове мистецтво. А. Матісс, А. Марке, А. Дерен, О. Фрієз наповнюють свої полотна різким «матеріально відчутним» світлом, починають вивчати мистецтво полінезійців, суданців, дагомейців, аналізують творчу спадщину П. Гогена, який з таким захопленням ставився до мистецтва примітиву.

З 1906 р. активізуються творчі зв'язки між митцями Франції й Росії, що дало змогу порівняти художні школи, творчі манери, розуміння новаторства у мистецтві. Цьому сприяла влаштована С. Дягілевым восени 1906 р. велика виставка російського живопису, на якій було представлено роботи 53 майстрів.

Поруч з іконами XVIII — XIX ст., картинами М. Реріха, М. Врубеля і К. Сомова демонструвалося й авангардне мистецтво — «пластичні експерименти» М. Ларіонова та Н. Гончарової. На той час уже можна було говорити про специфічний шлях російського авангарду. Це підтверджують і виставки 1906–1914 рр. у Москві та Києві. У 1908 р. на виставці «Ланка» в Києві експонувалися роботи О. Богомазова, Д. Бурлюка, М. Ларіонова, О. Екстер.

«Фовізм» А. Матісса був першим поштовхом до розвитку нереалістичного мистецтва ХХ ст. З 1909 р. можливості живописного

простору почали досліджувати французькі митці П. Пікассо і Ж. Брак, які завзято полемізують із А. Матіссом щодо ефективності колористичного «вибуху» «фовістів» і зосереджують увагу на пластичних композиціях, обмежуючи палітру двома-трьома кольорами, переважно чорним, сірим, коричневим. Згодом, у 1911—1913 рр., вони підсумують свої пошуки, проголосивши основні принципи *кубізму* (від франц. *cube*— куб). До П. Пікассо і Ж. Брака приєдналися Ф. Леже, М. Дюшан, Ле Фоконьє та інші, тобто ті, хто вважав доцільним відображення дійсності за допомогою геометричних пропорцій, хто намагався переосмислити «пластичний світ», хто заперечував «фігуративність» живопису або натуралізм. В основу кубізму було покладено бажання художників реалізувати ідею геометризованого зображення дійсності. На становлення цієї ідеї значний вплив мали наукові відкриття кінця XIX — початку XX ст.

Знаменною подією у становленні кубізму було створення П. Пікассо у 1907 р. картини «Авіньйонські дівчата», в якій митець запропонував цілком нову стилістику: фігури зображені без використання світлотіні та перспективи, наголос зроблений на комбінації площинних об'єктів. Пікассо та його друзі перебували під значним впливом живопису видатного французького митця **Поля Сезанна** (1839— 1906), творчі пошуки якого відчутні в експериментальному мистецтві першої половини XX ст. Невипадково в історії становлення кубізму виокремлюють перший — *«сезаннівський»* — період розвитку (1907—1909).

Між 1909—1912 рр. формується другий період кубізму — *«аналітичний»*. Митці намагалися «розкласти» предмет на геометричні елементи, представляючи його з кількох ракурсів. При цьому дуже цінувалося самобутнє, оригінальне бачення процесу «розпаду» речей з боку конкретного митця.

Третій період у розвитку кубізму, що охоплював 1912—1914 рр., отримав назву *«синтетичний»*. В цей період у кубізмі превалує інтерес до декоративності, створення яскравих площинних зображень, іноді митці використовують техніку колажу.

Кубістичний принцип відображення призводив до деформації предметів, пропорцій людського тіла, до розщеплення об'єктів на елементарні геометричні об'єми. Кубізм закликав до пошуку, до розкріпачення таланту митця, відкривав дорогу експериментуванню

в доборі й опануванні нових формально-технічних засобів, які збагачували б художню палітру майстра. Слід зазначити, що в ці роки почали розроблятися нові й переосмислюватися старі види й жанри мистецтва взагалі, живопису і скульптури зокрема. З'явилося поняття так званого *чистого живопису*, на відміну від колажів, «рельєфних» творів, у яких картина «монтується» завдяки різним матеріалам. Робилися також спроби поєднати живопис і скульптуру в жанрі «асамбляж». У 1912 р. М. Дюшан шокує публіку, запропонувавши їй «рухливу скульптуру» — велосипедне колесо, встановлене на табуретці. Увагу мистецтвознавців привертають експерименти Г. Аполлінера. Видатний поет прагне поєднати свої «ліричні ідеограми» з візуальним мистецтвом. Вони вийшли друком у 1918 р., діставши назву «Каліграми».

Рух кубістів на нетривалий час об'єднав досить яскравих і самобутніх митців. Слід виокремити постать видатного французького живописця-експериментатора **Фернана Леже** (1881–1955), який приєднався до кубістів у 1909 р. Проте ставлення митця до кубізму, за його висловом, було подвійне: з одного боку, він підтримував їх захоплення творчістю Сезанна, а з іншого — називав цей живопис «паутинним». Як зауважує дослідник творчості Ф. Леже французький мистецтвознавець Г. Діль, уже до 1911–1912 рр. Леже створив полотна, які «є водночас і завершенням, і прощанням із кубізмом»: «Відданий власній теорії, яку він пізніше проголосить прилюдно, Леже намагається злити разом реалізм зорового сприйняття імпресіоністів і модний серед його сучасників «пізнавальний реалізм». Посилення ролі кольору змушує його відмовитися — частково — від світлотіні, від пригаслих тонів і відшукувати нові рішення для передачі об'єму»¹.

Саме Леже найповніше відобразив процес розпаду товариства кубістів і їхні, дещо нервові, пошуки нових орієнтацій у підтримці футуризму чи абстракціонізму. З 1914 р. Леже вступає в «епоху машини», захоплюючись ідеями швидкості, руху, динаміки співвіднесеності «місто — людина — машина».

Становлення футуризму (від лат. *futurum* — майбутнє) пов'язують, насамперед, з ім'ям італійця **Філіппо Томмазо Марінетті** (1876–1944). Проте футуризм не можна вважати явищем лише італійським. Вплив футуризму позначився на творчості митців України та Росії.

¹ Діль Г. Фернан Леже. — Будапешт, 1985. — С. 19.

З часу появи першого маніфесту футуристів розпочалася боротьба за «пріоритет у перебудові естетичного середовища». Хто перший — кубізм чи футуризм?

На початку ХХ ст. з'явилися теоретичні праці, в яких мали бути обґрунтовані принципи футуризму: «Футуризм» Ф. Марінетті, «Футуристська антитрадиція: «маніфестсинтез» Г. Аполлінера, «Футуристичний маніфест Монмартра» Ф. Дель Марля та ін. На особливу увагу заслуговує теоретична праця одного з фундаторів українського кубофутуризму Олександра Богомазова «Живопис та елемент» (1914). Богомазов простежив генезис художньої форми, що постає від руху первісного елемента — крапки, — і далі, підпорядковуючись динаміці руху, складаються лінії, живописні площини, середовище тощо. Живопис, вважав Богомазов, це самостійна система, що живе своїм внутрішнім життям, постійно змінюється і набуває ритму (категорія «ритм», на думку художника, має кількісні і якісні ознаки).

О. Богомазов вважав кубофутуризм новим мистецтвом, яке не тільки кидає виклик традиції, а й становить «самостійну цінність як елемент живопису, як носій відчуттів» митця. Одна з важливих ознак пошуків футуристів, кубістів чи кубофутуристів полягає в тому, що носієм відчуттів митця мають бути не зміст твору, а елементи форми. Наголошуючи на тому чи іншому елементі (кольорі, освітленні, деформації предмета, композиції), живописець «анатомує» власні почуття.

Теоретична програма футуристів абсолютизувала значення форми мистецького твору. Заперечуючи культуру минулого, футуристи фетишизували техніку, індустрію, швидкість, привнесені технічним розвитком нові ритми. Схилиючись перед рівнем технічних досягнень ХХ ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричинює духовне зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця — людину. Варто зазначити, що футуристи, хоч, можливо, й на інтуїтивному, емоційному рівні, однак відчули суперечності між технічним прогресом як процесом творення нового і його наслідками, що можуть мати руйнівну силу для людини й людства

Італійські футуристи не обмежувалися лише художніми пошуками. Ф. Марінетті та його прибічники намагалися впливати на соціально-політичні процеси в Італії, претендували на створення нової філософсько-естетичної концепції. Італійська модель футуризму стане згодом прикладом утвердження антигуманізму, поштовхом

до підтримки реакційної ідеології фашизму та режиму Муссоліні. Маніфести італійців містили відверті заклики до жорстокості й насильства. Дегуманізація мистецтва підтверджувалася їх орієнтацією на «механічну людину», людину-автомат, на пробудження в людині примітивних інстинктів агресії, боротьби за існування: «Мистецтво може бути тільки гвалтуванням і жорстокістю»; «Нема шедеврів без агресивності»¹.

Така філософія творчості призводила італійських футуристів до естетизації потворного. Поети-футуристи ламали художній образ, руйнували звичайну мову, вважали алогізм обов'язковим принципом побудови твору.

Перед Першою світовою війною італійські футуристи пророкували початок «великої симфонії» — війни, яку вони називали «найкращою гігієною світу».

Слід зазначити, що італійські футуристи (Ф. Марінетті, Аж. Северіні, І. Боччоні, К. Карра) намагалися організаційно і творчо об'єднати футуристів Європи, Росії, створити «загальноєвропейський фронт» — міжнародне товариство митців із центрами у Флоренції, Парижі, Мюнхені й Москві. Саме ці організаційні зусилля дуже швидко виявили принципові розбіжності у розумінні футуризму представниками різних країн. Так, для французів футуризм, за висловом Г. Аполлінера, — «свідчення світового впливу французького живопису від імпресіонізму до кубізму включно». Для росіян та українців (В. Каменський, В. Маяковський, О. Богомазов, В. Пальмов, Д. Бурлюк, М. Ларіонов, Н. Гончарова, В. Хлебников, О. Екстер та ін.) — це оновлення старослов'янської традиції, «діалог» з мистецтвом Х ст. — «золотим віком слов'янства», морально-етичні пошуки російської вольниці часів Степана Разіна.

Футуризм у Росії починався з діяльності «будетлян» — провісників майбутнього (В. Хлебников, В. Каменський, Д. Бурлюк, О. Гуро, М. Матюшин). Період 1910—1914 рр. пов'язаний у російських футуристів саме з міфопоетичним світосприйманням, з легендаризацією слов'янської минувшини. У 1909 р. в листі до В. Каменського В. Хлебников поділяє людей не за націями, релігіями чи соціальними станами, а за принципом «стан — «ми» і наші проклятущі воро-

¹ *Маніфести* італ'янського футуризма. — М., 1914. — С. 12.

ги». Ми новий рід люд-променів. Прийшли озорювати всесвіт. Ми непереможні»¹.

Наголошуючи на міфопоетичних джерелах російського футуризму, його представники зробили багато плідного для вивчення й популяризації стародавніх фресок, ікон, скіфської пластики, зверталися до традицій народної творчості.

У 1908 р. В. Хлебников пише вірш «Жарбог», де язичницький бог слов'ян постає як носій свободи, як сила, що єднає людей:

Жарбог! Жарбог!
 Волю видеть огнезарную
 Стаю легких жарирей,
 Дабы радугой стожарною
 Вспыхнул морок наших дней...²

Якщо у В. Хлебникова носієм свободи виступав бог давніх слов'ян, то у В. Каменського цю функцію виконував Степан Разін, а В. Маяковський спирався на свої російсько-українсько-грузинські витоки. Новатори, революціонери, зазвичай, не бояться звинувачень в архаїзмі, тому що для них давні за часом символи, міфи, звичаї — це свідчення загальнолюдських начал, шлях до взаєморозуміння.

Європейські здобутки кубістів і футуристів певним чином вплинули на українських митців. Так, О. Богомазов та О. Екстер працювали над поєднанням кубізму та футуризму і вважали себе кубофутуристами. Авторську концепцію кольору — кольоропис — розробив В. Пальмов, який вважав за потрібне замінити метод творення з речово-сюжетно-ілюзорного на кольоровий. Річ мала «існувати» в картині лише як символ, як графічний знак, що доповнює колір.

На початку ХХ ст. широку популярність здобули українські поети-футуристи О. Полторацький, М. Семенко та Г. Шкурупій. Спільними зусиллями українських футуристів розроблялася наукова система мистецтва, що дістала назву «панфутуризм».

Футуризм — одне з найяскравіших явищ української й російської культури початку ХХ ст. Він об'єднав надзвичайно талановитих, оригінальних митців, яких, на жаль, спіткали глибоко трагічні як творчі, так і людські долі.

¹ Хлебников В. Творения. — М, 1986. — С. 11.

² Там само.

Перша світова війна, а потім Жовтнева революція в Росії унеможливили подальші активні творчі зв'язки митців Європи.

На тлі перших, зазначених нами, напрямів, що абсолютизували формально-технічні пошуки в мистецтві, поступово набував особливого значення й популярності абстракціонізм.

§2. АБСТРАКЦІОНІЗМ

Абстракціонізм (від лат. *abstractio* — віддалення) вперше виявив себе в образотворчому мистецтві. Пізніше він поширився майже на всі види мистецтва. Засновником абстракціонізму вважається російський художник **Василь Кандінський** (1866—1944). У 1913 р. в межах абстрактного мистецтва виникла самостійна течія — *супрематизм* (від лат. *supremus* — найвищий, зверхній), пов'язана з іменем К. Малевича.

Активну участь у формуванні абстракціонізму як естетико-художнього напрямку брали М. Ларіонов, Р. Делоне, М. Сейфор, голландські художники групи «Стиль».

Значний внесок у розвиток теорії і практики абстракціонізму вніс ідеолог групи «Стиль» нідерландський живописець і теоретик авангардистського мистецтва **Піт Мондріан** (1872—1944), мистецтво якого сформувалося під впливом неоплатонізму й теософії.

На думку Мондріана, мистецтво не повинно підкреслювати особистісного начала, тобто митець (живописець) має «розчинитися» у створюваній ним картині. Друга помилка старого мистецтва в надто уважному ставленні до природи, до матеріальних речей і до людської чуттєвості. Прихильники нового мистецтва повинні звільнитися від зазначених рис і надати усім природним формам нового образу й структури. Цей процес Мондріан визначив як «денатуралізацію» мистецтва. А після «денатуралізації» починається свобода від «матеріальності» і можливість оновити не лише мистецтво, а й «колективну організацію суспільства». Йдучи таким шляхом, мистецтво, вважає Мондріан, може стикатися з космічним світом. У теорії нідерландського живописця наявні ідеї «універсальної гармонії», чистого вираження форми, «здійсненого мистецтва» тощо. Пізніше Мондріан узагальнив свої теоретичні шукання, об'єднавши всі власні естетико-мистецтвознавчі ідеї терміном «неопластицизм», який розглядається сьогодні як різновид абстрактного мистецтва. Виходячи з міркування, що зовнішній світ, об'єктивна реальність завжди є джерелом

страждань, страху, болю, Мондріан вбачає в абстракціонізмі засіб позбавлення будь-яких негативних емоцій. Абстракціонізм постав у нього як своєрідний максималізований раціоналізм, оскільки людина завжди, за будь-яких обставин має спиратися на розум, пам'ятати про свій внутрішній духовний комфорт. Своєрідна комфортність виникає тоді, коли ми позбуємось емоційного ставлення до явищ і подій об'єктивного світу. «Чиста реальність» творів Мондріана — це реальність, позбавлена емоційності, вияву почуттів, психологічності. Художник закликає до «геометризації», якої досягають правильним використанням «кольорів» (синій, жовтий, червоний) і «некольорів» (білий, чорний).

Сформульовані Мондріаном правила побудови художньої картини, крім суворого дотримання законів кольорового співвідношення і чіткої геометризації, закликають до заперечення сюжету, образу, будь-якого натяку на реальну дійсність. Мондріан був переконаний, що таким чином він розв'язує і складну морально-психологічну проблему: як справжній гуманіст вказує людині шлях звільнення від страждань.

Слід зауважити, що більшість представників абстракціонізму тяжіла до крайнього суб'єктивізму, навіть релігійного містицизму. Внаслідок цього абстракціонізм певною мірою підтримували релігійні кола.

Ідеологічні, політичні мотиви справляли значний вплив на оцінку мистецтвознавцями Заходу творчості «батька абстракціонізму» В.Кандінського. Факти біографії Кандінського — росіянина, випускника Московського університету за спеціальністю «національна економіка», стажиста в майстернях відомих митців А. Куїнджі, Ф. Штуки та професійно авторитетній мюнхенській школі А. Ашбе, після революції — ультралівого художника, який прагнув заснувати нове, революційне мистецтво на ідеалістично-релігійних засадах, але не знайшов підтримки і згодом емігрував,— усіляко обігруються в численних мистецтвознавчих працях, присвячених абстракціонізму.

Слід наголосити, що Кандінський від початку своєї творчої діяльності постійно намагався виступати і як теоретик мистецтва, порушуючи гострі проблеми, зокрема проблеми суперечностей, що існують між митцем і аудиторією: «Між публікою і митцями пролягає глибока різниця, адже останні (митці) віддають більшу частину життя тій справі, якій публіка поблажливо дарує кілька годин свого дозвілля. А

тому-то, що для митців є важкою, відповідальною, серйозною справою, для публіки — лише один із засобів внести різноманітність та яскравість у власне, зовсім чуже мистецтву життя»¹.

В. Кандинський саме теоретичними працями намагається подолати цю пірву між митцем і публікою, активно залучаючи інших митців до роз'яснювальної роботи щодо нового (абстрактного) мистецтва. Показовим є проведення в 1914 р. в Одесі виставки робіт творчої молоді, учасниками якої були художники Києва, Москви, Одеси, а також німецькі колеги Кандинського Франц Марк і Габрієла Мюнтер. В. Кандинський сприяв становленню низки творчих об'єднань абстракціоністів у Німеччині та Франції. Так, чимало його ідей втілювала у свою діяльність група «Абстракція — творчість», що виникла у 1929—1930 рр. у Парижі під керівництвом М. Сейфора. На сторінках журналу «Коло і квадрат» — теоретичного органу французьких абстракціоністів — абстрактність, безпредметність мистецтва абсолютизувалася. Тим часом М. Сейфор наполягав на створенні нового мистецтва — без функцій, без кордонів, без батьківщини.

Твори абстракціоністів ніяк не були пов'язані з дійсністю, вони являли собою нагромадження кольорових плям, геометричних фігур. К. Малевич, наприклад, намагався звести живопис до двох кольорів — чорного й білого, малюючи чорні квадрати на білому тлі; пізніше він експериментував з одним лише білим кольором — малюванням білого на білому художник обстоював думку про «чисте почуття». Незважаючи на всі теоретичні та організаційні зусилля, митцям так і не вдалося пояснити, чому глядач у нагромадженні безпредметних зображень повинен бачити «свою мрію», «метаморфозу себе самого», відчувати процес «звільнення від форм природи» тощо.

В основу абстракціонізму покладено відрив мистецтва від об'єктивної дійсності. Поняття *абстракція* представники цього напрямку розуміли не як поглиблене всебічне пізнання об'єктивної реальності через узагальнення, а як цілковитий відрив від об'єкта. Замість об'єктивної дійсності абстракціоністи ввели суб'єктивний світ однієї людини — художника. Вони абсолютизували світ власних переживань та емоцій — своє «Я». Звідси в цьому напрямі особливого значення набуває поняття *самовираження*.

¹ Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. — М., 2001. — Т. 1. — С. 38.

Наголос на емоційно-чуттєвій природі мистецтва поступово привів абстракціонізм до заперечення мистецтва як засобу пізнання дійсності. У теоретичній праці В. Кандинського «Про духовне в мистецтві» (1911) завдання творчості тлумачаться як уміння художника «психічною силою» фарби викликати «душевні вібрації». К. Малевич у трактаті «Від Сезанна до супрематизму» скаржився, що від художників вимагають, щоб «мистецтво було зрозумілим». На його думку, було б краще, якби глядачі «пристосували свої голови для розуміння» формалістичних творів. І далі: той, «хто відчуває живопис, менше бачить предмет», а людина, яка «бачить предмет», неспроможна «відчувати живопис».

В. Кандинський намагався пояснити кожний колір. Так, «білий колір діє на нашу психіку, як велике мовчання, що для нас є абсолютним», а «зелений колір схожий на товсту, дуже здорову нерухому корову». Жовтий колір у В. Кандинського асоціюється з «духовним теплом», а сірий — «безнадійно нерухомий». Зауважимо, що символіка кольорів не має загальнолюдського значення. Наприклад, у Європі символ смерті — чорний колір, а в багатьох країнах Сходу — білий. Символічне тлумачення зеленого кольору як надії, червоного — як напруження, тривоги, блакитного — як волі або ніжності має зазвичай умовний характер і вузькі регіональні межі.

Кандинський не мав чіткої, цілком продуманої «кольорової» програми. Про це свідчать і його пошуки «абсолютного», тобто найвиразнішого, емоційного, хвилюючого кольору. В ранзі «абсолютного» бували і білий, і синій, і жовтий кольори. Суб'єктивізм вражень Кандинського відобразився в його роздумах про жовтий колір. Саме цій барві присвячено чимало сторінок у працях митця, в його спогадах про дитячі роки. Захоплення жовтим кольором відчувається й у поезіях та музиці Кандинського. Свою оперу «Жовтий звук» він створив як зразок втілення абстракціонізму в музиці.

Усі спроби В. Кандинського та його прихильників теоретично обґрунтувати унікальну роль кольору у відтворенні внутрішніх переживань (аргументи бралися, зокрема, зі специфіки розвитку первісного мистецтва) залишилися на рівні експерименту. Розробити систему загальноновизнаного тлумачення фігур, знаків і кольорів-символів абстракціоністи не змогли. Проте нині ідеї засновника абстракціонізму не лише мають своїх прибічників серед вітчизняних і західних

естетиків і мистецтвознавців. Ідеться, передусім, про психологічний зріз спадщини Кандінського. Так, український естетик Т. Ємельянова пише: «Слід відмітити три важливих напрямки психологічної науки, в яких митець здійснював теоретичний пошук: психологія духу, інтроспективна та експериментальна психологія. Крім того, помітний вплив Кандінського на ергономіку — комплексну науку, яка виникла порівняно недавно. У наш час вона виступає як наукове підґрунтя технічної естетики та сучасного дизайну»¹.

Перспективними виявилися міркування В. Кандінського і щодо синтезу мистецтв, зокрема, живопису й музики, поезії й живопису.

Покладаючись на свою високу обізнаність, зокрема в галузі образотворчого мистецтва й музики, Кандінський не припускає сумнівів щодо правильності своїх суджень. Гармонійність душі застерігає його від перебільшень, а щирість розуму надає «духовній владі в мистецтві» надзвичайної життєвої енергії.

Теорія і практика сучасного абстракціонізму, здебільшого, копіюють досягнення абстракціонізму «класичного». Мабуть, це свідчить про внутрішню обмеженість абстрактного мистецтва, штучність засад, на які спиралися його засновники. Абстракціонізм породив безліч художніх модифікацій, серед яких виокремлюються «ліричний абстракціонізм», «живопис без форми», «абстрактний експресіонізм», «ташизм» (живопис кольорових плям) тощо.

Серед представників усіх відгалужень абстракціонізму найбільшої популярності здобула висунута засновниками цього напрямку ідея імпровізації як основи творчого процесу. Немає сумніву, що імпровізація може мати цікаві наслідки у творчому процесі. Проте в теорії В. Кандінського вона, передусім, є випадковістю, непередбаченістю творчого процесу. Серед тих, хто активно використовує принцип імпровізації, чимало ремісників, схильних до штукатурства, які «скандалізують» своїми витворами аудиторію.

Зазначимо, що, широко використовуючи поняття *імпровізація*, абстракціоністи в живописі, музиці чи театрі ототожнюють її зі спонтанністю, щохвилинністю, з «вібраціями» душі. Однак імпровізація можлива лише на рівні високого професіоналізму і потребує багато-

¹ *Ємельянова Т. В. В.* Кандінський в пошуках психофізичних елементів мистецтва: Психологічний аспект творчості // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. — К., 2000. — С. 182.

разового закріплення вже знайденого у праці над твором. Тільки спираючись на свій творчий набуток, художник може прийти до елементів імпровізаційної творчості. Саме елементів, бо історія мистецтва не знає прикладів чистої імпровізаційної творчості.

Отже, теоретики абстракціонізму заперечують розуміння мистецтва як складного процесу творчості, як синтезу раціонально-емоційного відтворення дійсності. Суб'єктивізм, жонгливання складними явищами творчого процесу, якими є імпровізація та інтуїція, призводять до руйнування комунікативної функції мистецтва.

§3. ЕКСПРЕСІОНІЗМ

Серед художніх напрямів ХХ ст. особливе місце посідає експресіонізм — визначне явище європейської культури. Цей феномен неодноразово був предметом естетичного аналізу і першим кроком на шляху його осмислення, певна річ, ставало термінологічне визначення експресіонізму. Проте опрацювання цього поняття виявилось доволі поверховим. Переважна більшість дослідників рухались у межах усталеної традиції і, відштовхуючись від етимології слова «експресіонізм» (від франц. *expression* — вираження; офіційно цей термін було введено в науковий обіг В. Воррінгером), фактично задовольнялися таким підходом. Принциповим зрушенням у цьому питанні став концептуальний наголос російського дослідника В. Бранського: «...Якщо розуміти під експресіонізмом вираження усіляких переживань взагалі, то будь-який художній напрям є експресіоністичним. І тоді термін втрачає свою специфіку. Проте ми бачили, що цим терміном позначається вираження не різних почуттів, а тільки почуттів *конвульсивної* людини»¹. Отже, цілісне осмислення феномена експресіонізму потребує врахування принаймні трьох важливих чинників: філософського, естетико-мистецтвознавчого та морально-психологічного.

Часова тривалість і творча продуктивність експресіоністського мистецтва значною мірою зумовлені міцною філософською платформою цього напрямку, а саме — образно-тематична орієнтація митців-експресіоністів постала на ґрунті творчих розробок **С. К'єркегора** та **З. Фрейда**. Серед проблем, що їх досліджували філософи, особливе місце посів аналіз феномена смерті. У праці К'єркегора «Або — або» знайшли своє втілення його відомі парадокси, пов'язані з проблемою

¹ *Бранский В. П.* Искусство и философия. — Калининград, 1999. — С. 400.

людського існування, сенс якого — постійне очікування смерті, що насправді є найвищим виявом свободи. Фактично в цьому річищі відбувалися й теоретичні пошуки З. Фрейда, який неодноразово вдавався до аналізу проблеми смерті у своїх ранніх роботах («Тлумачення сновидінь») і в пізніших («По той бік принципу задоволення»). Однак головний напрям пошуків дослідника залишався незмінним: здатність людини до самозбереження зумовлена тим, щоб «забезпечити організмові власний шлях до Смерті».

Аналізуючи цей феномен, датський філософ і віденський психоаналітик значну увагу приділяли водночас розробленню супутньої проблеми — дослідженню явища страху, що ставав об'єктом теоретичного осмислення в працях С. К'єркегора «Страх і трепет» та З. Фрейда «Страх». Ці роботи справили великий вплив на тематичну спрямованість експресіоністського мистецтва, що фактично канонізувало у творчості своїх провідних представників ідею «страху смерті».

З огляду на це, на увагу заслуговує також обставина, пов'язана з релігійним аспектом. Не можна не враховувати, що С. К'єркегор і З. Фрейд у цьому питанні посідали протилежні позиції. Проте саме к'єркегорівська теїстичність та фрейдівський атеїзм розширили межі художніх експериментів митців експресіоністського руху.

Слід враховувати й погляди інших науковців щодо філософського підмурку експресіонізму. Так, український естетик О. Осьмак вважає, що «ХХ століття напрочуд виразно демонструє паралельний розвиток експресіоністського напрямку в мистецтві та екзистенціальній філософії... Вираження тотального абсурду існування і нездатності його подолати обумовило естетичні пошуки експресіоністів»¹. Проте, висуваючи цю тезу, дослідниця поділяє думки, відповідно до яких спрямованість митців на осмислення ідей самотності значною мірою жила філософсько-естетичними засадами екзистенціалізму. Якщо філософське підґрунтя експресіонізму на рівні персоналій було визначене доволі чітко, то його естетико-мистецтвознавчий вимір виявився іншим. Аналізуючи основні художні течії ХХ ст., можна простежити певну закономірність — усі вони прямо чи опосередковано мали своїх «художніх керівників». Так, футуристичний напрям, як уже зазначалося, асоціювався з іменами Ф. Марінетті та В. Каменського; кубізм

¹ *Осьмак О. О.* Експресіонізм : традиції і сучасність // Художня культура: історія, теорія, практика : зб. наук, праць. — К., 1997. — С. 186.

— з Ф. Леже, Ж. Браком та П. Пікассо; абстракціонізм — з В. Кандінським; сюрреалізм — з А. Бретоном. Експресіонізм не здобув «визнаного ідеолога», що й забезпечило його представникам творчу свободу, зумовило художню продуктивність в усіх видах мистецтва, а головне — сприяло закріпленню за експресіонізмом статусу виразника «трагічного передчуття» європейської інтелігенції.

Досліджуючи феномен експресіонізму, науковці вказували на географічний пріоритет німецького регіону в розвитку цього напрямку. Важливо наголосити на існуванні «європейської моделі» експресіонізму, яка охоплює *скандинавську, романогерманську та слов'янську* інваріації, що активно взаємодіють між собою, не втрачаючи власних специфічних особливостей.

Причину запровадження такої структури зумовили художні здобутки митців скандинавського, романогерманського та слов'янського регіонів у межах експресіоністського напрямку. Чому саме тут експресіоністська еманация досягла такого високого рівня? За концепцією І. Тена, чинник середовища, що спрямовує творчий процес, містить три важливі компоненти: географічний, політичний і соціальний, залучення яких певною мірою дає змогу відповісти на поставлене запитання.

Виникнення експресіонізму в скандинавських країнах і специфіка інтерпретації його естетичних принципів у творах **Е. Мунка, К. Гамсуна, С. Унсет, І. Бергмана** значною мірою стимулювалося природно-кліматичними умовами північного регіону: тривалістю ночі, значною кількістю опадів, низькою температурою тощо. Ці об'єктивні чинники не могли не вплинути на емоційно-психологічний стан скандинавських митців і зумовили відповідну спрямованість їхньої творчості, зосередження уваги на темах смерті, відчаю, безпорадності.

Романо-германська експресіоністська модель потребує зосередження уваги й на політичному аспекті, зокрема на феномені двох світових війн, свідками яких були представники цього напрямку **Ж. Руо, Е. Толлер, О. Дікс, Ф. Кафка, Ф. Ланг, М. Рейнгардт, Е. М. Ремарк, Р. Штраус** та ін. Аналізуючи особливості інтерпретації трагедії війни у творах цих митців, можна виокремити дві характерні тенденції. Перша, що відобразилась у живописних роботах Ж. Руо («Людина людині вовк»), О. Дікса («Могили стрільців», «Солдати в газовій атаці»), Е. Толлера («Перетворення»), романах Е. М. Ремарка

(«Час жити, час помирати», «На Західному фронті без змін», «Триумфальна арка»), є художньою модифікацією трагедії «воєнного парадокса»: «...загибель на фронті відбирає у людини саму можливість вільної смерті, не дає змоги самостійно вирішити сенс життя... Життя і смерть обумовлюють одне одне, але під час війни за неї (людину. — О. О.) вирішує хтось інший, розтоптуючи її свободу»¹.

Лейтмотивом другої тенденції, що репрезентована літературною творчістю **Г. Гейма**, **Г. Тракля**, **Г. Бенна**, **Ф. Кафки**, атональними музичними експериментами **Р. Штрауса** та **А. Шенберга**, фільмами **Р. Віне** («Кабінет доктора Калігарі»), **Ф. Ланга** («Втомлена смерть»), **Ф. Мурнау** («Остання людина»), стала ідея «трагічного передчуття», відчуття безвиході, що є для «конвульсивної людини» причиною її занепокоєння, а зрештою — трагедії.

Подібно до романо-германської, слов'янська модель експресіонізму була зумовлена політичними та соціально-психологічними чинниками.

Особливо показовою є її українська інваріація, що яскраво репрезентована у творчості **О. Кобилянської**, **О. Довженка**, **В. Авраменка**. На формування «експресіоністичності» українського світовідчуття вплинули трагічність «воєнного парадокса» і тогочасна соціально-політична ситуація: голодомор 1933 р., репресії та національний геноцид.

Водночас не можна не враховувати, що в другій половині ХХ століття відбувається розширення географічних меж експресіонізму. Це, зокрема, зумовило появу у структурі американського живопису другої половини ХХ ст. неоекспресіонізму, який, наслідуючи принцип «естетики повернення», намагався різними способами реабілітувати людську чуттєвість. Саме цього, використовуючи засади фігуративності, намагалися досягти у своїх творах провідні представники американського неоекспресіоністського живопису Ш. Левін, Дж. Борофські, Д. Шнабел та ін.

Потужність естетичного потенціалу експресіонізму спонукає дослідників шукати його ознаки не тільки в західному, а й у східному мистецтві. Зокрема, О. Осмак вважає, що це «не тільки художній

¹ Осмак О. О. Експресіонізм: проблема термінології і становлення проблематики // Теоретичні проблеми художньої культури : зб. наук. праць. — Переяслав-Хмельницький, 1995. — С. 59.

стиль, який має свої закони, це духовний простір, котрому притаманне специфічне розуміння місця людини у світі і засобу її перебування в ньому». Такий висновок дає дослідниці підстави ввести в контекст експресіоністського напрямку творчість японських митців, зокрема письменника Кіндзабуро Ое («Футбол 1860» та ін.). Певною мірою концептуальні міркування О. Осьмак були викликані спостереженнями В. Ван Гога, який, аналізуючи специфіку експресіоністських прийомів, посилався на японського митця XVIII ст. Хокусаї, у творах якого хвилі зображені як кігті, що створює враження, ніби корабель схоплений ними. Однак ідея дослідниці щодо існування «східної моделі» експресіонізму має дискусійний характер. Зважаючи на філософсько-естетичну традицію «міжрасового непорозуміння» (К. Юнг, Р. Кіплінг та ін.), слід звернутися до питання функції кольору в експресіоністському живопису.

Виокремлюючи формальні ознаки експресіоністського напрямку, В. Бранський наголошує на активному використанні живописцями «експресивних властивостей кольору»: «ґрунт для такого використання було підготовлено фовізмом... Фовісти особливо наголосили на експресивних властивостях кольору тому, що вони зробили головним завданням живопису відтворення першого враження людини, засліпленої кольором»¹. Проте символіка кольору взагалі й експресіоністська символіка зокрема значною мірою потребують урахування географічного чинника. Як відомо, Кандінський намагався розробити теорію «універсального кольору», але видатного абстракціоніста на цьому шляху спіткала невдача.

Регіональний параметр експресіонізму зумовлює вихід у площину ще однієї проблеми — вікового чинника, звернення до якого актуалізує феномен казки. Розглядаючи повість Ф. Кафки «Перетворення», Ю. Борев інтерпретує її зміст через відомий зразок слов'янського фольклору — казку «Червона квіточка»: «У казці перетворення відбувається двічі: юнак — на жахливу потвору, воно (чудовисько. — О. О.) — на прекрасного юнака... Причиною другого перетворення є людське співчуття, кохання. У світі, який змальовує Кафка, перетворення можливе тільки в гірший бік, воно незворотне, оскільки немає

¹ Бранский В. П. Искусство и философия. — Калининград, 1999. — С. 404.

кому поспівчувати людині... Грегор Замза гине саме тому, що його самотність нездоланна»¹.

Таким чином, ідеться про існування казкової моделі експресіонізму, що також має чітко виражену «територіальну спрямованість». Адже саме зі скандинавським та романо-германським «експресіоністськими регіонами» пов'язана творчість видатних європейських казкарів **Г. К. Андерсена, Е. Т. А. Гофмана та братів Грімм**. Аналіз їхнього художнього доробку дає можливість, з одного боку, торкнутися проблеми літературних витоків експресіонізму, з іншого — розглянути питання «вікового чинника». Гортаючи сторінки, наприклад, казок Андерсена «Квіти маленької Іди», «Червоні черевички», «Соловейко», «Дівчинка, яка стала на хліб», Гофмана «Пісочна людина», «Порожній будинок», «Кам'яне серце» та інші, братів Грімм — «Фрау Труда», «Смерть у кумах», «Стара жебрачка», діти й підлітки позасвідомо «входили» у світ трагічного світосприйняття, де панують Смерть, порожнеча й тотальна безвихідь.

Аналізуючи феномен експресіонізму, потрібно враховувати його естетико-мистецтвознавчі витoki, що значною мірою стосуються творчості фовістів та **В. Ван Гога**, якого європейська інтелігенція вважала першим митцем експресіоністської спрямованості. Цей вплив простежується не тільки на тематичному, а й на образно-мотиваційному рівні, адже однією з провідних тем представників експресіоністського живопису були натюрморти з квітами. З одного боку, використання цього мотиву варто тлумачити як данину поваги В. Ван Гогові («художньою візиткою» митця стали його славнозвісні соняшники), з іншого — постає потреба пригадати ще одного провісника експресіоністського напрямку, в творчості якого цей мотив посів особливе місце. Йдеться про феномен **Шарля Бодлера** (1821—1867) і його відому збірку «Квіти зла». Символічною є назва, що поєднує два протилежні образи: квіти як уособлення радості та життєствердження і зло — руйнівне негативне начало. «Квіти зла» посіли особливе місце в європейській культурі не тільки тому, що були сповнені бунтівного пафосу, а й тому, що чи не вперше в історії мистецтва відбувалася «естетизація зла». Великою мірою зацікавлення експресіоністів творчістю Бодлера зумовлене свідомою руйнацією поетом протагорівської

¹ Боров Ю. Б. Эстетика. — М., 1988. — С. 388.

ідеї «людина — міра всіх речей», адже і в «Квітах зла», і в «Штучному раї» письменник уславлює аморалізм та естетизує потворне.

Засоби, використані Ш. Бодлером, мали певний вплив і на формування системи мотивів експресіоністського напрямку. Зокрема, це зумовлює появу у творах різних видів мистецтва мотиву щура, який безпосередньо використали Г. Бенн у вірші «Прекрасна юність»; Ф. Мурнау та В. Герцог у фільмах «Носферату — симфонія жаху» та «Носферату — привид ночі»; опосередковано — Ф. Кафка в новелі «Співачка Жозефіна, або Мишачий народ». Важливу драматургічну функцію мотив щура виконує також у відомій казці С. Лагерлеф «Нільсова мандрівка». Як і інші представники експресіонізму, шведська письменниця трактує щура як провісника смерті.

Значну увагу митці експресіоністи приділяли й мотивові птаха, що не тільки ставав об'єктом їхньої художньої інтерпретації, а й виконував важливу спонукальну функцію у творчості. Показовою є остання картина В. Ван Гога «Ворони над житом»: «...ворони летять на глядача — це символізує... насування лиха, від якого немає порятунку, емоційний заряд такого образу являє собою *почуття безвиході і смертельного страху*»¹.

Аналогічною є атмосфера в «Автопортреті» бельгійського експресіоніста Джеймса Енсора (1860—1949), до створення якої митця спонукали його дитячі спогади про чорного морського птаха, який підлітав до його колиски, викликаючи почуття «дикого страху», що переслідував його все життя.

Вислів Енсора перегукується із записом у щоденнику Ф. Кафки: «Я не вірю, нібито є люди, внутрішній стан яких подібний до мого, проте я можу уявити таких людей, але, щоб навколо їхніх голів весь час літав, як навколо моєї, незримий ворон, — цього я навіть і уявити не можу»². Цей вислів письменника певною мірою асоціюється з думкою відомого скандинавського дослідника Г. Андерса, який стверджував: «Як єврей він (Кафка. — О. О.) не був своїм у християнському світі. Як байдужий до питань віри єврей — а саме таким був Кафка спочатку — він не був своїм серед євреїв. Як людина, яка говорила німецькою, він не був своїм серед чехів. Як єврей, який го-

¹ Бранский В. П. Искусство и философия. — С. 224.

² Цит. за: Шарп Д. Незримый ворон (Конфликт и трансформация в жизни Ф. Кафки). — Воронеж, 1994. — С. 8

ворив німецькою, він не був своїм серед німців. Як богемець він не був повністю австрійцем. Як службовець зі страхування робітників він не належав до буржуазії, як син міщанина — до робітників. Але й служба не була для нього всім, тому що відчував, що він письменник. Але й письменником він не був, тому що всі його сили були віддані родині»¹.

У центрі особливої уваги майстрів експресіонізму був ще один характерний мотив, що осмислювався ними у відповідній тональності. Йдеться про специфіку інтерпретації жіночого начала. Найпоказовішою в цьому плані є ситуація в живопису та кінематографі.

Важливе місце жіночі образи посідають у творчості Е. Мунка, деякі картини якого можна об'єднати у своєрідний жіночий цикл: «Крик», «Танок життя», «Танок смерті», відома серія «мунківських мадонн» тощо. Сам митець з цього приводу зауважував, що певною мірою жінка стає своєрідною містичною силою для чоловіка, оскільки втілює в собі водночас і святість, і розпусту.

Відповідне тлумачення жіночого мотиву простежується також у кінематографічній моделі експресіонізму, що був започаткований кіномитцями Німеччини (показово, що до створення картини «Мадонна» Е. Мунка надихнула одна з представниць берлінської кінематографічної богемі). Серед засновників його слід назвати, насамперед, Г. В. Пабста, який у своїх кінострічках «Безрадінний провулок», «Скриня Пандори» та «Щоденник розпусної жінки», спираючись на методологічні принципи психоаналізу і використовуючи естетичні та художні прийоми експресіонізму, досліджував особливості жіночої психології. Гостра зацікавленість аналізом «жіночої природи» простежується також у творчості видатного шведського режисера І. Бергмана, зокрема в його фільмах «Мовчання», «Персона» та «Крики й шепіт».

Особливості інтерпретації жіночого мотиву в експресіоністському мистецтві відкрили перспективи для наукових розроблень та узагальнень, що пов'язані з проблемою творчості загалом. Це, зокрема, виявляється у відомій праці К. Хорні «Психологія жінки». Розглядаючи проблему «страху чоловіка перед жінкою», дослідниця наводить аргументи, які цей страх об'єктивізують: «Річ не в тім,

¹ *Нечепорук Е.* Франц Кафка // *История зарубежной литературы XX в.* — М., 1990. — С. 148.

що вона сама по собі зловредна, здатна на будь-який злочин, хижачка, вампір, відьма, невиситима у своїх бажаннях. Вона — втілення зла. Чи не тут — у нескінченному конфлікті між бажанням жінки і страхом перед нею — один з найважливіших витоків чоловічого прагнення до творчості»¹.

Зосередження уваги представників експресіонізму на темах смерті і страждання, фізичного і морального розкладу людини, а отже, відповідне образно-стильове вирішення експресіоністських творів не викликає чуттєвої насолоди, але й не позбавляє реципієнта можливості співчувати зображуваному.

Показовим з огляду на це видається творчість відомого австрійського митця А. Райнера — представника експресіоністського мистецтва другої половини ХХ ст., твори якого «Тіло — пози», «Лице — обличчя», «Екстаз», а особливо цикл картин «Маска смерті» зробили ім'я художника широковідомим. Метод фотореалізму, що був застосований Райнером і дав йому можливість відобразити всі етапи агонії людини, особливо актуалізує питання морального виміру експресіонізму.

Зрозуміло, щоб досягти бажаного ефекту, А. Райнер мав зафіксувати найтрагічніший момент у житті людини — перехід зі стану буття в стан небуття. Чи мав він на це моральне право? Як звичайна людина — звісно, ні, а як митець — безперечно, так.

У структурі морально-психологічного аспекту експресіонізму особливе місце посідає також проблема внутрішнього стану митця. Саме тому при вивченні феномена творчої особистості експресіоністського напрямку слід враховувати евристичний потенціал біографізму, питання стимулів художньої творчості тощо. Адже майже всі представники експресіоністського мистецтва (Е. Мунк, Г. Тракль, Ж. Руо, К. Майер та ін.) — це фізично чи морально травмовані особистості, і їхню творчість варто інтерпретувати як своєрідний акт надкомпенсації. Отже, феномен експресіонізму переконливо свідчить про великий потенціал цього напрямку як у практичній, так і в теоретичній галузях, що й зумовлює тривалий інтерес до нього митців і вчених.

¹ Хорни К. Психология женщины / пер. с англ. // Собр. соч.: в 3 т. — М., 1997. — Т. 1. — С. 125.

§4. СЮРРЕАЛІЗМ

Сюрреалізм (від франц. *surrealisme* — надреалізм) існує вже понад піввіку і нині належить до популярних і впливових течій. Теоретична програма сюрреалізму формувалася за безпосередньої участі З. Фрейда. Відомі листування його з А. Бретоном, фактичним засновником цього напрямку мистецтва, зустріч з С. Далі, найвизначнішим практиком сюрреалізму. Сьогодні сюрреалістичні мотиви можна виявити майже в усіх видах мистецтва.

Не буде перебільшенням сказати, що сюрреалізм — це також своєрідна художня ілюстрація психоаналізу. Сюрреалісти повністю підтримали думку Фрейда про невичерпність позасвідомого, його активний вплив на життя кожної людини. А. Бретон розглядає творчість як стан «позасвідомих спонтанних процесів». Творчість, на його думку, — процес загадковий і не піддається логічному осмисленню. Тому справжній художник працює лише асоціативним, алогічним методом, спираючись на власні сновидіння.

Сюрреалісти, абсолютизуючи сновидіння, які начебто шокують сміливістю, таємничістю, ефектом алогічного і хаотичного, намагаються довести загальнолюдський характер мистецтва, побудованого за методом образної інтерпретації сну. Розповіді про власні сни стають для сюрреалістів своєрідною творчою лабораторією. Образи живописних, літературних, кінематографічних, театральних сюрреалістичних творів запозичені з єдиного джерела — сновидінь.

Перші експерименти сюрреалістів деякі критики характеризували як «божевільні аномалії». Проте це не зупинило представників цієї течії. І поступово сюрреалізм став одним із провідних напрямів західної культури. Спотворені істоти, породжені хворобливою фантазією, символи, зрозумілі тільки творцям їх, — такі образи і теми творів М. Ернста, Г. Арпа, С. Далі, Х. Міро, П. Руа, Е. Іонеско, С. Беккета та багатьох інших. Слід зазначити, що сюрреалістичні твори ніколи не мають оптимістичного змісту, їх загальна тема — приреченість людини. Головні психологічні мотиви сюрреалізму — пригніченість, чекання смерті, руйнування всього, що оточує людину. Більшість сюрреалістів свідомо ігнорують у своїх творах часові ознаки. Доволі часто натрапляємо на такий символ, як «мертвий годинник», нездатний показувати час. Таким чином, прибічники цієї течії ніби прагнуть довести загальнолюдськість тематичної спрямованості сво-

го мистецтва, його філософії, що властива, як вони намагаються показати, всім — незалежно від часу або умов суспільного розвитку.

Простежимо за етапами формування цього напрямку. Сюрреалізм відокремився від **дадаїзму** (від франц. *dada* — гра в коника або безладне дитяче лепетання). Твори дадаїстів були своєрідною спробою живописців і поетів «жити й творити, керуючись дитячою психологією». Ця течія виникла у 1916—1918 рр. у Швейцарії, Німеччині та Франції. Вона склалась як позанаціональне об'єднання молодих митців, переконаних, що можна створити «утопічне, міжкласове суспільство експлуатованих», яке за допомогою мистецтва звільнить світ (те, що зіпсувала політика, виправить мистецтво).

Мине час, і колишні дадаїсти Т. Тцара, Д. де Кіріко, Ж. Арп, К. Карра, Ф. Пікабіа та інші говоритимуть про дадаїзм і його пізнішу трансформацію в сюрреалізм як про «божевілля 1914 року». Аналізуючи морально-психологічний стан молодих митців того періоду, можна констатувати, що вони мріяли про всесильне мистецтво, яке допоможе розв'язати всі складні життєві ситуації.

Першу світову війну дадаїсти сприйняли як переконливу демонстрацію божевілля, породженого інтелектом, як «божевільну і звірячу виставу». Перебуваючи в полоні поверхового підходу до аналізу причинно-наслідкових зв'язків, винуватцем усього, що відбувалося, вони проголосили розум і шукали порятунку в «антирозумі». За висловом німецького мистецтвознавця Й. Шварца, починалося повстання проти раціональності й інтелекту. Це своєрідне «повстання» і стало поштовхом до відмежування сюрреалістів від дадаїстів. Якщо дадаїсти виступали «проти всього і всіх», то сюрреалісти звузили поняття *все, всі* до понять *раціональне, розум, інтелект*.

Починаючи з 1921 р., більшість французьких дадаїстів перейшли на позиції сюрреалізму. Його теоретиком і «духовним батьком» став А. Бретон. До групи Бретона входили М. Рей, М. Ернст, Ж. Барон, І. Тангі, Ж. Превер. До цієї ж групи, що від року до року зростає, хоч і не мала глибоких внутрішніх зв'язків та справжньої творчої єдності, належали «чарівник з Бельгії» Р. Магрітт і каталонець С. Далі. Ці два художники згодом здобули світової слави, і саме їхній творчості сюрреалізм багато в чому завдячує своєю популярністю.

Товариство сюрреалістів утвердилося організаційно між 1921 і 1924 рр. У цей час визначилася політична орієнтація сюрреалізму та

його естетична програма. Щодо політичної платформи сюрреалістів, то А. Бретон був прихильником троцькізму. В 1925 р. він ознайомився з брошурою Троцького, присвяченою Леніну, яка справила на нього велике враження і сприяла так званій політизації сюрреалізму. В 1927 р. Бретон і частина його однодумців стали членами Комуністичної партії Франції. Цей крок викликав протести інших сюрреалістів, зокрема Арто і Супо, які категорично заперечували процес політизації сюрреалізму.

Зв'язки А. Бретона з Троцьким тривали до кінця 30-х років. У 1928 р. вони разом написали маніфест «За незалежне революційне мистецтво», що містив заклик до «анархістської свободи» мистецтва і творчості. В теорії сюрреалізму цей заклик пізніше втілювався в проголошеному «принципі вседозволеності». Йшлося не тільки про свободу вибору тем чи художніх засобів творчості. «Вседозволеність» передбачала, насамперед, відсутність відповідальності за політичну спрямованість творів і означала руйнування будь-яких моральних норм у мистецтві.

Складні політичні хитання, анархістське бунтарство, яке дехто з молодих митців сприймав як революційність, формальна антибуржуазність, за якою нерідко стояло бажання вразити уяву буржуа, спричинювали складні, драматичні колізії в долі окремих митців, які далеко не одразу збагнули і критично оцінили псевдореволюційність сюрреалізму. Типовою щодо цього є доля видатного французького поета П. Елюара.

Якщо політична платформа сюрреалістів може отримати неоднозначні оцінки, то естетична програма сюрреалізму завжди була, по суті, однозначною і повністю розвивалася в межах психоаналізу З. Фрейда. Процес формування й зміцнення зв'язків психоаналізу й сюрреалізму завершився в 1938 р., коли С. Далі відвідав Фрейда в еміграції у Лондоні. Позитивна оцінка Фрейдом Далі як людини і як художника, підтримка ним творчості інших сюрреалістів дає підстави говорити не тільки про використання сюрреалістами теорії Фрейда, а й про своєрідне благословіння сюрреалізму засновником психоаналізу.

Зв'язок психоаналізу із сюрреалізмом, його теоретичний вплив на розуміння творчого процесу згодом трансформувалися в численні мистецтвознавчі програми та декларації, які іноді нагадують словесну еквілібристику. І незалежно від виду мистецтва (сюрреалізм по-

слідовно розвивався в живопису, літературі, театрі, кіно) теоретична платформа цього напрямку ґрунтується, передусім, на розгляді співвідношення «логіка — алогічність», на визначенні ролі випадку і випадковостей у виборі змісту твору і на теорії сновидінь, тлумаченні снів та художній трансформації їх у конкретні твори, на абсолютизації «вільних асоціацій» і символів.

Принципи сюрреалізму істотно вплинули на розвиток західного театрального мистецтва. В 30—40-ві роки французький театральний критик і драматург А. Арто намагався створити «театр жорстокості». Всупереч класичному театру Арто мріяв створити театр, на виставах якого глядач «подорожуватиме» у світ підсвідомого. Така «подорож» мала показати безперспективність людського існування, приреченість усіх людських зусиль. Арто намагався «правдиво відобразити сни», де тяжіння до злочину, еротичні думки, варварства, химери, утопічний смисл буття, навіть канібалізм виявлялися б не у вигляді ілюзій і припущень, а в їхньому власному прихованому внутрішньому світі.

Після Другої світової війни в Арто з'явилися численні послідовники — А. Адамов, С. Беккет, Е. Іонеско та ін. Ці реформатори драматургії і театральної вистави зробили чимало для того, щоб уникнути в театрі традиційних форм розвитку сюжету, психологізму, а пропагували філософію приреченості, відчаю, самотності людини.

У п'єсі «Носорог» Іонеско демонструє приголомшеному глядачеві перетворення людей на носорогів. Крізь дивну, штучно ускладнену символіку драматург намагається донести до глядача більш ніж конкретну ідею: служіння громадським цілям та інтересам робить з людей однотипне, тупоголове стадо. Цікаво, що відома художниця-сюрреалістка С. Кан у картині «Пам'яті Іонеско» (1970) зобразила істоту у вишуканому вбранні, зі спокійно складеними руками (в одній з них — трєфова карта) та з головою носорога. Таке осмислення «образу Іонеско» — данина п'єсі «Носорог», яка є вершиною творчості драматурга.

Традиції сюрреалістської драматургії співзвучні думкам З. Фрейда про те, що всі сфери психічного життя людини є лише надбудовою над сферою позасвідомого. Відтворення галюцинацій, жажливих сновидінь людей, що втратили людську подобу та потрапили під владу тваринних інстинктів, — ось що несе нині сюрреалізм.

Мистецтво, яке керується ідеями З. Фрейда, намагається зосередити увагу на аналізі випадкових ситуацій або на розкритті таємничих

сил людської психіки. Такі мотиви властиві більшості творів С. Далі, Е. Фукса, Р. Лонера, Х. Веске, Р. Шредера-Зоннештерна та ін.

Дуже часто центральне місце в сюрреалістичних полотнах не лише композиційно, а й з погляду філософського осмислення посідають дивовижні скелети, що нібито навмання мандрують землею. Поруч — мікроскопічна постать людини, на очах якої згорає невідомо ким підпалений жираф, або розірване жіноче тіло, біля якого лежать чийсь череп, кістки тощо. Людина не може знайти свого місця серед страховиськ, що її оточують. Такий страшний світ бачимо на картинах С. Далі.

Жах, песимізм викликають ці твори. Залежно від сили уяви їх можна «прочитувати» як завгодно. Та вони завжди ілюструють фрейдівську тезу про приреченість людини на залежність від світу спогадів, сновидінь, що породжують постійне передчуття трагедії.

Героями сюрреалістських творів стають психічно хворі люди, сновидіння та символіка несуть основне філософське навантаження. Послідовник З. Фрейда, сучасний американський філософ Н. Браун, розвиваючи фрейдівську тезу про конфлікт людини й суспільства, доводить, що суспільство не тільки придушує інстинкт, як вважав Фрейд, а й підносить його. Процес пригнічення інстинкту призводить до панування абстрактних понять у сфері культури. Людина зникає до символів, що поступово руйнують живий досвід, відчуття життя. Піднесення інстинкту повертає людину до дитячого світосприймання, вона живе радісно, без турбот, без боротьби.

Після Другої світової війни розвиток сюрреалізму дещо сповільнився, митці, по суті, тиражували досягнення перших десятиліть становлення й розвитку цього непересічного напрямку мистецтва. Таке становище багато в чому зумовлювалося позицією С. Далі — найвідомішого й найвпливовішого сюрреаліста. У автобіографічній роботі «Щоденник одного генія» С. Далі, визначивши себе як генія, оцінивши власну творчість як велике надбання людства, штучно обмежував реалізацію творчих можливостей молодих митців, «зачиняв двері» до сюрреалізму перед новими поколіннями.

Аналізуючи сучасний стан сюрреалістичного мистецтва, слід звернути увагу на спроби митців Франції, Іспанії, Італії модернізувати художні засоби сюрреалізму, пристосувати теорію 20–30-х років до мистецького процесу кінця ХХ ст. Так, у 70-х роках формується нова течія — **неодадаїзм**. На відміну від дадаїстів, котрі, як зазнача-

лося, на початку століття були самостійним художнім явищем, яке передувало появі сюрреалізму, термін «неодадаїсти» використовується для позначення сукупності новітніх течій, представники яких намагаються відновити «антимистецтво» — провідний принцип ортодоксальних дадаїстів.

Неодадаїзм об'єднує представників «хепенінгу», «енвайронменту», «нового реалізму» та ін.

Хепенінг (від англ. happening — випадок, подія) виник як своєрідна модифікація сюрреалістичного мистецтва й поступово визначив власні творчі завдання і цілі. Як складова неодадаїзму, хепенінг є різновидом «мистецтва дії», «тотального театру», тобто таких пошуків митців, у процесі яких абсолютизується гра, задалегідь не осмислена, «незапланована» дія. Часто-густо хепенінги влаштовувалися митцями просто на вулицях, у громадських місцях, де збирається велика кількість людей, адже вважалося, що таким чином можна подолати пасивність публіки й перетворити її на співучасника «творчого процесу». Та насправді хепенінги, здебільшого, «ставали засобом маніпулювання публікою, набували глузливого, брутального характеру»¹. Найвідоміші організатори й виконавці хепенінгів — Аллен Кепроу, Джон Кейдж, Роберт Вітмен.

Енвайронмент (від англ. *environment* — оточення, середовище) — своєрідна форма модифікації сюрреалізму американськими модерністами 60—70-х років. Такі митці, як Ед Кінхольц, Роберт Урвін, Ларрі Белл, намагалися поєднати копії реальних об'єктів з навколишнім середовищем, увівши до композицій елементи нереальних, фантастичних деталей. Вони прагнули знайти в реальному навколишньому середовищі «простір для гри», в здійсненні якої брали б участь і звичайні люди, випадкові глядачі.

Ще одна складова неодадаїзму — **новий реалізм** — вирізняється запереченням класичного мистецтва, спробами «розчинити» мистецтво в житті, підмінити художній твір побутовим об'єктом.

Ми розглянули найвпливовіші напрями європейського мистецтва ХХ ст., формування й розвиток яких пов'язані з філософсько-естетичними пошуками певних десятиліть. Зв'язок «філософія — естетика — мистецтво» був протягом значного часу взаємокорисним і

¹ Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. — М, 1979. — С. 213.

збагачував духовне життя Європи. Руїнування цього зв'язку призводить до втрати мистецтвом смисложиттєвої проблематики, до спрощення тематики, «полегшення» змісту, штучного ускладнення форми.

Контрольні запитання

1. У чому полягає зв'язок нереалістичного мистецтва ХХ ст. з класичною традицією?
2. Яку роль відіграють зовнішні почуття людини у сприйманні нереалістичного мистецтва?
3. Як трансформувалися поняття «образ», «зміст», «форма» мистецтва в сучасному абстракціонізмі?
4. Концепції яких теоретиків визначали філософське підґрунтя експресіонізму?
5. З якими регіонами Європи ототожнюють здобутки експресіоністського напрямку і з чим це пов'язано?
6. Які провідні мотиви експресіоністського мистецтва?
7. У яких видах мистецтва найвиразніше виявляються естетико-художні особливості експресіонізму та сюрреалізму?
8. У чому полягає специфіка італійської та слов'янської моделей футуризму?

Список рекомендованої літератури

- Бранский В. П. Искусство и философия. — Калининград, 1999.
- Вейдле В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры ХХ века. — М., 1991.
- Дали С. Дневник одного гения. — М., 1994.
- Кандинский В. В. О духовном в искусстве. — М., 1992.
- Осьмак О. О. Експресіонізм : традиції і сучасність // Художня культура : історія, теорія, практика: Зб. наук. праць. — К., 1997. — С. 186—196.
- Павленко Н. О. Витоки американського живопису, переддень постмодерних метаморфоз // Культура і сучасність : альманах. — К., 2004.
- Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії. — К., 2004.
- Пикон Г. Сюрреализм. — Женева, 1995.
- Элюар П. Письма к Гала. — М., 1999.

**§ 1. ФОРМИ ОРГАНІЗАЦІЇ
КУЛЬТУРНОГО І ХУДОЖНЬОГО
ЖИТТЯ**

Художнє життя сучасного суспільства напричуд різноманітне. Це пов'язано з особливостями розвитку мистецтва, насамперед, з його видовою і жанровою диференційованістю. Крім класичних видів мистецтва — архітектури, скульптури, живопису, музики, театру (драматичного, оперного, балетного), літератури — такі види, як кінематограф, телебачення, радіо, фотомистецтво, що є здобутком технічних досягнень ХХ ст., значно розширили сферу мистецтва. Якщо додати мистецтва, що з'явилися як синтез із спортом — цирк, балет на льоду, художню гімнастику, — то можна твердити, що мистецтво тяжіє до нестримного і всебічного примноження.

Художнє життя суспільства має і свою організацію, що передбачає професійну підготовку, власні форми художнього виробництва, відповідні інститути, які забезпечують доведення його до публіки, суспільну оцінку художніх творів, використання засобів інформації, завдяки яким відбувається поширення знань про події художнього життя.

Мистецтво твориться не тільки художниками, а й усіма тими умовами, що сприяють розквітові талантів, стимулюють пошук нового або суворо охороняють традиції, високо цінують талант або не зацікавлені у вияві особистості. Деякі мистецтва залежать від розвитку матеріальних засобів. Значну роль відіграють художні традиції країни, наявність художньої школи, що плекається багатьма поколіннями митців. І, нарешті, успіх багатьох новацій залежить від рівня художньої підготовки й естетичних потреб публіки, без участі якої не відбуваються значущі події художнього життя.

Зупинімося на найважливіших аспектах художнього життя, без аналізу яких неможливе розуміння багатьох процесів, що визначають характер, тенденції, пошуки і зміни форм сучасного мистецтва.

Професійна підготовка та професійні організації митців. Як уже зазначалося раніше, професійна підготовка художників упродовж останніх трьох століть зазнала змін. До епохи Відродження професійна підготовка майстрів мистецтва мало відрізнялася від підготовки ремісника і зводилася до навчання роботи з певним матеріалом. Учителем був досвідчений майстер. Він набирив учнів, які допомагали йому в роботі. Спочатку майстер навчаючи їх, доручав найпростіші й трудомісткі операції. Під час спільної роботи він відбирав найобдарованіших і доручав їм складніші операції. Природний талант і вміння відігравали неабияку роль у процесі навчання. Адже найчастіше секрети майстерності, тобто певні прийоми, що забезпечували майстрові успіх у його справі, учням зазвичай не розкривалися. Тому художні професії були переважно сімейною справою, а секрети майстерності передавалися членом сім'ї, від батька до сина. Значна частина учнів так і залишалися підмайстрами і тільки найталановитіші піднімалися до рівня майстра. В ремісничих об'єднаннях — цехах, гільдіях або корпораціях — статус майстра надавався за рішенням відповідних професійних об'єднань.

За доби Відродження першими з ремісничих цехів вийшли живописці. Це значною мірою пов'язано зі зміною змісту живописного мистецтва, перетворенням його з виробничої діяльності на духовну, на створення певного духовного змісту, який визначав не замовник, а майстер. Характер взаємозв'язку художника й замовника сприяв також автономізації художника. Дедалі частіше замовником виступала окрема особа, а не церква, місто, держава.

Як відомо, першим закладом художньої освіти стала Болонська академія мистецтв, згодом таку саму академію було засновано в Парижі. Принцип освіти, апробований в академіях, поширився й на інші види художньої діяльності. Учні навчалися під керівництвом досвідченого майстра. Щоправда, з часом було введено певний обсяг теоретичного навчання, що охоплював теорію та історію мистецтва, а також своєрідний курс загальнокультурних знань з естетики, психології, філософії тощо. Поступово художні заклади на зразок академії доповнюються навчальними закладами нижчого ступеня — художніми, музичними, хореографічними школами та училищами. Вдосконалюється і добір учнів. Розвиток психології мистецтва, дедалі глибше розуміння зв'язку професійного успіху і обдарованості допомагають

створити певну систему раннього виявлення хисту учня. Відчутнішою стає турбота про умови навчання, про накопичення і збереження досвіду, формування традицій.

До роботи в освітніх закладах залучаються найвидатніші діячі мистецтва, що забезпечує спадкоємність, своєрідність шкіл і напрямів, збереження класичних традицій в образотворчих мистецтвах, музиці, балеті та літературі.

Таким чином, професійна підготовка діячів мистецтва набула з часом нових форм, іншими стали і професійні організації. Потреба в об'єднанні зусиль для розв'язання важливих питань художнього життя, у професійному спілкуванні зумовила появу творчих спілок, художні академії взяли на себе координаційну роль в організації творчого життя, збирання й розподілу коштів, організації виставок, конкурсів, видавничої справи, підтримки молодих талантів, зв'язків із діячами мистецтв інших країн. В умовах значної фінансової підтримки з боку держави творчі спілки нерідко відігравали і певну ідеологічну функцію. Так, зокрема, було в СРСР. Нині, коли наша молода держава відмовилась від ідеологічного тиску на діячів мистецтва, перед творчими спілками відкриваються нові можливості організаційного відновлення, активізації творчого життя і діяльності всіх культурно-мистецьких сфер.

Культурні та художні заклади. Залежно від виду і форми буття творів мистецтва відповідно організовані заклади забезпечують можливість ознайомлення з ними широкого кола читачів і глядачів. Звичайними стали для нас бібліотеки, музеї, театри, кінотеатри, концертні зали, виставкові зали. Відбуваються різноманітні художні заходи: конкурси, фестивали, ювілейні вистави, прем'єри, бенефіси, творчі звіти тощо. Все це має велике значення для культурного життя країни. Формування літературних і художніх зібрань, наприклад, потребує значної мистецтвознавчої та наукової роботи. Фахівці з різних галузей знань вивчають, систематизують, реставрують національні набутки, організовують виставки, забезпечують постійне оновлення експозицій. Бібліотеки та музеї, що мають багаті фонди, набувають особливого статусу національних і тому стають державними раритетами. Такі всесвітньо відомі музеї, як Лувр, Британський музей, Дрезденська картинна галерея, петербурзький Ермітаж, Нью-Йоркський музей сучасного мистецтва, а також Національна бібліотека Конгресу

США, бібліотека французької Сорбонни, Національна парламентська бібліотека в Києві, — є не тільки національною гордістю країн, а й осередком найбагатших зібрань світового мистецтва.

Багатовакова історія Національного французького театру, Міланського та Віденського оперних театрів, шекспірівського театру «Глобус», Великого театру в Москві, Національного українського драматичного театру ім. І. Франка в Києві є літописом творчого життя видатних драматургів, акторів, композиторів, співаків, диригентів, історією драми, опери, балету. Невмирущі традиції, що передаються від покоління до покоління, пошуки і знахідки видатних майстрів мистецтва окреслюють межі художності для кожного історичного періоду.

Засоби тиражування і масової інформації. З виникненням засобів масової інформації — преси, радіо, телебачення, відео, комп'ютерної мережі — значно демократизувалося художнє життя, активізувався обмін художніми досягненнями між різними країнами, регіонами. Нині можна говорити про єдиний всесвітній художній процес.

Виникнення книгодрукування зробило книгу доступною фактично кожній людині. Згодом книгодрукування вплинуло також і на розвиток музики, усунувши проблему поширення нотних записів. Друк зробив можливим і розмноження копій образотворчого мистецтва.

З появою періодичних видань — газет і журналів — значно активізувалася громадська думка щодо художнього життя. Вже перша європейська газета «Gazett de France» вміщувала відомості про театральні вистави, художні виставки тощо. Поступово ці відомості ставали докладнішими, аналітичнішими в оцінках, переростали в критичні огляди. Газети першими почали друкувати репродукції картин.

Винахід фото і кінозйомки зробив доступною наочну інформацію. Кінематограф, особливо на початку свого розвитку, існував за рахунок екранізації драматичних творів і поширив це мистецтво в таких місцях, де ніколи не бачили театру та актора.

Поява радіо сприяла надзвичайному поширенню у ХХ ст. музики. Ознайомлення широких мас із надбанням класичної опери та симфонії розвинуло загальний інтерес до музики, зробило її звучання майже невід'ємним елементом повсякденного життя. Запис музики на грамофонні платівки забезпечив можливість формувати особисті фонотеки. Радіо стало посередником між людиною і театром, значно розширило суспільний резонанс колись локальних культурних явищ.

Ще більшою мірою все це стосується телебачення. За останні кілька десятиліть, особливо з часу створення космічного зв'язку, стала можливою співучасть жителя найвіддаленішого селища в культурних подіях всесвітнього масштабу — чи то кінофестивалі в Каннах, оперній прем'єрі в Мілані, чи у всесвітньому конкурсі виконавців у Москві.

Досягнення науки і техніки сприяли розширенню обізнаності людей у мистецтві. Певною мірою зросла загальна естетична культура, мистецтво посідає в житті людини дедалі більше місце. Водночас, завдяки засобам масової інформації й тиражуванню мистецтво значно розширило коло своїх споживачів, що певною мірою спричинило переорієнтацію на їхній не завжди вибагливий смак.

На початку ХХ ст. тенденція до демократизації мистецького життя уявлялась, з одного боку, як загибель мистецтва, а з іншого — як завоювання широкими масами права на культуру. Як бачимо, мистецтво не загинуло, натомість воно має значні здобутки. Водночас, незважаючи на доступність і поширення мистецьких явищ, загальна художня культура людей хоч і зросла, проте помітно трансформувала високу культуру відповідно до своїх смаків.

Добре це чи погано? Масова культура зорієнтована, передусім, на широкі кола споживачів, але, на відміну від фольклору, який значною мірою задовольняв потреби народу в попередні часи, створюється професіоналами і має за основу зразки високого класичного мистецтва. Вона розрахована на масове сприйняття, що здійснюється за допомогою засобів масової інформації або тиражування.

Виникнення масового мистецтва аж ніяк не означає руйнування мистецтва «високого», або елітарного. І сьогодні в суспільстві є певні кола з розвиненими художніми потребами і смаками. Так само й художники орієнтуються у своїй творчості не на усереднений смак, а на потреби, що диктуються спрямованістю художнього розвитку і, зрештою, творчістю яскравих особистостей, для яких не існує нічого іншого, крім потреби самовираження. Таке новаторське мистецтво не може бути прийнятим усіма й одразу, воно має пройти апробацію в професійно-елітарному середовищі.

Суспільна оцінка художніх творів. Критика як особливий соціальний інститут виникає і розвивається в умовах перетворення мистецтва переважно на духовну форму діяльності, специфічну форму

відображення дійсності. Вона стає важливим чинником, що формує суспільну свідомість. Доки мистецтво було більшою мірою ремеслом, тобто переважно предметною діяльністю, його критиком виступав замовник або покупець, який актом купівлі оцінював як споживчі, так і естетичні властивості твору.

На ранніх стадіях суспільного розвитку потреба у професійному мистецтві, а також можливість придбати відповідний твір існували тільки у представників заможного прошарку, які, наймаючи майстра чи роблячи конкретне замовлення, підтримували художній талант, творчі здібності виконавця або нехтували ними і тим самим зумовлювали зміст мистецтва. Мистецтво регламентувалося канонами (зокрема й релігійними), які певною мірою виконували функцію цензора.

Демократизація суспільства, ускладнення його соціальної структури, а також значне урізноманітнення видів і форм мистецтва сприяли тому, що канон як спосіб закріплення і передачі художньої форми та змісту замінюється художнім методом, ще передбачає можливість існування різних напрямів, течій, індивідуальних стилів, створює ситуацію, якої раніше мистецтво не знало. Виникла проблема орієнтації в розмаїтті художніх творів, що постала спочатку як проблема смаку.

Саме в цей період починається формування інституту літературно-художньої критики, яка взяла на себе функцію суспільної оцінки художнього твору. Певна річ, в умовах розшарування суспільства критика, як і будь-який інший соціальний інститут, не могла бути вільною від упередженості. Однак це не виключало розвитку способів естетичного оцінювання творів мистецтва з огляду на їх соціальну значущість та художню довершеність. Через твори мистецтва досліджувалося саме життя, розмежовувалися чи консолідувалися різні напрями суспільної думки.

Дієвість такої критики, що ставала «прапором», навколо якого об'єднувалися різні духовні течії, пояснювалася виконанням критикою свого призначення. У своєму ставленні до творів вона відображала суспільний історичний інтерес, для якого література й мистецтво — це не тільки професійна діяльність літератора, художника, а й засіб пізнання та перетворення життя.

Критика може влитися в єдиний духовний потік суспільства лише в тому разі, якщо вона виявить здатність аналізувати як художні твори, так і реалії життя. З усіх форм духовної діяльності вона найціле-

спрямованіша, оскільки орієнтує людину на практичну дію, виражає життєві позиції її як суспільного об'єкта. Справа передусім у єдності завдань, що поставлені перед суспільством і критикою. Не якийсь абстрактний, штучно створений, а масовий, справді історичний інтерес критики сприяє життєствердженню людини.

Статус «високої проби» щодо творів мистецтва створює особливу атмосферу художнього життя, дає публіці можливість орієнтуватись у художніх пошуках сучасного мистецтва, залучає широку глядацьку та читацьку аудиторію до їх осмислення та оцінювання. Водночас, було б несправедливим покладати на критику відповідальність за стан мистецтва в суспільстві. Літературно-художня критика можлива тільки за умов існування цілісної теоретичної системи естетики й мистецтвознавства, що виробляє об'єктивні критерії для оцінювання художніх творів, кожен з яких є оригінальним і неповторним.

Саме тому критика й естетика, критика й мистецтвознавство перебувають у тісному взаємозв'язку. Естетика і мистецтвознавство, з одного боку, розвиваються під впливом критики, з іншого — критика має спиратися на виявлені та закріплені в теорії загальні закономірності розвитку і соціального буття мистецтва, що й роблять можливою критику, дають їй змогу «сперечатися про смаки», претендувати на об'єктивність і загальну значущість.

Різниця у вихідних методологічних поглядах на природу мистецтва, його соціальні функції породжує різноманітність принципів критики, а отже, нерідко призводить до протилежних оцінок одних і тих самих творів. Певна річ, за цим стоять, здебільшого, різні світоглядні установки. Таким чином, успіх критики визначається усім комплексом наук, що вивчають, з одного боку, мистецтво і художній процес, з іншого — суспільне життя.

Серед критиків, мистецтвознавців, а подекуди й серед естетиків набув визнання погляд на літературно-художню критику як на літературний жанр, тобто самостійне художнє явище, позначене силою естетичного, чуттєво-емоційного впливу на людину. І справді, діяльність критика — це професійне вміння словесно інтерпретувати специфічну художню образність, наприклад, музики, живопису, танцю тощо. Саме в цьому й полягає властиве критиці творче начало, яке нерідко абсолютизується, наділяючи критику правом належати до мистецтва. Читацько-глядацький загал звертається до критичної роботи,

і твір мистецтва сприймається вже опосередковано, крізь призму професійного художнього бачення, до того ж у вербалізованій формі.

Критик зазвичай привносить у своє «прочитання» твору чимало історично важливих і особливо значущих для нього нюансів, про які художник нерідко й не підозрював. Саме тому критичне «прочитання» певного художнього твору далеко не завжди збігається з науковим його вивченням. Ця суперечність криється в самій природі мистецтва, оскільки художній образ у своєму самотійному існуванні значно багатший, ніж будь-яка спроба передати його за допомогою мови.

Мистецтво як засіб спілкування. Життя окремої людини певною мірою обмежене реальними можливостями спілкування, потенціалом тієї соціальної сфери, в якій вона живе й діє. Мистецтво дає особі можливість компенсувати брак реальних форм спілкування. Специфіка мистецтва, по-перше, здатна відтворювати світ у конкретних, індивідуалізованих чуттєвих образах, по-друге, несе на собі відбиток індивідуальності творця. Відповідно і процес сприйняття художнього твору дає можливість для спілкування як з його героями, так і з самим автором. Таке спілкування глибоко індивідуалізоване, оскільки опосередковується особистим, індивідуальним досвідом людини. Саме тому можливе різне розуміння одного й того самого твору різними людьми в різні періоди життя особи, в різних історичних умовах та культурних ситуаціях.

Художнє спілкування неможливе без фантазії та уяви, воно обов'язково передбачає реальне чуттєве переживання. Цим мистецтво надзвичайно розширює сферу спілкування, вводячи в нього елементи свободи (незалежності від реальних обставин і повсякденних потреб) та універсальності (подолання обмеженості в часі й просторі). Хоч воно і не потребує ототожнення творів із дійсністю, однак реальна сила їхнього впливу є такою, що, наприклад, діти доволі довго не розуміють умовності художнього світу, їхня реакція на художню ситуацію часто буває безпосередньою, тобто не опосередкованою розумінням умовності художньої дії. Це особливо відчувається в театрі, коли діти беруть найактивнішу участь у театральній дії. Дитячий театр свідомо використовує цю особливість юних глядачів, щоб утримати увагу дітей і виробити в них потребу в художньому спілкуванні.

Слід зазначити, що в художньому спілкуванні криється не тільки особливість дитячого сприймання, а й специфіка театру як виду мис-

тецтва. Щодо можливостей різних видів мистецтва, то для художнього спілкування вони не рівнозначні, хоч і взаємно доповнюють один одного. Театр як вид мистецтва виріс із реальних форм масового спілкування — демократичної системи правління та загальнонародних свят Давньої Греції. Глядача як реального співучасника дії і спілкування відділяє в театрі досить умовна перешкода — узвишся сцени, тобто дія відбувається перед очима безпосередньо, що й забезпечує максимальну співучасть у ній.

Поряд із театром література і кінематограф є такими видами мистецтва, які найширше і найповніше відтворюють складність і розмаїття суспільних зв'язків особистості, дають їй змогу соціально адаптуватися. Тут «спілкування» здійснюється, передусім, з ідеями художніх творів, з тими соціальним простором і часом, у яких відбувається дія, проходить примірювання кожним читачем і глядачем соціальних ролей і способу життя. Іншою є форма спілкування при читанні поезії і слуханні музичних творів — тут відбувається обмін багатством відчуттів, різноманітністю емоцій, станів, переживань.

Завдяки художньому спілкуванню коло пошуку духовно близьких людей безмежно розширюється. Кожен із нас має улюблених героїв та їхніх творців — письменників, композиторів, художників. Спілкування з твором нерідко може відіграти в житті людини вагомішу роль, аніж спілкування з реальними людьми. Цікаво, що потреба в спілкуванні з літературними героями викликала до життя особливу форму суспільного визнання — встановлення пам'яток літературним героям.

Мистецтво відтворює всю систему соціального спілкування, починаючи з реально-практичної взаємодії і завершуючи інтимно-особистим спілкуванням. Особлива роль художнього полягає в тому, що саме в ньому особистість реалізує свою можливість і здобуває досвід універсального, вільного, індивідуалізованого спілкування. Формування такої особистості збігається з намірами і цілями розвитку сучасного суспільства.

Індивідуально-особове прилучення до культурної спадщини свого народу забезпечує особистості національно-культурну визначеність, включення до національної спільноти. Так втілюється єдність етносу і спадкоємність поколінь у ньому. Водночас доступність і всезагальність мови мистецтва руйнує національні, соціальні, часові

кордони між людьми. У спілкуванні через мистецтво немає потреби в посередникові, бо мова його зрозуміла всім. Вона винятково багата — в ній закодовано набагато більше змісту, смислу, оцінок, почуттів, ніж в інших формах спілкування. Ось чому мистецтво першим руйнує упередженість одного народу щодо іншого.

Художнє спілкування як переживання зумовлює закріплення в структурі особистості здатності до розуміння і співчуття; спонукає людину до співучасті в житті інших людей. Так формується специфічна риса характеру — товариськість, що становить гуманістичну сутність людини.

§2. ПОЛІТИКА В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Культурна політика — це діяльність влади і держави в галузі культури і мистецтва, що ставить собі за мету сприяти розвиткові національної культури і мистецтва в інтересах національної спільноти.

Мистецтво неможливо зрозуміти, виходячи лише з нього самого, ігноруючи соціокультурні структури та відношення, з якими воно безперервно взаємодіє. Мистецтво справді є невід'ємною частиною життя соціуму, але воно не належить до системи життєзабезпечення. Мистецтво і культура загалом формують цілісну картину світу, тобто певну систему координат, через яку людина сприймає та оцінює навколишній світ. Мистецтво породжується певною картиною світу і водночас сприяє її становленню. Така картина світу може існувати як загальнолюдська, що складається із загальнолюдських універсалій, або як особистісна, але найстійкішою та багатою за змістом є національна, або етнічно-національна. З нею пов'язана можливість самоідентифікації як етносу, нації, так і окремої особистості. В межах кожної нації існує певна кількість різних етносів, соціальних груп, кожна з яких має своєрідну субкультуру. Між ними існують як точки збігу, так і точки розходження. Культурна політика держави полягає в намаганні зберегти або видозмінити певну картину світу. В такій політиці зацікавлена будь-яка влада, що прагне самозбереження.

Основним **суб'єктом** культурної політики є **національна держава**. Адже художнє життя суспільства є полем боротьби різних суб'єктів — громадських спільнот (носіїв різних субкультур), творців культурних цінностей, різних соціальних інститутів — та держави.

Об'єктом культурної політики виступає народ, його загальнонаціональна картина світу. Картина світу — синтетичне уявлення людини про конкретну дійсність та своє місце в ній; система образів — наочні уявлення про світ і місце людини в ньому, про взаємозв'язок людини з природою, людини з суспільством, людини з іншою людиною та з собою. Картина світу — складно структурована цілісність, що містить три основні компоненти — світогляд, світосприймання, світовідчуття.

Загальнонаціональна картина світу — це ядро культури, що забезпечує взаєморозуміння та взаємодію громадян усередині держави. В кожному суспільстві віками формувалася певна національна картина світу, саме вона і є основним об'єктом культурної політики. Отже, **культурна політика** — *це певний (усвідомлений або неусвідомлений) вплив держави на культуру з метою зміни (повної або часткової) чи збереження її*. Отже, головними цілями культурної політики держави є:

- формування загальнонаціональної картини світу та її поширення серед громадян;
- підтримання, збереження існуючої картини світу у вигляді традиції та передання її наступним поколінням;
- розвиток, модернізація, пристосування існуючої картини світу до змін соціокультурної реальності.

Засоби здійснення культурної політики доволі різні. Для поширення різноманітних образів та їх фрагментів серед усіх прошарків населення суспільство використовує «носіїв» картини світу. Головну роль серед них відіграють спеціальні соціальні інституції — система освіти, заклади культури: музеї, бібліотеки, архіви, виставки, театри, кінотеатри, концертні зали тощо, а також засоби масової комунікації: преса, радіо, телебачення, відео і комп'ютерна мережі.

Учасниками культурно-політичних процесів є всі інституції та суб'єкти, що беруть участь у соціокультурному житті, їх можна поділити на три складові:

- спільноти, що становлять різні субкультури у межах національної спільноти й мають відмінні картини світу. Саме для них і заради них існує культурна політика; саме їхні картини світу і є об'єктом культурної політики;
- люди, які створюють «продукти» культури: художники, актори, режисери, співаки, композитори, музиканти, критики,

- вчені в галузі культури та мистецтва, письменники, журналісти, іміджмейкери, продюсери, телеведучі та ін;
— люди, які здійснюють культурну політику: державні діячі, чиновники, меценати, керівники закладів культури.

Усі три групи учасників культурної політики мають власні інтереси, що істотно різняться між собою. В цих інтересах існують ніби два шари: інтереси, що декларуються, та інтереси реальні. Інтереси, що декларуються, завжди широковідомі — про них багато говорять і пишуть, їх вважають загальноновизнаними, такими, про які не сперечаються. Реальні інтереси зазвичай або не усвідомлюються, або ретельно приховуються.

Різниця інтересів у галузі культури зумовлена не тільки різними ролями, які відіграють у культурному житті її учасники, а й передусім наявністю в суспільстві культурної стратифікації. Вона означає, що в суспільстві функціонують не тільки одна загальна культура (ядро культури), а кілька різних культур, або субкультур — елітарна, масова, народна, консервативна, кримінальна, інноваційна тощо.

Усі типи культур мають своєрідні картини світу і характеризуються певними інтересами та перевагами в царині культури, що мають істотні відмінності, специфічними особливостями сприйняття мистецтва й художньої діяльності. Різноманітність субкультур у певній єдиній спільноті (в національній державі) — це ознака складності соціуму, його соціального здоров'я та наявності потенціалу розвитку, запорука його стійкості щодо можливих змін, при яких одна з існуючих субкультур може стати домінантною.

Що ширший спектр культурної розмаїтості, то більшим є вибір у соціумі певної картини світу як провідної, тобто такої, яка є адекватною реальному світові за умови зміни самого світу. Тому культурна політика тієї або іншої влади має враховувати наявність найзначніших і найвпливовіших субкультур та їхніх картин світу, а отже, і мистецтва, що їх репрезентує, і визнавати їх художні потреби та права.

В умовах національної держави національна політика в галузі культури має бути спрямована на підтримання національної картини світу і через неї — на підтримання єдності нації. Всі субкультури суспільства здатні взаємодіяти і підтримувати зв'язки одна з одною завдяки наявності загальнонаціональної картини світу — ядра культури суспільства. Ядро культури суспільства акумулюється та

реалізується в мові і фольклорі, пам'ятках культури та еталонних творах мистецтва, архітектури, літератури й живопису. Ядро культури є власне культурною спадщиною, тим, що передається від покоління до покоління. Культурна політика щодо нього, здебільшого, має охоронний характер.

Культурна політика, що підтримує та трансформує національну картину світу, має два аспекти: внутрішній і зовнішній. Внутрішня культурна політика спрямована на формування національної картини світу та її поширення серед громадян, підтримку, збереження картини світу у формі традиції та передання її наступним поколінням, розвиток, модернізацію, пристосування існуючої картини світу до умов, що змінюються.

Завдання зовнішньої культурної політики — захист своєї національної картини світу, яка зовсім не означає культурну ізоляцію. Зовнішня культурна політика спрямована на:

- захист своєрідності національної картини світу від зовнішніх деформаційних впливів «сильніших» або агресивних культур;
- пропаганду найважливіших фрагментів національної картини світу за межами національної держави з дотриманням мети ознайомлення з нею інших народів і поширення серед цих народів власної культури.

Культурна політика — це завдання управління, і кожна держава вирішує її по-своєму. Існують численні приклади реальної культурної політики різних країн світу, що свідчать про розмаїтість її форм та методів.

Умовно способи здійснення культурної політики можна поділити на три основні типи.

«Популістська» культурна політика характеризується намаганням підтримувати картини світу зонайбільшої кількості субкультур, розглядаючи їх як рівноправні, або такі, що мають право на існування. «Патерналістська» культурна політика надає переваги певним субкультурам на шкоду іншим. Внаслідок обмеженості ресурсів культурної політики надання пріоритетності одним субкультурам призводить до нехтування інтересами інших. «Тоталітарна» культурна політика має місце, коли всім субкультурам суспільства нав'язується єдина уніфікована картина світу однієї субкультури — правлячої еліти — при забороні і придушенні всіх інших.

Залежно від того, яка мета — формування та зміна картини світу, чи її збереження та консервація — превалує в культурній політиці, існують два її різновиди: «інноваційна» культурна політика намагається прискорити еволюцію ядра культури в певному напрямі, «консервативна» — намагається сповільнити еволюцію ядра культури, зберігаючи його по можливості в незмінному вигляді.

Мистецтво посідає в культурній політиці одне з чільних місць. Це зумовлено тим, що образи та фрагменти картин світу, які демонструє мистецтво, засвоюються на рівні повсякденної свідомості набагато легше, ніж наукова гіпотеза чи політичне гасло. Ідеї та почуття, виражені в художній формі, володіють могутньою силою навіювання та «зараження». Такі особливості мистецтва дають суб'єктові культурної політики необмежені можливості для формування картини світу громадян національної держави.

Враховуючи ці можливості мистецтва, будь-яка держава завжди прагнула тією або іншою мірою контролювати художнє життя суспільства. Тобто якщо мистецтво сприяло зближенню картин світу громадян з ядром національної культури, держава була готова підтримувати його. Там, де мистецтво вносило в картину світу надмірну різноманітність або виступало проти загальнокультурного ядра (як контркультура), держава або ігнорувала наявність контркультури, або намагалася підпорядкувати його своєму впливу навіть шляхом насилля.

Сучасні демократичні держави відмовилися від прямих репресій та цензурних заборон, але замінили їх більш тонкими механізмами культурної політики, що більшою мірою відповідають духові часу. Головними інструментами культурної політики в сучасних умовах є:

- суспільне визнання окремих творів та їх авторів;
- добір, збереження та трансляція культурних благ, успадкованих з минулого та освячених самим фактом їх збереження;
- навчання й виховання творців і художників, спроможних створювати культурні блага;
- формування смаків та інтересів публіки, здатних споживати певні типи культурних благ.

Найважливіші з інструментів культурної політики використовуються сучасною системою освіти, яка визначає, по-перше, що саме з творів мистецтва заслуговує бути переданим новому поколінню, а

що — не заслуговує. По-друге, система освіти навчає, як треба «правильно» сприймати, оцінювати й розуміти ці твори. Саме державна система освіти експертним шляхом надає деяким художнім творам священний знак визнання, заносючи імена їхніх авторів до загально-освітніх програм і здійснюючи їх перетворення на «класиків».

Держава контролює й інші культурні інституції, що здійснюють державну культурну політику за допомогою найрізноманітніших інструментів. Такими інструментами є бюджетне фінансування закладів культури, різні премії, грошові винагороди та знаки пошани, вибори до академій, університетів, запрошення на конгреси, публікації в пресі та спеціальні програми на телебаченні, внесення відомостей до енциклопедій та довідників тощо.

Політичне ставлення до культури і мистецтва принципово змінилося наприкінці ХХ ст. У 1991 р. в договорі про Європейський Союз (ЄС) до сфери культури вперше було застосовано політичні та економічні поняття, оскільки сфера культури була визнана незалежним чинником розвитку суспільства (Маастріхтський договір). Створена в межах ЮНЕСКО Всесвітня Комісія з розвитку і культури визначила такі цілі культурної політики:

- зберегти культурну різноманітність Європи й допомагати їй розвинути; реалізувати потенційні можливості місцевих (локальних) культур; використовувати потенціал культури на індивідуальному, соціальному та національному рівнях;
- використовувати всі можливості для перетворення культури на дійову силу, здатну підтримувати та стабілізувати гуманітарний розвиток суспільства.

Контрольні запитання

1. У чому полягає специфіка художньої освіти?
2. Які функції виконують заклади культури?
3. Як засоби масової комунікації сприяють збільшенню можливостей доступу до культурних благ?
4. Яку функцію в художньому житті суспільства виконує художня критика?
5. Як критика пов'язана з естетикою та мистецтвознавством?
6. Як позначається художнє спілкування на якості життя людини?

7. Що таке культурна політика?
8. Якими є цілі культурної політики?
9. Чому система освіти посідає важливе місце в культурній політиці держави?

Список рекомендованої літератури

- Искусство в ситуации смены циклов : Междисциплинарные исследования художественной культуры в переходных процессах / отв. ред. Н. А. Хренов. — М., 2002
- Калугіна Т. Музеефікація чи муміфікація культури? // Terra Incognita. Теорія і практика виставкової справи. — 1994. — №12. — С. 39–41.
- Каретті Е. Маса і влада. — К., 2001.
- Культурная политика. Проблемы теории и практики : сб. ст. — Пб., 2003.
- Лалл Джеймс. Масмедіа, комунікація, культура: глобальний підхід/ пер. з англ. — К., 2002.
- Культура художника. Мазепа В. И., Михалев В. П., Азархин А. В. — К., 1988.
- Манхейм К. Избранное : Социология культуры. — М.; СПб., 2000.
- Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века / отв. ред. Б. И. Зингерман. — Л., 1984.
- Остроу Сол. Історія мистецтва і критики // Енциклопедія постмодернізму. — К., 2003.
- Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. К., 1998.

УКРАЇНСЬКА ЕСТЕТИКА: ІСТОРИЧНА ТРАДИЦІЯ Й СУЧАСНИЙ СТАН

§ 1. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У зв'язку із загальною активізацією досліджень у галузі естетики значно зростає увага до вивчення її історії, і як частина цього процесу — до вивчення історії естетичної думки України. Це зумовлено тим, що через засвоєння і, можливо, переоцінку певних етапів становлення естетики, які формували національну естетичну спадщину, поступово прокладається шлях до глибшого, достовірнішого історичного знання.

Історична свідомість — складний соціокультурний феномен, невід'ємна частина духовної культури суспільства. Вона охоплює найрізноманітніші форми, в яких людина усвідомлює своє минуле, свою причетність до історичного процесу, своє місце в ньому.

В історичному розвитку український народ пройшов тривалий і складний шлях. Велику роль у формуванні його національної самосвідомості відіграла естетика. Як складова частина духовної культури України вона відображає специфічний художньо-творчий досвід українського народу, який спирався на своєрідне емоційно-поетичне світосприймання східних слов'ян. Саме воно визначало розвиток народної фантазії, самобутність символіки образотворчого мистецтва, музично-пісенної культури, а пізніше — соціально-психологічної прози, класичної драматургії і театру.

Як зауважують дослідники, «одним із найбагатших і найколіоритніших джерел, за якими можна вивчати культуру й світогляд давніх слов'ян, є міфологія, перекази й легенди минувшини слов'ян.

Завдяки міфології ми дізнаємося про глибинні витoki духовності й вірувань наших предків»¹. Ще одним важливим аспектом дослідження слов'янської міфології є думка про те, що «саме слов'янська міфологія найсуттєвішими своїми елементами ввійшла в так званий синкретизм культури, де поступово втрачались її релігійно-світоглядні ознаки у своєму первинному значенні й натомість виступала на перше місце ритуально-естетична, суто духовно-творча функція народної життєдайної фантазії й звичаїв»².

Слід зазначити, що історія Київської Русі завжди була об'єктом прискіпливої уваги теоретиків різних напрямів. Упродовж останніх років їх зацікавленість значно поглибилася. Серед теоретично плідних ідей, на наш погляд, вирізняється саме ідея синкретизму культури Київської Русі.

Властива сучасним дослідженням зосередженість на синкретизмі культур Київської Русі, на специфічності міфопоетичного підґрунтя світосприймання слов'янами реальної дійсності переконливо доводить, що зародження естетичних ідей, їх подальше формування в певну теоретичну систему і виокремлення у відносно самостійну філософську науку зумовлювалося потребами становлення національної культури, а закономірності історичного розвитку суспільства відобразилися в естетичних концепціях та ідеях специфічно. Під впливом соціально-економічних умов життя українського народу, своєрідних культурно-філософських чинників упродовж сторіч змінювалися як зміст предмета естетики, так і форми її функціонування в суспільстві. Процес реконструювання теоретичних традицій естетики України відтворює **складний рух від міфолого-символістського рівня через розуміння предмета естетики як чуттєвої культури людини до сприймання естетики як метатеорії мистецтва**. Цей рух охоплює і розуміння предмета науки через абсолютизацію ідеї прекрасного, і своєрідний культ проблем творчості як засоба реалізації гармонії. Якщо врахувати, що в традиціях естетики України доволі виразно простежується **принцип «пограничності»** — свідоме поєднання естетичної проблематики, її предмета з проблематикою і предметом

¹ *Кучерюк Д. Ю.* Культура слов'ян. Україна в контексті культурно-історичних доль слов'янства // *Історія світової культури : Культурні регіони.* — К., 2000. — С. 395.

² *Там само.*

суміжних наук — психології, мистецтвознавства, етики, педагогіки, — то цілісне відтворення її історії постане як процес складний і теоретично неординарний.

Емоційно-поетичне світосприймання, на яке спиралася народна фантазія, відбилося в міфах, легендах, календарно-обрядових святах, які викликали до життя оригінальну календарно-обрядову поезію. Не слід забувати, що народ тривалий час мав язичницько-міфологічні уявлення про світ і прийняття християнства в наполегливій, жорсткій боротьбі ламало стару традицію і запроваджувало нову — релігійно-містичну.

Широко відомі історико-літературні пам'ятки «Повість временних літ», «Київський літопис», «Галицько-волинський літопис» спираються на більш ранні твори, зокрема, на Ізборники Святослава 1073 та 1076 рр. В Ізборнику 1073 р. наводяться зразки класифікації створених певним автором образів як художніх засобів. Читачеві розкривається зміст понять *притча*, *іномовлення*, *слог* та ін. Вже тоді в текстах робилися спроби пояснити образ людини, спираючись на алегорію та метафору.

В Ізборнику 1076 р. досліджується краса, яка аналізується через зіставлення «краси розумового» та «краси витонченого», тобто краси зовнішньої. Автори статей схиляються перед красою мудрості та добротності. Вже перші спроби осмислення естетичної проблематики спиралися на застосування калокагативного принципу, тобто осмислення краси індивіда через гармонію зовнішнього і внутрішнього. Ця тенденція буде властива для різних етапів розвитку естетики України і трансформуватиметься як теоретичний принцип підходу і в дослідженні інших проблем, не пов'язаних з оцінкою лише краси індивіда.

Інша тенденція — чітке розмежування різних видів творчості залежно від переваги споглядального або чуттєвого ставлення до світу, впливу натурфілософських поглядів, язичницьке обожнення природи.

Через усю історію України проходить ідея поклоніння герою: воїну, поету, філософу. Реальні історичні особи переживали процес легендаризації, перетворюючись на літературно-поетичні образи. Внаслідок цього етико-естетичне знання поєднувалося з морально-естетичним світом конкретної людини — носія теоретичної ідеї або системи поглядів. Саме такий підхід до носіїв певної ідеї органічно поєднав літературу, архітектуру, іконопис, фрески у своєрідну єдність

мистецтва і філософії, а творці мистецтва і філософії підносилися в народному сприйнятті до рівня духовних наставників. У різні епохи цю функцію могли виконувати Ярослав Мудрий, Петро Могила, Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Іван Франко.

Зазначені тенденції простежуються майже на всіх етапах розвитку естетичної ідеї. У XIII—XV ст. естетичне знання тісно переплетене з етичним і релігійним розумінням людини. Завдання процесу пізнання осмислюється переважно в аспекті самопізнання людини. Естетика й етика спираються на схоластичний аристотелізм та ареопагітики. Чітко простежується сприймання певних предметів і явищ як символів духовних цінностей. Особливо поширеними були ілюзії щодо магічної сили слова.

Аналізуючи елементи естетичного знання, які формувались у XIII—XV ст., потрібно враховувати, що історики української філософії саме цей період вважають найменш дослідженим, своєрідною прогалиною, яка ускладнює утворення повної і всебічної картини розвитку філософської думки. Одним із творів, який дає певне змістовне уявлення про цей період, є «Стефаніт і Іхнілат» — популярний у середні віки літературний твір. Т. Данилова — дослідник філософського підґрунтя цього твору — значно поглиблює наші традиційні уявлення про притчу та її значення у ставленні слов'ян до світу. Своєрідність її інтерпретації «притчеподібної структури пам'ятки «Стефаніт і Іхнілат» полягає як у виявленні етичної спрямованості твору, так і у визнанні, що «притча як архетипічна форма знання безпосередньо не пов'язана ні з якою мораллю взагалі». Взаємодія «притча — мораль» реалізується лише при «входженні» притчі у певну культуру: притча здобуває етичний «надтекст» і підкреслює моральні тези.

Пам'ятка «Стефаніт і Іхнілат» доносить до наших часів тогочасні дискусії щодо проблеми героя мистецького твору, специфіки науки як вираження народної фольклорної творчості.

На зламі XV—XVI ст. значний вплив на духовне життя України мала філософсько-соціологічна орієнтація Івана Вишенського. Цей період може бути прикладом свідомого утиску «прав» естетики на користь етики й релігії, свідомого руйнування традиційного калокагативного підходу. Як у теорії, так і в буденному житті І. Вишенський обстоював ідеї аскетизму, самозречення. В навколишньому світі має панувати необхідність, обов'язок, які ставляться вище за язичницькі

потреби краси та мистецтва. Світосприймання І. Вишенського — це послідовне протиставлення християнської етики і язичницького світосприймання ідеалів Святого Письма і художньо-естетичних ідеалів суворой необхідності й радості життя.

Особливе місце в історії естетики України посідає XVIII ст. — період створення й утвердження низки науково-освітніх закладів: перетворення Києво-Могилянської колегії (1631) на академію (1701), відкриття колегій у Чернігові (1700), Харкові (1727) та Переяславі (1738). «Впродовж усього свого майже двохсторічного існування Києво-Могилянська академія була основним чинником розвитку освіти, науки, культури не лише в Україні, а й у всьому православно-мусульманському регіоні»¹, зазначає відомий український філософ В. Нічик.

З XVIII століття пов'язана і діяльність **Григорія Сковороди** (1722—1794), естетичні погляди якого пов'язані з філософією, етикою, теоретичними проблемами літератури. Філософ свідомо виокремлює проблему творчості, яка функціонує в межах ідеї «пограничності». Зауважимо, що ця ідея тільки на сучасному рівні розвитку науки виявляє свої значні внутрішні можливості. Проблема творчості потребує багатоаспектного дослідження, в процесі якого поєднуються кілька підходів: філософський, психологічний, етико-естетичний, мистецтвознавчий, педагогічний, медичний тощо. На перетині цих підходів і формується «пограничність» творчості. Саме через властиву їй «пограничність» проблема творчості стає об'єктом кількох наук.

Звернення до ідей Г. Сковороди є своєрідною сполучною ланкою між минулим і сучасністю. Теоретичні розміркування українського філософа пов'язані з ідеєю створення «осередченої філософії», однією з граней якої буде естетико-художнє пізнання світу. У свою чергу, естетико-художнє пізнання світу підкреслює роль і значення творчості. Концепція Сковороди — оригінальна, її не можна назвати копією класики. Своєрідність її полягає, передусім, у запереченні платонівської ідеї вічності конфлікту між філософією й поезією. Ідея взаємозв'язку філософії і поезії, на якій наполягає Сковорода, підкреслює значення творчої індивідуальності.

Подальшої теоретичної розробки потребує теза Сковороди про єдність: краса — добро — благо — істина. Саме у русі цих станів здійс-

¹ Нічик В. М. Києво-Могилянська академія і німецька культура. — К., 2001. — С. 6.

снюється морально-естетичне самоутвердження людської сутності. Філософ наполягає на необхідності пізнання сутності, і на цьому шляху перетинаються інтереси науки й мистецтва, раціонального й чуттєвого.

Слід зауважити, що впродовж останніх років особливу увагу дослідників привертає саме період з другої половини XVII до середини XVIII ст. Багато в чому їх спрямовує міркування Д. Чижевського, що ця доба є центральною епохою в духовній історії України.

Значний внесок в українську естетику цього періоду пов'язаний з іменем **Феофана Прокоповича** (1681–1736). Зосередивши увагу на проблемі краси, він, по-перше, розглядав красу людини як гармонію духу і тіла, а по-друге, до аналізу краси залучав як природу, так і звичаї, побут, ремесло й майстерність. З особливою зацікавленістю Ф. Прокопович ставиться до поетичного мистецтва, яке, на його переконання, вирізняється серед інших видів творчості безпосереднім впливом на естетичні почуття людини. Саме поетика впливає на розвиток таких здатностей людини, як відчуття стилю, фантазія та уява.

Аналізуючи теоретичні традиції естетики України, слід враховувати, що на всіх етапах розвитку української культури мистецтво й мистецтвознавство відігравали особливу, винятково важливу роль. У зв'язку з цим мистецтвознавство часто виходило за свої межі й поставало як феномен естетики і психології творчості.

Така тенденція чітко простежується вже у творчості **Івана Котляревського** (1769–1838), адже його «Енеїда» утверджує передусім можливість української мови та на відміну від вимог класицизму спирається на народну традицію.

30–50-ті роки XIX ст. — яскравий період розвитку українського романтизму, пов'язаний як із творчими здобутками М. Гоголя, раннього Т. Шевченка, М. Максимовича, так і з теоретичними працями М. Костомарова та П. Куліша.

Значний інтерес і нині викликають естетичні погляди **Тараса Шевченка** (1814–1861), який висловлювався різко негативно з приводу естетичного трактату польського теоретика К. Лібельта ще в період навчання в Академії мистецтв. Відомі й інші іронічні висловлювання поета щодо «хірургії прекрасного». Водночас, всупереч слабкій праці К. Лібельта Шевченко високо оцінює теоретичну спадщину Вазарі, завдяки життєписам якого ми маємо доволі яскраві враження щодо епохи Відродження.

Аналіз спадщини Т. Шевченка дає змогу стверджувати, що його цікавила низка проблем, які, власне, і є естетичними: специфіка прекрасного, психологія творчого процесу, соціальна значущість мистецтва тощо.

Своєрідна художня всеосяжність у відображенні дійсності, властива більшості відомих українських митців минулого, не могла не спонукати їх до теоретичного осмислення морально-етичної проблематики мистецтва і творчості. Так звана мистецтвознавча тенденція в українській естетиці виразно виявлялася на різних історичних етапах. Перебуваючи у складних соціально-політичних умовах, спричинених своєрідністю історії України, митці намагалися осмислити соціальне призначення мистецтва, закріпити його як духовну пам'ять часу. Через самоаналіз творчості українські митці поступово відкривали і для себе, і для науки «секрети» складного процесу створення і функціонування художнього твору.

§2. УКРАЇНСЬКИЙ ЕСТЕТИЧНИЙ ДИСКУРС КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

На межі ХІХ—ХХ ст. художній рух в Україні асоціюється, передусім, з літературним процесом, що переживає своєрідну революцію і пов'язаний з іменами таких майстрів слова, як І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Винниченко.

Творче піднесення, що спостерігається в українській літературі в цей період, — явище, безперечно, цікаве саме по собі. Проте особливо показовим є факт виникнення в її межах низки авторських естетичних концепцій. Цей процес мав обертальний характер. З одного боку, функцію теоретиків узяли на себе практики літератури. Деякі з них — Леся Українка, Кобилянська, Коцюбинський та інші — відпрацьовували свої концептуальні положення в опосередкованій формі (есе, листи, щоденники, автобіографії тощо), водночас, наприклад, І. Франко цілком свідомо працював як науковець, а отже, його теоретична спадщина є не менш визначною, ніж художня. З іншого боку, в Україні на межі століть вимальовується зворотна — «теоретико-літературна» тенденція, що пов'язана з іменами «ідеологів» літературно-творчих угруповань: М. Євшана («Українська хата»), М. Зерова («неокласики») та ін.

Таким чином, специфічна спрямованість українських естетичних розвідок на межі століть має чітко виражені ознаки дискурсу, що був стимульований провідними діячами української літератури. Систематизувавши набутий досвід, можна виокремити, принаймні, дві її особливості, які зумовили продуктивний теоретико-практичний діалог і водночас виявилися значною мірою рефлексією західноєвропейського естетичного руху.

У праці «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко наголошує на питанні зв'язку культуротворчого процесу в Україні кінця XIX — першої половини XX ст. із західноєвропейським філософсько-естетичним і мистецьким рухом і зауважує, що «діалог навколо перекладів і літературних новинок із Заходу поділив письменників на два табори: «З одного боку стояли ті, що шанували символістів, Ніцше, Ібсена, Гауптмана, Д'Аннунціо, Шопенгауера, з іншого — ті, що вважали авторитетами постаті попередньої позитивістичної епохи — Чарлза Дарвіна, Герберта Спенсера та інших... Українські літератори цього часу чули навіть про Кіркегора («Кіркгарда»). Його, визнаного провісника модернізму XX століття, згадає Стефаник в одному з листів»¹. Звернімо увагу на ще одне, надзвичайно показове твердження С. Павличко: «Ібсен був, безперечно, великим авторитетом для Лесі Українки й Ольги Кобилянської. Загалом їхні авторитети є цікавою темою. З одного боку, жодна з них не висунула теоретичної концепції повстання проти національної традиції, з іншого — жодна з них не знайшла для себе авторитетів у її рамках. Авторитети вибиралися майже виключно з-поза меж України»².

Така орієнтація мала безпосередній вплив не тільки на творчі пошуки письменників, а й на їхні теоретичні розвідки. Це дає змогу виокремити, принаймні, три тенденції, що, не втрачаючи власної самобутності, безпосередньо та опосередковано були пов'язані з найвизначнішими європейськими філософсько-естетичними напрямками — інтуїтивізмом, ніцшеанством та психоаналізом.

На особливу увагу в цьому зв'язку заслуговує теоретична спадщина **Івана Франка** (1856–1916), зокрема його програмне дослідження «Із секретів поетичної творчості» (1898). Концептуальною засадою

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997. — С. 46

² Там само. — С. 50.

цієї праці стає рух від одиничного до загального: від опрацювання конкретних понять і проблем до теоретичних узагальнень.

Оперуючи низкою усталених щодо естетичної традиції визначень: *пам'ять, чуття, фантазія* тощо, І. Франко водночас збагачує словник естетики, запроваджуючи в науковий обіг новий термін — «змісл». Це поняття багатоаспектне і має значний науковий потенціал, що дає змогу тлумачити його, принаймні, у кількох аспектах. Дослідник зауважує: «Все, що ми знаємо, є продуктом наших зміслів — тобто доходить із зверхнього світу до наших мозкових центрів за посередництвом зміслів. Не всі змісли однаково важні для розвою нашої душі, і вже елементарна психологія розрізняє вищі і нижчі змісли, тобто такі, що мають свої спеціальні і високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зверхній і внутрішній)»¹.

З одного боку, запропонована І. Франком диференціація «зміслів» викликає асоціації з класичною моделлю естетичного почуття, але водночас відповідно до концепції дослідника вони можуть розглядатись і як художній образ, і як стимули творчості. Отже, в цій роботі доволі виразно простежується логіка міжпонятійного зв'язку: *естетичне почуття → стимули творчості → художній образ*.

У цьому контексті особливо показовим є підхід, запропонований І. Франком, щодо аналізу явища «запахових вражень». Взагалі саме по собі звернення письменника до осмислення суто фізіологічного почуття і його трансформація в естетичну площину свідчить про зв'язок українських теоретичних пошуків з європейським естетичним рухом.

У 1877 р., як уже зазначалося, вийшла друком праця Алена Гранта «Фізіологічна естетика», в якій відзначається факт існування потужної естетичної традиції щодо осмислення «інтелектуальних почуттів», які забезпечують зір, слух та дотик, тим часом як «фізіологічні», за які «відповідають» смак і нюх, до уваги не беруться. Водночас, цей аспект проблеми, на думку англійського вченого, має значний науковий потенціал. Враховуючи, що робота Алена Гранта набула певного резонансу в європейському інтелектуальному середовищі, звернення І. Франка до ідеї «запахових вражень» є цілком природним і стає своєрідним поштовхом до подальшого розвитку естетичної науки.

¹ Франко І. Из секретів поетичної творчості // Збір. тв. : у 50 т. — К., 1981.— Т. 31 — С. 77—78.

Важливим є ще один аспект дослідження «запахових вражень», який І. Франко пов'язує з територіальним чинником: «Орієнтальні народи, старі єгиптяни, євреї, вавілоняни, здавна були далеко більш вразливі на запахи, і вони здавна грають більшу роль в їх поезії, ніж у європейців»¹. Цей висновок українського дослідника концептуально перегукується з теоретичним положенням французького естетика і мистецтвознавця І. Тена, який вважав, що художня творчість — це занурення у секрети раси. Структуризація змістів, здійснена І. Франком, відкрила для нього можливість переходу від понятійної конкретики до концептуальних узагальнень, зокрема розгляду проблеми міжвидового зв'язку: поезія ⇔ музика та поезія ⇔ малярство.

Праця «Із секретів поетичної творчості» є також показовим і продуктивним зразком досвіду міжнаукового аналізу: поєднання естетичного й етичного аспектів. Логіку переходу з естетичної площини в етичну уможливило відпрацювання І. Франком категорії краси. Осмислюючи її, вчений, зокрема, рішуче опонує західноєвропейському «руху естетів», вважаючи, що нова естетика має відштовхуватися не від поняття краси, а від «чуття естетичного уподобання». Напрямок дослідження Франком категорії краси дає йому можливість звернутися до проблеми моральної відповідальності митця і зробити висновок, що «для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступне для його творчості, все має право...»². Концептуальні положення І. Франка, з одного боку, вражають своєю оригінальністю, самобутністю, з іншого — є свідченням органічного зв'язку із західноєвропейським естетичним досвідом. Зокрема, український письменник і вчений досліджує ідею дворівневої структури свідомості, відповідно до якої творча особистість має високорозвинений нижній шар, що й робить її «еруптивною». І. Франко вважає, що «нижня» свідомість виконує найважливішу функцію, зберігаючи інформацію «верхнього» шару, який існує завдяки активному взаємозв'язку митця зі світом.

Деякі дослідники вбачають певні асоціації між положеннями психоаналітичної концепції З. Фрейда і теорією «еруптивності» І. Франка.

¹ Франко І. Із секретів поетичної творчості // збір. тв. : у 50 т. — К., 1981. — Т. 31 — С. 79

² Там само — С. 118.

Проте Франкові ідеї більшою мірою перетинаються з засадовими принципами естетики інтуїтивізму А. Бергсона, оскільки і французький, і український учені наголошують на значенні двох чинників у процесі життєдіяльності людини, що здатні стимулювати появу їхньої третьої принципово важливої складової: у Франка, як уже наголошувалося, — це ідея двох рівнів свідомості, у Бергсона — це два різновиди пізнання: інтелект та інстинкт. За Бергсоном, інтелект через специфіку своєї природи здатний пізнати тільки оболонку предмета, його форму. Приблизно таку саму функцію виконує, за Франком, рівень свідомості.

У теорії інтуїтивізму особливе місце посідає друге знаряддя пізнання — інстинкт. Він значною мірою відрізняється від біологічного інстинкту З. Фрейда і, за А. Бергсоном, володіє здатністю до глобального осягнення й розкриття «найпотаємнішого в житті». Але в теорії французького філософа інтелект та інстинкт є лише поштовхом, що дає можливість для виникнення «великої світлої будови — інтуїції»: «Інтуїція для Бергсона — це своєрідна третя форма пізнання. Вона тісно пов'язана з інстинктом та тяжіє до позасвідомого. Для Бергсона інтуїція і є інстинкт, але ... такий, що усвідомлює себе і здатний осягнути предмет»¹. Тут знову виникають асоціації з моделлю, запропонованою І. Франком, адже його ідея «нижнього рівня свідомості», що дає змогу всебічно пізнавати світ, багато у чому перетинається з концепцією А. Бергсона.

Здійснюючи внутрішню диференціацію поняття інтуїція, французький теоретик поділяє її на «звичайну» та «художню». За А. Бергсоном, тільки той стає митцем, хто володіє художньою інтуїцією і здатний проникати у «принципи універсальної філософії». Так само, за І. Франком, тільки той є художником, хто «еруптивний», а отже, здатний закарбувати духовну пам'ять свого часу. Таким чином, ідеї «художньої інтуїції» і «еруптивності» свідчать про збіг науково-теоретичних орієнтирів європейського Заходу та європейського Сходу. Перегук у поглядах А. Бергсона і І. Франка простежується, насамперед, на опосередкованому рівні. Проте український дослідник безпосередньо здійснює естетичний аналіз однієї з найпоказовіших західноєвропейських концепцій — концепції Ф. Ніцше, ставлення до якої у Франка різко негативне.

¹ Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. — К., 1997. — С. 30.

Свою позицію з цього приводу І. Франко висловив у двох статтях, присвячених аналізу збірки «Наша доля», де серед творів різних авторів представлені «Вісті літературні д-ра Дам'яна М.», який пропонує читачеві праці Ніцше та розгляд маніфесту «Молодої музи». У цих статтях Франко не лише критично оцінює Ніцше, а й ставить питання про доцільність представлення його ідей у списку книжок «Жіночої бібліотеки»: «Пощо на чолі поміщено книжку Ніцше (чи Ніче, як його пише автор, зводячи його в 2 пад[ежі] до Нічого) — сю блискучу, а фальшиву балаканину, сю справді анархістичну філософію, роблену «без царя в голові» — сього абсолютно не розуміємо»¹.

З іронією поставився Франко і до намагань ідеолога «Молодої музи» О. Луцького відтворити шлях пошуку нових напрямів у філософії та мистецтві кінця ХІХ ст., який здійснювався в умовах «моральної і духовної кризи», передусім у Франції та Німеччині. Франко зазначав: «На думку д. Луцького, початком, а може, лише найвиразнішим проявом тої кризи була поява «Заратустри» Ніцше. Ну, ся поява не така давня, тямимо її добре, і нам здається, що та поява ніде ніякої кризи не викликала»². Продовжуючи аналіз поглядів О. Луцького, Франко категорично наполягав: «Певна річ, не сам «Заратустра», але всі написання Ніцше дали мудрим людям не одну загадку до розв'язання, але мудрі люди тим і мудрі, бо знають, що ті загадки, вічні як усе людство, виринали в людських душах у всі хвилі людського розвою, доводили до катастроф вроді смерті Сократа й Христа, виявлялися в єгипетськiм аскетизмі і в оргіях французької революції — щоб передати лише найхарактеристичніші появи боротьби людської з границями можливості і з нерозв'язними загадками власної душі»³. В оцінці українського дослідника зафіксовано і драматичний фінал наукової кар'єри Ніцше, який на особистому рівні пережив кризу, і вона, за висловом Франка, «ввігнала його в божевілля».

Досить упереджено до ідей Ф. Ніцше поставилась і Леся Українка, для якої несподіванкою було захоплення О. Кобилянської ніцшеанством.

¹ Франко І. «Жіноча бібліотека», видає Наталія Кобринська // Зібр. тв.: у 50 т. — К., 1981. — Т. 29. — С. 203.

² Франко І. Маніфест «Молодої музи» // зібр. тв.: у 50 т. — Т. 37. — С. 411.

³ Там само. — С. 412—413.

У своїх листах поетеса визнає, що погляди цього філософа вона ніколи не поділяла і, насамперед, це стосувалося ідеї «blonde Bestien» — білявої бестії.

Натомість як відвертий апологет ніцшеанства виступає О. Кобилянська, яка не тільки ознайомила з основними працями філософа і висловила своє захоплення, а й безпосередньо трансформує ідеї Ніцше у площину художньої творчості. Водночас, письменниця тлумачить ідеї Ніцше доволі своєрідно — шляхом їх перенесення на феміністичний ґрунт. Отже, цілком природно, сильна особистість, зрештою — ніцшеанська надлюдина — для О. Кобилянської є жінкою, образи якої вона втілює у своїй творчості.

Проте найпосплідовніше орієнтація на філософію Ф. Ніцше виявляється в теоретичній програмі «Української хати» і, насамперед, у поглядах її лідера **Миколи Євшана** (1889–1919), доробок якого посідає вагомe місце в контексті українського естетико-художнього дискурсу межі XIX і XX ст.: «Немає західного філософа, ім'я якого траплялося б на сторінках «Української хати» частіше за ім'я Ніцше... Євшан із його німецько-австрійськими орієнтаціями... здається цілком вихованим на Ніцше»¹. Звідси — витоки євшанівських орієнтирів, що виявляють себе як у програмних теоретичних статтях: «Проблема творчості», «Боротьба генерацій і українська література», так і в роботах «прикладного» характеру, присвячених аналізу «типу вищої людини»: «Тарас Шевченко», «Тарас Шевченко і ми» та ін.

Наріжним принципом євшанівської позиції щодо осмислення природи мистецтва й художньої творчості стає ідея конфлікту поколінь та її логічний наслідок — самотність митця. Така позиція М. Євшана є рефлексією творчої еволюції самого Ф. Ніцше, який «розриває зв'язок з кумирами своєї молодості — Шопенгауером, бо його воля перестає бажати саму себе, з Вагнером, оскільки його романтична віра у любов «залишає місце прагненню до ніщо»; він засуджує «романтичну позу сучасної людини» в обличчі Байрона, Гюго і Жорж Занд»². Євшан не обмежується аналізом концепції Ніцше як такої, а намагається використати її практично. Це дає йому змогу своєрідно інтерпретувати ідею «переоцінки цінностей», що здійснюється на рівні переосмислення статусу класиків української літератури. Зокрема,

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — С. 133.

² Одуєв С. Тропами Заратустри. — М., 1971. — С. 42.

Євшан рішуче виступає проти таких визнаних авторитетів, як Гулак-Артемовський, Гребінка, які, на його думку, працюють за схемою кліше, і протиставляє їм «нову літературну хвилю» — Лесю Українку, О. Кобилянську, М. Коцюбинського.

Вплив ніцшеанства на світогляд Євшана помітний і в принципово важливому для теоретика «хатян» питанні — ставленні до сучасності. Літературознавці вважають, що саме тут Євшан виявляється найсуперечливішим, що пов'язано з його амбівалентним ставленням до неї. Загалом приймаючи сучасність, він водночас поводить себе доволі помірковано. Так чи інакше, над М. Євшаном тяжіє гасло його кумира — звернутися до «класичних» часів, коли трагічні жахи «були святами для богів і святами для поетів, які стояли близько до богів».

Саме в цьому річищі М. Євшан і створює цикл своїх статей, присвячених Т. Шевченкові: «...І тепер поет, коли не зрозумів ясно, то бодай відчув це, що ідеал, як такий, — це власність не загальнолюдська; а вищих одиниць. Відчув, що він мусить бути дуже самотнім у житті, коли не в житті щоденному, то в своїх поривах, у своїх злетах. Йому хотілося думкою сягати неба, піднятися понад грубу дійсність, віддатися леліянню своїх мрій»¹.

Серед естетичних шкіл України, що голосно заявили про себе в першій половині ХХ ст., харківська школа посідає особливе місце. Це пов'язано, по-перше, із традиційно потужною роллю харківських учених у розвитку гуманітарних наук, по-друге, з тим імпульсом, який надав подальшому виявленню їх творчого потенціалу **Олександр Потебня** (1835—1891) — один із засновників лінгвістичної естетики.

Саме Потебня та його послідовник Д. Овсянико-Куликовський уособлюють своєрідний теоретичний ланцюг: від естетики другої половини ХІХ ст. через перші десятиліття ХХ ст. до сьогодні. Розглядаючи цих двох непересічних особистостей як представників української естетики, слід враховувати специфіку розуміння цієї науки наприкінці ХІХ ст. У свідомості багатьох тогочасних гуманітаріїв естетика, як уже зазначалося, обслуговувала, передусім, теорію літератури і мистецтвознавство. Потужна в українській традиції так звана мистецтвознавча естетика, по суті, була панівною, а «філософська» і «психологічна» гілки цієї науки перебували у про-

¹ Цит. за: *Павличко С. Д.* Дискурс модернізму в українській літературі. — С. 133—134.

цесі становлення. У такому історичному контексті внесок Потебні та Овсянико-Куликовського у виокремлення суто естетичної проблематики й усвідомлення ними доцільності використання методології, понятійно-категоріального апарату, властивих саме естетиці, є, безперечно, важливим кроком у розвитку цієї науки.

Виокремлюючи постать **Дмитра Овсянико-Куликовського** (1853–1920) в контексті творчої спадщини О. Потебні, слід наголосити, що ідеї Потебні він сприйняв, будучи вже відомим літературознавцем, професором кафедри порівняльного мовознавства і санскриту.

З 1888 р. Овсянико-Куликовський — тридцятип'ятирічний професор — працює в Харківському університеті, викладає граматику індоєвропейських мов і санскриту і починає, за його власним висловом, «доучуватися» в Потебні.

Щодо теоретичної спадщини Овсянико-Куликовського (за життя вченого, починаючи з 1909 р., було тричі видано дев'ятитомне зібрання його творів), то ще 1885 р. він захистив у Харкові магістерську дисертацію під назвою «Досвід вивчення вакхічних культів індоєвропейської давнини у зв'язку з роллю екстазу на ранніх щаблях розвитку спільноти. Виокремлення поняття екстаз і введення його в контекст аналізу становлення первинних соціальних зв'язків спонукали вченого до вивчення механізмів людської психіки, специфіки її еволюції.

Дослідження людської психіки активізувало інтерес Овсянико-Куликовського до широкого кола проблем процесу створення художніх образів і виявлення прихованих механізмів психіки митця, передусім письменника. Саме психологія творчості, зокрема літературної, спрямовує інтерес дослідника до ширших за обсягом проблем: співвідношення категорій «краса» та «істина», специфіка художнього мислення, естетична насолода, міра «розумового» (інтелектуального) в естетичному почутті.

Перелік зазначених проблем не тільки засвідчує розуміння теоретиком обсягу і спрямованості естетичної теорії, а й, можливо, не зовсім послідовно, демонструє бажання виокремити їх із контексту естетико-мистецтвознавчих питань («художність», «засіб вираження», «образ», «емоційний елемент мистецтва» тощо).

У науковому доробку Д. Овсянико-Куликовського на особливу увагу з погляду естетики заслуговує праця «Психологія думки і почуття. Художня творчість». Незалежно від оцінки ідей теоретика, це

дослідження дає чітке уявлення про стан естетичної науки в перші десятиліття ХХ ст., який великою мірою визначався тенденцією до інтеграції суміжних наук: філософії, естетики, філології, психології, етики, мистецтвознавства. Власне, ця тенденція найповніше і найвиразніше реалізується в сучасних умовах, тобто на межі ХХ і ХХІ ст. Сто років тому розвиток наук, що інтегрувалися, потребував корекції, мав пошуковий характер. Унаслідок цього інтегративні процеси відбувалися на хистких засадах. Найуразливішими були спроби теоретиків (Овсянико-Куликовський належить до них) спиратися на філософську методологію і трансформувати філософські підходи в естетику, філологію чи мистецтвознавство. Наведімо такий приклад розмірковувань Овсянико-Куликовського: «...Я уникаю деяких загальноживаних термінів, що, здавалося б, самі напрошуються кожному, хто пише про мислення, про творчість, про художній процес. Це саме: «істина» і «краса». Вони досить підступні, ці терміни: в них дремає старий міф. Особливо небезпечний і незручний другий — «краса». Я його рішуче відкидаю, тому що не визнаю науковим поняття, з ним пов'язане, оскільки воно додається до вищих процесів думки, — найчастіше до художніх»¹.

Суб'єктивізм позиції Д. Овсянико-Куликовського очевидний так само, як і його упередженість. Механічно тасуючи поняття *краса* та *істина*, навряд чи можна зрозуміти сутність таких складних явищ, як *краса суб'єктивна* і *краса об'єктивна*, *істина в науці* й *мистецтві* тощо. Але зовсім не випадково вважається, що теоретик може бути цікавий і своїми помилками. Естетична концепція Овсянико-Куликовського потребує ґрунтовного аналізу, ширшого оцінювання та логічного «вписування» в загальний контекст розвитку гуманітарного знання в Україні. Реконструкція харківської естетичної школи заслуговує прискіпливої уваги до «мистецтвознавчої» гілки української естетики, що здебільшого пов'язана з глибоким, естетично зорієнтованим розвитком конкретного виду мистецтва. Для Харкова періоду, який розглядається, таким видом мистецтва був театр, що мав давні театральні традиції, пов'язані ще з серединою ХІХ ст., коли у 1843 р. актор, режисер і антрепренер Л. Млатковський збудував у цьому місті театральне приміщення і відкрив театральну школу.

¹ Овсянико-Куликовский А. М. Литературно-критические работы : в 2 т. — М., 1989. — Т. 1. — С. 27.

Особливе місце в історії української культури харківська театральна модель посяде завдяки Лесю Курбасу — видатному діячеві театрального мистецтва, теоретико-практична спадщина якого дає всі підстави використовувати поняття *театральна естетика*.

Лесь (Олександр Степанович) **Курбас** (1887—1942) певний час навчався і працював у Львові та Києві. З Харковом він пов'язав своє життя у 1922 р., створивши там славетний театр «Березіль», а в 1926 р. почав викладати в Харківському музично-драматичному інституті. Л. Курбас не тільки був видатним режисером, а й створив школу театрального мистецтва, викладаючи своїм студентам і такі науки, як філософія та естетика. Крізь усі сфери діяльності Курбаса виразно проходить його розуміння української культури в контексті загальноєвропейських процесів. Доказом цього є написана ним у 1918 р. передмова до книжки В. Обюртена «Мистецтво помирає», де український митець окреслює деякі орієнтири нового мистецтва («лінії Делоне», «дивний геній Чюрльоніса», «вихор Скрябіна», «трагічні удари молота Маяковського») і висловлює глибоку переконаність у нових перспективах художнього розвитку. Саме Лесь Курбас відкрив для України низку видатних акторів, творчість яких упродовж кількох наступних десятиліть визначала спрямованість української театральної школи (М. Крушельницький, В. Василько, Н. Ужвій, Л. Сердюк, І. Мар'яненко та ін.).

Принципове оновлення українського театру протягом 1922—1933 рр. — періоду активної діяльності театру «Березіль» — відбулось у творчо насиченій атмосфері життя харківської художньої інтелігенції. Адже в перші десятиліття ХХ ст. в Харкові з'явилася низка славетних імен: це й видатний український театральний художник О. Хвостенко-Хвостов (1895—1968), який у Харківських театрах оформляв вистави «Містерія-буф» Маяковського, «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Валькірія» Р. Вагнера та ін. Протягом 1920—1922 рр. у Харкові жила і працювала З. Серебрякова (1884—1967), донька Є. О. Лансере, яку нині ми називаємо відомою французькою художницею і вдячні їй, зокрема, за чудовий портрет Сергія Лифаря (1967).

Харків — це батьківщина українського письменника, актора, мистецтвознавця **Гната Хоткевича** (1877—1938), з ім'ям якого пов'язана така необхідна на початку минулого століття діяльність як налагодження культурних і людських зв'язків між Галичиною та Харківщиною.

Об'єктивні умови, на які змушений був зважати Хоткевич, і суб'єктивні — брак гуманітарно-мистецької освіти, постійна робота з непрофесійними театральними колективами — все це призвело до певної ескізності, незавершеності усього, чим він намагався займатися.

Якщо говорити про багатоаспектність наукових і творчих інтересів, то Хоткевич справді відповідає цій вимозі, водночас його позиція з багатьох питань не мала цілковитої визначеності, глибокої переконливості та аргументованості. Певну розпорошеність, що виникає у зв'язку з цим, можна подолати, якщо зробити його теоретичну спадщину, підкріплену практичною творчою діяльністю, об'єктом естетичного аналізу. Адже Г. Хоткевича — письменника, актора, театрознавця, літературного і художнього критика — водночас із повним правом можна віднести до естетиків. На відміну від багатьох інших письменників, які здебільшого цікавилися психологією творчого процесу та світоглядними питаннями, Хоткевич робить об'єктом своєї уваги естетичні проблеми, зокрема розуміння краси, цінності, а також ролі й значення життєвих спостережень і переживань митця для формування переконливого морально-етичного підґрунтя, завдяки якому відтворюється логіка поведінки героїв конкретного твору.

Естетичні погляди Г. Хоткевича слід розглядати в контексті його суперечливого ставлення до неопозитивістської естетики — теорії, під впливом якої на початку ХХ ст. перебували представники української творчої інтелігенції. Популярність неопозитивізму в зазначений період відчутна не лише серед українського письменництва, а й серед живописців, діячів театру, студентської молоді. Увага українських митців нерідко зосереджується на постатях, які в «табелі про ранги» європейського позитивізму і неопозитивізму посідали, на жаль, далеко не перші місця. Так, Г. Хоткевич, як і інші українські письменники, у своїх естетичних поглядах відштовхується від позиції Г. Лотце, філософа, який у 60-х роках ХІХ ст. намагався обґрунтувати німецьку модель неопозитивізму, виокремивши поняття цінність (від грец. *αἴα* — *цінність*). Саме поняття *цінність*, на думку Лотце, мусило виконати роль сполучної ланки між природничим і гуманітарним знанням, між наукою та мистецтвом, між матеріалізмом та ідеалізмом. Позиція Лотце, нечіткість якої Хоткевич розумів, однак, позначилася на його поглядах, зумовивши їх строкатість і суперечливість (в поняття *життєві аналогії*, як рівнозначне, «вписується» тваринний світ і світ людини).

Естетика Г. Хоткевича будувалася на спробах співіснування реалізму й модернізму, раціоналізму й містики, традиціоналізму й декадансу. Безперечно, своєрідною естетичною константою, яка сприяла б подоланню цих суперечностей, могла б стати саме цінність у широкому розумінні цього поняття і в скоригованому його вживанні — як естетико-художня цінність. Проте чітке й послідовне оперування цінніснооцінним ставленням щодо конкретних процесів, мистецьких творів, творчих експериментів, предметів і явищ навколишнього світу сформувалося значно пізніше. Щодо початку ХХ ст., то суперечливість теоретичних орієнтацій Лотце зумовлювала й суперечливість естетико-мистецтвознавчої позиції Г. Хоткевича.

Слід визнати, що Г. Хоткевич не йшов сліпо за неопозитивістами. Він не сприйняв орієнтацію І. Тена на обов'язковість докладного опрацювання в літературознавстві й мистецтвознавстві компонентів «головного характеру» (категорія І. Тена. — Л. Л.), а саме: раси, середовища і моменту. Справді, ці складові «панівного типу людини в певному суспільстві», на яких наполягав Тен, потребують критичного осмислення, і не приймаючи їх, Хоткевич має рацію, але, водночас, він не приймає й біографічного методу дослідження творчості, який (це стане зрозумілим згодом) може відігравати позитивну роль в з'ясуванні мотивів і стимулів творчості, сприяти поглибленню уявлень дослідника (літературознавця чи мистецтвознавця) про логіку становлення того чи іншого твору. Нерозуміння Хоткевичем дослідницького потенціалу біографічного методу призвело до тенденційності в оцінюванні ним творчості І. Франка, О. Кобилянської, В. Винниченка та ін. Слід зазначити, що сучасники неоднозначно ставилися до літературознавчих досліджень Хоткевича, що пояснює введення Лесею Українкою в ужиток поняття *хоткевиччина*.

Естетичні погляди Г. Хоткевича зазнали впливу не лише неопозитивізму, адже в його творах кінця ХІХ — початку ХХ ст. доволі виразно простежуються психоаналітичні мотиви, свідомий відхід від реалістичної методології і пошуки в галузях «чистої» психології, виявлення ролі і значення сексуально-еротичних потягів щодо поведінки й учинків людини («Поезія в прозі», 1902; «Камінна душа», 1911).

Нині доведено, наскільки широким було в Україні зацікавлення психоаналізом на межі ХІХ—ХХ ст., і є змога аргументовано визначити специфіку львівської, харківської та одеської психоаналітичних

шкіл. Проте інтерес до психології художньої творчості, до позасвідомих психічних процесів, що стимулюють творчий процес, активізувався в Україні незалежно від психоаналізу після публікації роботи І. Франка «Із секретів поетичної творчості». Г. Хоткевич усвідомив нові тенденції, якими в той час жила не лише європейська наука, а й починало жити європейське мистецтво. Саме в цей період відбувалася поступова трансформація біографічного методу в патографічний метод дослідження творчості, заявлений П. Мебіусом і підтриманий З. Фрейдом. Саме в контексті цих процесів у європейській та українській культурі варто аналізувати й оцінювати деякі твори Хоткевича, зокрема оповідання «Портрет», в якому відображено певні тенденції передусім західноєвропейської літератури, що почали формуватись у творчості П'єр де Мопассана. Г. Хоткевич розповідає історію життя студента Ларіо, який закохався в портрет померлої красуні.

З традиціями харківської естетичної школи пов'язана і діяльність **Миколи Хвильового** (1893–1933) — відомого ідеолога українського відродження 20-х років, організатора низки мистецьких угруповань у перші пореволюційні (жовтень 1917) роки: ВАПЛІТЕ (Вільна академія пролетарської літератури), журналу «Літературний ярмарок» та ін.

М. Хвильового найбільш цікавила проблема естетичної культури, що розглядалася як самодостатнє явище, своєрідною серцевиною якого є елітарне (високе) мистецтво та «азіатський ренесанс» — специфічний, на думку теоретика, шлях розвитку української літератури й мистецтва на засадах романтизму. Хвильовий був переконаний у необхідності відокремлення культуротворчих процесів в Україні від офіційної радянської (сталінської) моделі, яка передбачала формування соціалістичної культури з наголосом на ідейно-світоглядних, а не національних засадах.

Українську естетику і мистецтво 30–40-х років не можна розглядати у відриві від процесу насадження культу особи Сталіна та його репресивних дій щодо талановитих учених і митців. Хвиля репресій, що прокотилась Україною, зачепила всі сфери національного духовного життя. Трагічною була доля М. Зерова, М. Бойчука, М. Вороного, М. Куліша, Л. Курбаса, Г. Хоткевича, М. Семенка та багатьох інших репресованих діячів української культури. З часу публікації фейлетону Д. Бедного «Філософ», написаного з приводу кінофільму «Земля»,

під постійним ідеологічним пресом перебував О. Довженко. На кілька десятиліть було заборонено друкувати твори В. Винниченка.

§3. УКРАЇНСЬКА ЕСТЕТИКА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Певні спроби осмислити й оцінити специфіку української естетики, особливості її історії та розвитку протягом ХХ ст., відображені у відомій праці І. Іваньо «Нарис розвитку естетичної думки України» (М., 1981), в довідковій літературі та в розробках конкретних проблем молодими українськими науковцями. Проте українська естетика минулого століття потребує концептуалізації, чіткого окреслення певної теоретичної площини, де найяскравіше виявився професійний рівень конкретних теоретиків, оригінальність їхнього мислення та перспективність порушених проблем. Усім цим вимогам відповідає період 70-х років — десятиліття, коли українська естетика показала себе самодостатньою та самоцінною частиною тогочасного гуманітарного знання.

Вітчизняні естетики цього періоду, з одного боку, забезпечують україномовне викладання дисципліни (у 1967 р. вийшов друком підручник В. Кудіна «Естетика»), з іншого — зосереджують увагу на розробленні головної естетичної проблеми — природі естетичного.

На початку 70-х років минулого століття з'являється низка праць українських авторів, в яких аналізуються саме проблеми естетичного. Активне дослідження цієї проблеми в 50–60-х роках було, значною мірою, зумовлене появою монографії львівського естетика Б. Кубланова «Эстетическое чувство и искусство» (Л., 1956). Публікація дослідження Кубланова частково збігалася в часі з виданням робіт інших відомих радянських теоретиків (Л. Столовича, В. Ванслова, С. Гольдентрихта) і водночас використовувалась українськими авторами як об'єкт визнання або критики. Після появи монографії Б. Кубланова протягом 1966–1970 рр. широко відомими стають дослідження П. Гаврилюка, А. Гордієнка, В. Корнієнка, К. Шудрі).

У працях зазначених авторів чітко простежується зацікавленість ідеєю естетичного відношення, завдяки якій, на їхню думку, можна охопити всі явища і процеси, що потребують визначення щодо їх естетичної сутності. Доволі активно опрацьовується також поняття *закони краси*, хоча переконливого уявлення про їх сутність не містить

жодна з робіт, присвячених висвітленню цих законів. Нині стає очевидним, що метафору важко перетворити на закон. Водночас, слід визнати, що в період становлення естетичної науки в 50–60-х роках, а в цей період в радянській естетиці чимало проблем розроблялося вперше, надія на формулювання «законів краси» могла здатися цілком реальною.

На ґрунті зазначених теоретичних процесів і монографічних праць, що, власне, легалізували ці процеси, з'явилися дослідження В. Іванова «Практика і естетична свідомість» (К, 1971) та В. Баленка «Естетичне і природа» (К., 1973). Хоча В. Іванов і В. Баленок репрезентували українську естетику одного періоду, сфокусовану на одну проблематику, вони виявилися по різні боки щодо розуміння проблеми естетичного. Саме наявність протилежних підходів до однієї проблеми, справді наріжної в естетичній науці, зумовила широту охоплення проблеми естетичного, дала змогу детально опрацювати структурні елементи естетичної свідомості, понятійно-категоріальний апарат науки й витримати теоретико-практичний паритет в українській естетиці. Слід зауважити, що в 70-х роках естетика набула надзвичайної популярності в Україні. Цю дисципліну викладали як на гуманітарних, так і на природничих факультетах більшості вищих навчальних закладів.

Не слід забувати, що об'єктом дослідження естетики є художня творчість, що вона тісно пов'язана з мистецькою практикою, тобто з поточним процесом створення художніх творів, які потребують естетичного оцінювання, введення їх у певний художній контекст, а це робить неможливою орієнтацію на будь-які теоретичні стереотипи. Значний творчий потенціал мали проблеми естетичного виховання. Цілісна система естетичного виховання об'єднувала різні верстви суспільства, зосереджуючи особливу увагу на формуванні художньо обдарованої молоді.

Слід зауважити, що естетична проблематика наприкінці 60 — на початку 70-х років розвивалася в гострих теоретичних дискусіях, які засвідчили принципово різне розуміння окремих положень марксизму, намагання естетиків, які мислили творчо, подолати спрощене, декларативне тлумачення принципу історизму, діалектики «об'єкт — суб'єкт», співвідношення матеріального й ідеального тощо. Найвиразніше ця ситуація виявилася в осмисленні проблеми природи

естетичного, головної проблеми естетичної науки. Так, саме на вістрі протистояння «природників» і «суспільників» — двох груп провідних радянських учених, які з різних позицій осмислювали проблему естетичного, — створювалася монографія В. Іванова «Практика і естетична свідомість». Глибина осягання проблеми естетичного і рівень професіоналізму В. Іванова естетика полягали в здатності не схилятися перед авторитетами, адже зазначені позиції обстоювали визнані радянські вчені.

Цінність позиції В. Іванова, як переконливо довів дальший розвиток естетичної науки, полягала в тому, що він, проаналізувавши аргументи «природників» і «суспільників», не лише виявив їхні помилки і слабкі місця, а й запропонував оптимальний теоретичний шлях: звернутися до витоків проблеми естетичного, відтворивши еволюцію психічних форм відображення світу. В. Іванов слушно зауважує, що «природники» демонструють архаїчний, спрощений погляд, адже з часів Д. Дідро й М. Чернишевського прокладено новий шлях «розуміння того, що суть краси важко шукати десь поза сутністю самої людини». Помилковість позиції «природників», наголошує Іванов, полягає в тому, що «суб'єктивний, людський елемент багатьом «природникам» здається чи не поступкою ідеалізові».

В. Іванов критикує «природників», виявляючи коректність. Тим часом деякі фрагменти з їхніх праць нині в найкращому разі можуть викликати здивування. Так, В. Баленок щиро захоплюється висловлюванням живописця К. Юона, який «мав рацію, коли стверджував: «Творчість природи і творчість мистецтва аналогічні». Якщо таку недоречність митцеві вибачити можна, то теоретику ні.

Неоднозначно ставився В. Іванов і до поглядів «суспільників», які визнають генетичну залежність естетичних якостей від існування людського суспільства й розвитку суспільних відносин. Цей аспект концепції «суспільників» Іванов поділяє і особливо наголошує на думці, відповідно до якої матеріальний світ, узятий сам по собі, тобто до і поза людським суспільством, є естетично нейтральним. «Суспільники» розрізняють матеріальні й естетичні властивості матеріального світу, адже естетичні пов'язані із соціальними чинниками, які починають діяти після виникнення суспільства. Іванов досить вдало виявляє суперечність між несвідомою творчою силою суспільних відносин та свідомою діяльністю окремих індивідів, адже за

логікою «суспільників», у першому випадку формується «здатність реальної творчості», а в другому — «лише здатність споглядання». Він має рацію, коли вважає дивною думку про здатність «суспільних відносин випереджати предметну діяльність самих людей і водночас синтезувати естетичні якості, придатні для індивідуального споживання». На думку Іванова, «суспільники» будують «надуману конструкцію».

Цікавою ознакою «теоретичного почерку» В. Іванова є його здатність до виявлення понять, залежних одне від одного. В процесі дослідження конкретної проблеми з'являвся своєрідний ланцюг понять, частина з яких згодом могла набути самостійного значення. У 70-х роках, коли проблема понятійно-категоріального апарату в українській естетиці перебувала в стані становлення, ця тенденція мала неабияку науково-теоретичну вагу.

Так, поняття *мотив*, широко залучене Івановим в теоретичний контекст, дало поштовх до введення в ужиток таких суміжних з ним понять, як *доцільність*, *смысл*, *цінність*, *мислення за аналогією*, *інакомовлення* тощо.

Отже, аналіз природи естетичного трансформується в Іванова в аналіз низки зазначених понять, до яких поступово додаються *діяльність*, *творчість*, *лицепокладання*, *освоєння*. Виявивши їх специфіку у контексті розгляду естетичного, Іванов дедалі більше уваги починає приділяти поняттю *діяльність*, *діяльніший підхід*, використовуючи його теоретичний потенціал для багатьох естетичних процесів.

Дослідницькі можливості «діяльнісного підходу» були яскраво продемонстровані О. Фортовою («Про діалектичну єдність морального та естетичного», 1985) при виявленні «калокагативності» світовідношення та моральнісних засад мистецтва, зокрема, театру.

Полеміка «природників» і «суспільників», що значною мірою сформулировала В. Іванова як естетика, дала поштовх і до обґрунтування принципово нової позиції, відображеної в монографії А. Канарського «Диалектика эстетического процесса: диалектика эстетического как теория чувственного познания» (К., 1979).

А. Канарський блискуче продемонстрував принципи «критики на критику». Він, зокрема, зазначав: «Зрозуміло, естетичне, як і чимало іншого в цьому світі, справді пов'язане з людиною; воно здатне задовольнити її певні потреби і бажання. Це не викликає сумнівів. Проте

не викликає сумнівів і інше»¹. Цим «іншим», що не викликає сумнівів, А. Канарський вважає право порушувати й розв'язувати питання про об'єктивність естетичного, про його «принципову незалежність ні від людини, ні від людства».

Канарський зазначає: «Врешті-решт увесь світ постає перед людьми не тільки як фон для споглядання або «оцінної діяльності свідомості», а й як світ для практичного його перетворення й задоволення інтересів людей. І від цього він не стає менш об'єктивним, тобто «суб'єктивно-об'єктивним». Навпаки, саме цим практичним зв'язком з людиною він і виявляє свою справжню об'єктивність і незалежність від свідомості та оцінок»². Не приймаючи існуючих концепцій естетичного, А. Канарський обґрунтовує естетичне як теорію чуттєвого пізнання. Зазначимо, що саме ця ідея є об'єктом уважного теоретичного осмислення в роботах українських естетиків на межі ХХ—ХХІ ст. і виявляє свої потужні можливості.

Висвітлюючи ситуацію в естетичній науці 70-х років минулого століття, слід пам'ятати, що йдеться про розвиток радянської науки, яка формувалася в межах єдиного територіального простору, в межах єдиної методології та намагань оперувати аналізом мистецької практики, в якій чітко простежувався принцип інтернаціоналізму. Водночас, незважаючи на уніфікацію процесів, естетична наука цього періоду має виразні національні риси. Це, по-перше, пов'язано із виданням теоретичної літератури переважно українською мовою, що давало можливість удосконалити понятійно-категоріальний апарат науки, яким естетика послуговується й понині, та використовувати спадщину українських письменників, митців і поточний мистецький процес. Крім Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, творча спадщина яких широко залучалася передусім у викладанні естетики, в 1958—1966 рр. було видано твори І. Труша, О. Маковея, Г. Хоткевича та ін. А ці непересічні діячі української культури активно цікавилися саме естетичною проблематикою, яка виступала засобом інтеграції гуманітарних наук. Саме як інтегративну було представлено в естетичній теорії проблему художньої творчості її введення в науковий простір пов'язане з відомим українським естетиком В. Мазепою — автором

¹ *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса : диалектика эстетического как теория чувственного познания. — К., 1979. — С. 74.

² *Там само.*

монографії «Художня творчість як пізнання» (1974). З часу появи цього дослідження широке коло проблем, пов'язаних із специфікою художнього образу, художньої мови, етапів творчого процесу, стало в Україні своєрідним привілеєм саме естетичної науки. Серед виразних досягнень у розробленні зазначених питань слід виокремити працю М. Гончаренка «Геній в мистецтві і науці» (1991).

За роки незалежності України естетика значно розширила коло дослідницьких інтересів. Цьому сприяло, передусім, поглиблення методологічних засад, адже принцип поліметодології дає можливість уникнути однобічності в аналізі конкретних естетичних процесів. Поліметодологія, зняття ідеологічних обмежень дали українським естетикам змогу збагатити теоретичну проблематику за рахунок введення в науковий та викладацький процес праць західноєвропейських та американських естетиків, зорієнтувати молодих дослідників на вивчення естетичних засад культури різних регіонів світу.

На межі XX—XXI ст. українські естетики роблять великий внесок у заповнення «білих плям» як в історії естетичної науки, так і в історії мистецтва.

Не залишаються поза увагою й ті проблеми, якими позначена класична традиція естетичної науки: специфіка естетичних процесів, естетична сутність творчості й мистецтва, динаміка розвитку класичної → посткласичної → некласичної естетики, феномен постмодерністської естетики та мистецтва тощо.

Важливим надбанням сучасної української естетики є тенденція до розширення її географічних меж. Сьогодні, крім Києва, сформувалися потужні центри розвитку естетичної науки в Дрогобичі, Чернігові, Харкові, Луганську, Черкасах, Одесі, Луцьку та Рівному.

Контрольні запитання

1. Якими особливостями позначена історія естетичної думки в Україні?
2. З іменами яких видатних діячів української культури пов'язаний розвиток естетичної проблематики у XVIII — першій половині XIX ст.?
3. У чому полягає специфіка українського естетичного дискурсу кінця XIX — початку XX ст.?

4. Яке значення для розвитку української естетики мала праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості»?
5. Які концепції західноєвропейської естетики були пріоритетними для українських дослідників і стали стимулом для теоретичного діалогу?
6. Чим зумовлений теоретико-практичний паритет харківської естетичної школи (кінець ХІХ — перша половина ХХ ст.)?
7. У чому полягає специфіка розвитку української естетики другої половини ХХ ст.?

Список рекомендованої літератури

- Бичко А. К. Леся Українка (Світоглядно-філософський погляд). — К, 2000.
- Вернудіна І. В. Особливості понятійно-категоріального апарату теорії творчості в естетиці Івана Франка // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. — К, 2000.
- Кучерюк А. Ю. Культура слов'ян. Україна в контексті культурно-історичних доль слов'янства // Історія світової культури : Культурні регіони. — К., 2000.
- Левчук Л. Т. Українська естетика ХХ століття в іменах : Гнат Хоткевич // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — К., 2003.
- Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1999.
- Попович М. В. Світогляд стародавніх слов'ян. — К., 1985.
- Семенюк К. С. Творчість Ольги Кобилянської : проблема світовідчуття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. — К., 2004.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

А

Авраменко В. 451
Августин Аврелій 17,
134, 239, 240, 383,
415
Аверінцев С. 191
Агесандр 154
Агостіно 340
Адамов А. 460
Адлер А. 282, 378
Адлер Л. 261
Адорно Т. 211, 212, 358
Азархін А. 479
Акцій 328
Ал-Газалі Абу Хамід 17
Александре Ф. 400
Алкмеон 5, 7, 301
Аллен Г. 372
Альберті Л.-Б. 88, 125,
181, 242, 243, 247
Альтман А. 195
Амманаті Б. 339
Андерс Г. 454
Андерсен Г. К. 453
Андерсон Л. 146
Андреев Л. К. 427
Андреев Л. М. 398
Анохін П. 169
Ануї Ж. 388
Апдайк Дж. 189
Аполлінер Г. 176 – 177,
439–441
Апулей 7, 196

Арістотель (Стагірит)
6, 7, 12, 13, 17, 26, 82,
86, 92, 93, 98, 106, 107,
124, 125, 128, 138, 159,
193, 196, 207, 236, 237,
244, 267–269, 289, 290,
301, 303, 415
Арістофан 224, 230, 284
Арнаутов М. 287, 305
Арп Г. 457, 458
Арто А. 459, 460
Архипенко О. 188, 189
Афенодор 154
Ахметелі С. 138
Ашбе А. 444

Б

Бажан М. 351
Базен А. 264
Базен Ж. 364
Байрон Дж. 106, 201,
256, 347, 492
Балей С. 282, 286, 378,
379, 400
Баленок В. 501, 502
Бальзак О. де. 155, 227,
348, 396
Банфі А. 43
Барон Ж. 458
Барро Ж.-Л. 138
Барг Р. 184, 411, 412, 435
Барташевич А. 214

Баттьо Ш. 249
Баумгартен О. 16–18,
32, 114–116, 251
Бах Й. С. 125, 343
Бахтін М. 148, 231
Башляр Г. 163
Бейлі Дж. 100
Бек К. 23
Беккет С. 457, 460
Белл Л. 462
Белліні Дж. 338
Бенн Г. 451, 454
Бенюк О. 400
Бергман І. 450, 455
Бергсон А. 21, 268, 281,
285, 293, 302, 303, 369,
390–398, 400, 436, 490
Бердяєв М. 155, 203,
228, 416, 417
Берліоз Г. 257
Берк Е. 306–308
Берн Л. 23
Берніні Дж. 341, 344
Бернштейн Б. 364
Бертолуччі Б. 389
Бетховен Л. ван 153
187, 343, 358
Бедний Д. 499
Белій А. 155, 215
Белінський Б. 125
Бичко А. 506
Бйорк Е. 60, 100
Білокур К. 219
Блейлер Е. 382

Блок О. 350
 Бовуар С. де 416
 Богатирьов П. 416
 Богомазов О. 437,
 440–442
 Бодлер Ш. 204, 216,
 453, 454
 Бозанкет Б. 30
 Бойчук М. 222, 499
 Боккаччо Дж. 338
 Бор Н. 174, 175, 226
 Борев Ю. 452
 Борофські Дж. 451
 Босх І. 339, 141
 Боттічеллі С. 339
 Боччоні І. 441
 Брак Ж. 438, 450
 Браманте 339
 Бранський В. 291,
 448, 452, 463
 Браун Дж. 400
 Браун Н. 461
 Брегадзе В. 138
 Брейгель П. 189, 339
 Brentano Ф. 133, 401
 Бретон А. 450, 457,
 458, 459
 Брехт Б. 138
 Бровко М. 231
 Брунеллескі Ф. 338
 Бруно Дж. 101, 102,
 341
 Брюллов К. 107
 Брюнетгьєр Ф. 369
 Брюсов В. 130, 131, 350
 Буало Н. 18, 26, 59, 72,
 73, 90, 344
 Бубер М. 417
 Булгаков М. 227, 427
 Булгаков С. 155

Бунін І. 136
 Бунюель Л. 304
 Буркгард Я. 128
 Бурлюк Д. 441, 437
 Бурстин Д. 103
 Бютор М. 398

В

Вагнер Р. 256, 279, 347,
 369, 496
 Вазарі Дж. 144,
 242–244, 247, 248, 257,
 339, 485
 Ваккенродер В. 103,
 216
 Валері П. 230
 Валла А. 17
 Вальденфельс Б. 414
 Ван Гог В. 417, 437,
 452–454
 Ванслов В. 500
 Василь Великий 93
 Василько Б. 496
 Васнецов В. 197
 Вахангов Є. 138
 Вебер М. 347
 Вейдле В. 162, 206, 463
 Вейз Дж. 428, 429,
 431, 433
 Вейц М. 373
 Веласкес Р. 137, 342, 344
 Вельфлін Г. 161, 364,
 372
 Вергілій 328
 Верді Дж. 138
 Вересаєв Б. 350
 Вермер Я. 407
 Вернадський В. 226

Вернудіна І. 506
 Вертов Дз. 350
 Веселій А. 350
 Веске Х. 461
 Виготський Л. 169
 Винниченко В. 155,
 227, 293, 296, 486, 498,
 500
 Виноградов В. 416
 Вишенський І. 483, 484
 Вишневський Вс. 350
 Вівальді А. 341
 Віго Ж. 304
 Віко Дж. 102, 250,
 251, 254
 Віланд К. М. 273
 Вільямс Т. 388
 Віне Р. 451
 Вінкельман Й. 18, 29,
 30, 120, 127, 159, 160,
 239, 248, 257, 316, 317
 Віппер Б. 364
 Вісконті Л. 389
 Вітмен Р. 462
 Вітрі Ф. де. 200
 Володимир Мономах
 284
 Вольтер 59, 271, 272,
 284, 293, 367
 Вордсворт В. 256, 347
 Вороний М. 499
 Воррінгер В. 448
 Врубель М. 437

Г

Габермас Ю. 430
 Габричевський А. 364
 Гаврилюк П. 500

- Гадамер Г.-Г. 53, 120, 211, 212, 231, 413, 430
 Гайдеггер М. 413, 416–418, 430
 Гален 237
 Галілей Г. 100, 341
 Гальс Ф. 342, 344
 Гальтон Ф. 283, 313
 Гаман Р. 126
 Гамбріх Е. 246
 Гамсун К. 450
 Ганс А. 264
 Гаркнесс М. 24
 Гароді Р. 74
 Гартман Н. 160
 Гауптман Г. 487
 Гвідо 367
 Ге М. 227
 Гегель Г. В. Ф. 17–22, 23, 26, 30, 32, 61, 66, 67, 70, 73, 75, 83, 91, 94, 102, 103, 108, 114, 120, 125, 129, 134, 151–153, 158–160, 169, 205, 257, 258
 271, 277, 278, 289
 Гейзенберг В. 174, 175
 Гейм Г. 451
 Гейне Г. 23
 Гельвецій К. 22, 59
 Гельдерлін Й. 317, 347
 Геракліт 80
 Герасимов С. 350
 Гербарт Ф. 374
 Гердер Й. 127, 317
 Геродот 10, 268
 Герцен О. 244, 369
 Герцог В. 454
 Гесіод 6, 78, 224, 328
 Гессе Г. 194, 387
 Гете Й. В. 22, 73, 146, 156, 157, 201, 369, 380, 381, 417, 427
 Гіберті Л. 144
 Гінзбург Є. 139
 Гіпіус З. 354
 Гішій 12, 85
 Глареан Г. Л. 270, 272, 293
 Гоген П. 437
 Гоголь М. 112, 113, 170, 227, 230, 378, 485
 Гойя Ф. 137, 216
 Голіцин Г. 114
 Голосовкер Я. 153
 Гольдентрихт С. 500
 Гом Г. 306
 Гомбріх Е. 291
 Гомер 6, 78, 168, 267–269, 273, 277, 327
 Гонкур Е. 293, 294, 310, 368
 Гонкур Ж. 293, 294, 310, 368
 Гончар О. 352
 Гончаренко М. 505
 Гончарова Н. 437, 441
 Горацій 125, 329
 Горбачов А. 188
 Горгій 232, 233, 289, 290
 Гордієнко А. 500
 Горький Максим 345
 Готьє 137, 180
 Гофман Е. 256, 397, 453
 Грахс Т. 329
 Грант А. 306, 309, 310, 488
 Грасіан Б. 59, 145
 Гребінка Є. 493
 Григорій Ниський 15, 82
 Гриценко В. 32
 Грімм В. 453
 Грімм Я. 453
 Гройс Б. 231
 Гропіус В. 361
 Грякалов А. 412, 435
 Гулак-Артемівський П. 493
 Гумбольдт В. 29, 30, 317
 Гуменюк Т. 430, 431, 433, 435
 Гуро О. 441
 Гуссерль Е. 133, 401, 402, 430
 Гюго В. 138, 208, 216, 257, 286, 297, 347, 492
 Гюїсманс Ш.-М. 310, 369
 Гюйо Ж.-М. 127
- А**
- Дадун Р. 400
 Далі С. 457–461, 463
 Дан Ч. 23
 Данилова Т. 483
 Даниленко В. 53
 Д'Аннунціо Г. 487
 Данте А. 30, 139, 172, 197, 333, 338
 Данті В. 270
 Дарвін Ч. 367, 487
 Дейнека О. 350
 Декарт Р. 73, 303, 307, 343, 401
 Делакруа Е. 257, 347
 Делез Ж. 132

Делоне Р. 443, 496
 Дель Марль Ф. 440
 Демокріт 128, 233, 282
 Депре Ж. 270
 Дерен А. 437
 Дерріда Ж. 430
 Дессуар М. 260–262, 372
 Джаліль М. 351
 Джеймсон Ф. 433
 Дженкс Ч. 429
 Джойс Дж. 385–387, 388, 359
 Джорджоне Дж. 339
 Джотто 338
 Дідро Д. 145, 250, 293, 294, 502,
 Дікс О. 450
 Діккенс Ч. 348
 Діль Г. 439
 Дільтей В. 162, 413
 Дітріх М. 287
 Дніпровська Є. 435
 Довженко О. 155, 350, 451, 500
 Долгов К. 53
 Донателло 338
 Дорога А. 313
 Достоевський Ф. 49, 154, 287, 288, 373, 378, 380, 381, 400, 427
 Дудінцев М. 352
 Дуччо 338
 Дюамель Ж. 427
 Дюбо Ш. 427
 Дюрер А. 89, 181, 290
 Дюркгейм Е. 128, 323
 Дюфренн М. 407–409
 Дюшан М. 438, 439
 Дягілев С. 437

Дьюї Дж. 372

Е

Евріпід 154, 234, 328, 367, 370
 Езоп 224
 Ейзенштейн С. 350
 Ейнштейн А. 226
 Ейхбаум А. 287
 Еккерман Й. П. 146
 Еко У. 211–213, 284
 Екстер О. 437, 441, 442
 Еліот Т. 148
 Еллан В. 210
 Елюар П. 459, 463
 Ель Греко 339
 Емпедокл 5, 7, 8
 Енгельс Ф. 23–25, 109, 315, 369,
 Еннї 328
 Енсор Д. 454
 Епікур 22
 Епіхарм 7
 Еразм Роттердамський 284
 Ернст М. 457, 458
 Есхіл 153, 197, 328, 367, 370
 Ехнатон 327

Є

Євшан М. 486, 492, 493
 Ємельянова Т. 447
 Єсенін С. 350
 Єфименко В. 32

Ж

Жакоб М. 427
 Жеріко Т. 347
 Жирмунський В. 416
 Жільсон Е. 211, 214, 425–427
 Жуковський В. 347

З

Занд Жорж 492
 Зверев А. 312
 Зевксїс 140
 Зедльмайр Г. 95
 Землер Г. 372
 Зеров М. 296, 486, 499
 Зінгерман Б. 479
 Золя Е. 73, 95, 293–295, 310–312, 368, 369, 371, 400
 Зульцер І. Г. 251–253

І

Ібсен Г. 487
 Іванов В. 53, 117, 500, 501–503
 Іваньо І. 500
 Іглтон Т. 436
 Іларіон 336
 Ільєнков Е. 56, 171
 Інгарден Р. 133, 211, 402–407
 Іоанн Златоуст 15
 Іон 11
 Іюнеско Е. 138, 141, 457, 460

К

- Кавалліні П. 338
Калантар Л. 421
Калугіна Т. 479
Кальдерон 341
Каменський В. 441, 442, 449
Кампанелла 208, 341
Камю А. 388, 416–419, 435
Кан С. 460
Канарський А. 75, 116, 117, 503, 504
Кандінський В. 274, 443–446, 447, 450, 452
Кант І. 22, 26, 32, 60, 61, 66, 75, 90, 91, 94, 100, 101, 114, 126, 136, 137, 146, 156, 177, 203, 249, 251, 253–255, 272–275, 293, 308
Кануло Р. 262–264
Караваджо 339, 341
Карен Е. 32
Каретті Е. 479
Карл Великий 331
Карлейль Т. 103
Карра К. 441, 458
Каррачі Г. 340
Каррачі Д. 340
Кассіер Е. 115
Катон 329
Кафка Ф. 155, 388, 450–452, 454
Кашина Н. 400
Кверча Я. 144
Квятковський О. 193
Кейдж Дж. 462
Кепроу А. 462
Керкоп 6
Кетлінська В. 350
К'єркегор С. 21, 209, 268, 299, 417, 448, 449, 487
Кінхольц Е. 462
Кіплінг Р. 452
Кіріко Д. де 458
Кітс 256
Клавдіан 367
Клер Р. 304
Кобилянська О. 451, 486, 487, 491–493, 498, 506
Кобринська Н. 491
Кокто Ж. 426
Коллінгвуд Р. Аж. 130
Кольридж С. 256, 347
Кондратенко Ф. 421
Конт О. 21, 115, 365–368, 371, 372
Конфуцій 14
Кошнін П. 117
Корбюзье А. 177
Корнель 154, 271, 344, 367
Корнійчук О. 350
Корнієнко В. 500
Коро К. 396, 397
Костенко А. 296
Костомаров М. 485
Костянтин Великий 248
Котляревський І. 485
Коук Дж. 427
Коцюбинська М. Х. 197
Коцюбинський М. 486, 493
Кочерга І. 194
Крейслер Й. 256
Кречмер Е. 282, 283, 287
Кривцун О. 266
Крісті А. 359
Крітон 12
Кроче Б. 139, 229
Крушельницький М. 496
Крюковський М. 53
Крючкова В. 462
Ксенофан 6, 7
Ксенофонт 7
Кубланов Б. 500
Кудін В. 500
Кузен В. 137
Кузанський 269, 272, 290, 293
Куїнджі А. 170, 274, 444
Куліш П. 485, 499
Курбас Л. 138, 185, 296, 496, 499
Курсава А. 146
Кустодієв Б. 350
Кучерюк Д. 3, 39, 53, 481, 506

Л

- Лагерлеф С. 454
Лазарев В. 291
Лалл Дж. 479
Ланг Ф. 450, 451
Лангер С. 261
Ланглад Ж. де 310, 312
Лансере Є. 496
Ланцоні 340
Ларіонов М. 437, 441, 443

Ларошфуко Ф. де 59, 202
 Лассаль Ф. 24
 Лафарг П. 369
 Ле Фоконьє А. 438
 Ле Форт Г. 427
 Лебединський Ю. 350
 Лебон Г. 374
 Леві-Брюль Л. 383
 Леві-Стросс К. 411
 Левін Ш. 451
 Левчук Л. 3, 32, 400, 490, 506
 Леже Ф. 438, 439, 450
 Лейбніц Г. В. 401
 Ленін В. 459
 Леонардо да Вінчі 26, 93, 125, 138, 141, 174, 243–247, 253, 264, 265, 273, 290–293, 303, 307, 339, 367, 378, 400, 417, 420
 Леонов Л. 350
 Лермонтов М. 106, 347
 Лессінг Г. Е. 18, 26, 30, 93, 94, 138, 250, 257, 272, 293
 Летурно Ш. 31
 Лисий І. 231
 Лифар С. 496
 Личковах В. 313, 435
 Лібелът К. 485
 Ліотар Ж.-Ф. 408, 409, 429, 430, 432, 435
 Ліппс Т. 115
 Ломаццо Д. 270
 Ломброзо Ч. 282, 283, 287, 313
 Ломов Б. 169
 Лонер Р. 461

Лопе де Вега 284
 Лоррен К. 334
 Лосєв О. 71, 120, 243, 291, 300
 Лотман Ю. 143
 Лотце Г. 497, 498
 Лукач Д. 75, 133, 181, 352
 Лукіан 234
 Лукрецій Кар 328, 367
 Луначарський А. 203
 Луцький О. 491
 Любимова Т. 120
 Людкевич С. 153
 Людовік XIII 343
 Людовік XIV 344

М

Магрітт Р. 458
 Мазаччо 144, 338
 Мазєпа В. 117, 231, 479, 504
 Майєр Г. Ф. 251
 Майєр К. 456
 Маккормак Е. 193
 Маклюєн М. 363
 Маковей О. 504
 Максимович М. 485
 Маламура О. 313
 Малахов В. 295
 Малєвич К. 220, 221, 443–446
 Малле-Стевенс Р. 264
 Мальро А. 215
 Мамардашвілі М. 400
 Манн Т. 155, 227, 378, 388
 Манро Т. 261, 373, 373, 422
 Манхейм К. 479
 Марінетті Ф. Т. 439, 440, 441, 449
 Маріно Дж. 250
 Марієн Ж. 133, 270, 295, 424–427, 435
 Марк Ф. 445
 Марке А. 437
 Маркєс Г. 227, 388
 Маркєс К. 21, 22–25, 111, 203
 Маркузе Г. 429
 Марсель Г. 417, 422
 Мар'яненко І. 496
 Матєіус В. 416
 Матісс А. 177, 373, 437, 438
 Матюшин М. 441
 Мат'є М. 194
 Мацковський Я. 416
 Мацціні Дж. 201
 Маяковський В. 350, 441, 442, 496
 Меандр-Рігор 7
 Мебіус П. 499
 Мейєрхольд В. 138
 Мендельсон М. 251–253
 Мережковський А. 354
 Мерло-Понті М. 231, 404, 430
 Метерлінк М. 134, 354
 Мириманов В. 179
 Мирний П. 227
 Михайленко В. 163
 Мишанич О. 220
 Мікеланджело Буонарроті 173, 176, 180,

246, 290, 291, 300, 303,
307, 339
Мілле Ж.-Ф. 180
Міро Х. 457
Міхальов В. 479
Млатковський Л. 495
Мовчан В. 120
Могила П. 483
Мольєр Ж.-Б. 227, 284,
285, 344
Мондріан П. 443, 444
Монтень М. 202
Монтеск'є Ш. 59
Мопассан Гі де 293,
368, 499
Морен Е. 409
Моріс У. 203
Моро Г. 190
Моцарт В. А. 105
Мріль Р. 169
Мукарович Я. 120,
150, 416
Мунк Е. 303, 450, 455,
456
Муратова К. 364
Мурнау Ф. 451, 454
Муссоліні Б. 441
Мюнстер Г. 445

Н

Найден О. 221
Нейфельд І. 288
Нефертіті 162, 327
Нечепорук Є. 455
Нечуй-Левицький І. 220
Нізамі 188
Ніцше Ф. 103, 268, 270,
279, 280, 287, 293, 299,

303, 365, 366, 369–371,
375, 436, 487, 490–492
Нічик В. 484
Новаліс 21, 103, 149,
256, 278, 347
Нордау М. 282, 307,
310, 313
Ньютон І. 395

О

Обюртен В. 496
Овідій 329
Овсянико-Куликов-
ський Д. 493–495
Овчаренко С. 164
Огден Ч. 311, 371, 372
Огієнко І. 220
Одуєв С. 492
Ое К. 388, 452
Олів'є Л. 138
О'Ніл Ю. 388
Оніщенко О. 313
Оннекур В. де 239
Опанасюк О. 197
Орлова Т. 164
Ороско Х. 342
Ортега-і-Гассет Х. 61,
137, 138, 173, 356
Осборн Н. 211
Островський М. 350
Остроу С. 479
Осьмак О. 449, 451,
452, 463

П

Пабст Г. 454
Павленко Н. 463

Павич М. 264, 265
Павличко С. 487, 506,
492, 493
Павло ІV 341
Пазоліні П. 388
Пакувій 328
Палладіо А. 181, 339
Пальмов В. 441, 442
Панченко В. 3, 53, 479
Парандовський Я. 148
Парменід 7, 8
Пастернак Б. 139, 352
Пачолі А. 9
Перегріні М. 284
Петрарка 241, 338
Петров В. 220
Петрова О. 463
Петров-Водкін К. 174
Пимоненко М. 220
Пій ХІІ 423
Пікабіа 458
Пікассо П. 154, 195,
216, 304, 373, 385–387,
369, 378, 438, 450
Піко делла Мірандола
17
Пікон Г. 463
Піралішвілі О. 406
Піррон 202
Піфагор 5, 6, 79
Плавт 224
Платон 7, 10–13, 22,
26, 85, 120, 128, 141,
234–236, 238, 244, 267,
268, 282, 284, 289, 290,
301, 303, 369, 383, 401,
426
Плеханов Г. 127, 369
Пліній Старший 71
Плотін 15, 237, 238

Плутарх 7
 Полідор 154
 Поліклет 11, 71, 181
 Полторацький О. 442
 Попович М. 506
 Потебня О. 135, 220, 493
 Пракситель 30, 159
 Приманенко М. 219
 Примаченко Ф. 219
 Превер Ж. 458
 Прістлі Дж. 194
 Прокл 15
 Прокопович Ф. 485
 Проперцій 199
 Проценко О. 53
 Пруст М. 395, 396, 400
 Псевдо-Діонісій Ареопагіт 16, 93
 Псевдо-Лонгін 97–99
 Пуссен К. 344
 Пушкін О. 105, 139, 378

Р

Рабле Ф. 284
 Разін С. 441, 442
 Райнер А. 456
 Райнль Х. 146
 Расін Ж. 271, 344
 Рафаель 153, 162, 196, 290, 339
 Рево д'Аллон О. 408
 Регель Г. 317
 Реглен 104
 Резенкранц К. 94
 Рей М. 458
 Рейнгардт М. 450

Ремарк Е. М. 450
 Рембрандт 342, 344
 Ренуар О. 174
 Реріх М. 200, 274, 437
 Репін І. 107
 Рилов А. 350
 Рігль А. 372
 Рікер П. 414, 415
 Рільке Р. 417, 212
 Річардс А. 311, 371, 372
 Рішельє А.-Ж. 343
 Роб-Грійє А. 398, 399
 Рожанський І. 32
 Роллан Р. 180
 Романенко В. 421
 Роменець В. 313
 Ромм М. 150
 Россетті Д. Г. 307
 Россіні Дж. 258, 496
 Россолімо Г. 282, 286
 Руа П. 450
 Рубенс П. 341, 342
 Рубінштейн С. 169
 Рунге Ф. О. 347
 Руо Ж. 450, 456
 Руссо Ж.-Ж. 145, 202, 203
 Русуті Ф. 338
 Рьоскін Дж. 307–309

С

Сальєрі А. 105
 Сансо П. 409
 Сантаяна Дж. 231, 422
 Саррот Н. 398, 399
 Сартр Ж.-П. 133, 268, 299, 408, 416–421, 435

Святослав Ярославич 482
 Северіні Дж. 441
 Сезанн П. 438, 446
 Сейфор М. 443
 Селестік Ш. 400
 Семенко М. 442, 499
 Семенюк К. 506
 Семюелс Е. 388
 Сенкевич Г. 149
 Сент-Бев Ж. 203
 Сен-Вікторський Г. 240–242, 250
 Серафимович О. 350
 Сервантес М. 230, 285, 286
 Сергєєв-Ценський С. 350
 Сердюк А. 496
 Серебрякова З. 496
 Симоненко В. 352
 Сіагр 6
 Сікейрос Д. 388
 Сільвейн 100
 Сімон К. 335
 Сіньяк П. 398
 Скворода Г. 483, 484
 Скопас 30, 159
 Скотт В. 348
 Скрябін О. 153, 496
 Собачко-Шостак Г. 219
 Соболь О. 431–433
 Сократ 7, 10, 12, 85, 92, 233, 234, 241, 259, 267, 284, 289, 290, 369, 491
 Сологуб Ф. 354
 Сомов К. 437
 Софокл 11, 190, 234, 283, 370, 417

Спенсер Г. 115, 167, 372, 487
 Сталін Й. 351, 352, 499
 Станіславський К. 174
 Старицький М. 174
 Стендаль А. 173, 348, 396
 Стефанік В. 195
 Столович Л. 500
 Стоян С 197
 Стріндберг А. 417
 Стус В. 352
 Сугерій 330
 Супо Ж. 459
 Сурьо Е. 31, 262
 Сунь-цзи 14

Т

Тайлор Е. 115
 Тангі І. 458
 Татаркевич В. 75, 295
 Твардовський О. 351
 Твен М. 285, 286
 Тезауро Е. 284, 285
 Теккерей У. 227
 Тен І. 367, 368, 371, 450, 489, 498
 Теофіл 239
 Теофраст 268, 273, 284, 301
 Теренцій 224
 Тернер Дж. 396
 Тимошук І. 400
 Тичина П. 350
 Тібальді 339
 Тік Л. 103, 256, 278, 316, 347
 Тіціан 154, 339, 341,
 Тодоров Ц. 139

Толлер Е. 450
 Толстой Л. 147, 148, 195, 202, 373, 378
 Томашевський В. 416
 Торрїті Я. 338
 Тракль Г. 417, 451, 456
 Тріллінг Л. 429
 Троцький Л. 459
 Тур Моро де 287
 Трубецькой М. 416
 Труш І. 504
 Тутанхамон 327
 Тцара Т. 458
 Тютчев Ф. 131

У

Уайльд О. 137, 271, 285, 306, 310–312, 354
 Ужвій Н. 496
 Українка Леся 154, 196, 200, 486, 487, 491, 493, 504,
 Уммерман Л. 23
 Унамуно М. 110
 Унсет С. 450
 Урвін Р. 462
 Успенський Б. 197
 Ушинський Д 228

Ф

Федоренко Є. 295
 Федькович Ю. 378
 Фейербах Л 21
 Фелліні Ф. 388
 Феогнід 78
 Фехнер Г. Т. 115, 374
 Фідій 11, 30, 159, 216, 277

Філіппо 144
 Філолай 79
 Фірдоусі А. 199
 Фіхте Й. Г. 18, 19, 22
 Фіш С. 414
 Флобер Г. 396
 Фолкнер У. 360, 373
 Фолькельт І. 126
 Фома Аквінський 82, 337, 422
 Фонсегрів Ж. 167
 Фор Е. 264
 Форе Г. 153
 Фортова О. 27, 28, 295, 503
 Франк С. 279
 Франко І. 172, 173, 186, 227, 303, 483, 486–488, 489, 490, 491, 498, 499, 504, 506
 Франс А. 285, 427
 Франческо П. 338
 Фрейд З. 270, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 293, 302, 303, 374–378, 380–383, 411, 415, 417, 436, 448, 449, 457, 459–461, 489, 490, 499,
 Фрідріх II 175
 Фрієз О. 437
 Фріче В. 127, 282
 Фромм Е. 422, 427
 Фуко М. 411, 430
 Фукс Е. 461
 Фульк'є П. 422

Х

Халецький А. 354, 379, 380

Харвей Д. 430
 Хатчесон Ф. 59, 100
 Хвильовий М. 210, 296, 499
 Хвостенко-Хвостов О. 496
 Хейзінга Й. 95, 155, 230, 356, 357
 Хемінгуей Е. 174, 287, 373
 Хілман Дж. 388, 389
 Хлебников В. 441
 Хокусаї К. 187, 452
 Холланд Н. 414
 Хорні К. 455
 Хоткевич Г. 496–499, 504, 506
 Хренов Н. 479
 Хрущов Н. 352

Ц

Цвейг С. 288, 293
 Цецилій 97
 Цицерон 159, 282, 329
 Цуккарі Ф. 270, 272

Ч

Чайковський П. 197
 Чейз Д. 359
 Челліні Б. 339
 Ченніні Ч. 239
 Чернишевський М. 20, 64, 91, 502
 Черняк Н. (Наталі Саррот) 398
 Чижевський Д. 485
 Чосер Дж. 333
 Чюрльоніс М. 496

Ш

Шагінян М. 350
 Шадр І. 350
 Шарп Д. 454
 Шатобріан Ф. 145, 347
 Шварц Й. 458
 Шевченко Т. 153, 170, 196, 347, 378–380, 400, 483, 485, 486, 492, 493, 504
 Шекспір В. 105, 109, 134, 138, 154, 175, 188, 214, 271, 284, 295, 378
 Шелер М. 402
 Шеллі П. 256
 Шеллінг Ф. 21, 22, 127, 143, 196, 258, 259, 275, 276, 293, 302, 347
 Шенберг А. 451
 Шепітько А. 146
 Шерідан Р.-Б. 284
 Шестаков В. 81, 88, 120
 Шестов А. 416, 417
 Шефтсбері А. 60, 100, 270, 293, 306
 Шиллер Ф. 30, 101, 114, 130, 203, 209, 258, 275, 276, 293, 317, 369
 Шинкарук В. 117
 Шкловський В. 416
 Шкурупій Г. 442
 Шлегель А. 256, 278, 316, 347, 369
 Шлегель Ф. 21, 61, 278, 316, 347
 Шлейермахер Ф. 242, 347, 413
 Шмідт К. 23
 Шнабел Д. 451

Шолохов М. 350
 Шопен Ф. 405
 Шопенгауер А. 21, 22, 75, 259, 260, 270, 275, 293, 302, 303, 363, 374, 375, 487
 Шостакович Д. 351
 Шоу Б. 229
 Шпенглер О. 160, 357
 Шпет Г. 416
 Шредер-Зоннештерн Р. 461
 Штекель В. 287
 Штраус Р. 450, 451
 Штука Ф. 444
 Шудря К. 500
 Шульга Р. 197
 Шуман Р. 347

Ю

Юм Д. 60, 100, 294, 306–308
 Юнг К. Г. 268, 270, 281, 282, 293, 299, 302, 382–390, 400, 411, 452
 Юон К. 350, 502
 Юхимик Ю. 32, 164

Я

Якобсон Р. 416
 Яковлев М. 163
 Ярослав Мудрий 483
 Ясперс К. 416, 417

ЗМІСТ

Від авторів	3
Розділ 1. Предмет естетики	4
§1. Поняття «естетика». Становлення перших естетичних уявлень	4
§2. Предмет естетики в процесі розвитку проблематики науки	9
§3. Естетика як самостійна наука	16
§4. Розвиток посткласичної естетики	21
§5. Естетика в структурі міжпредметних зв'язків	26
Розділ 2. Естетична діяльність та її форми	33
§1. Творчий потенціал людської праці	33
§2. Людська особистість як об'єкт естетичної діяльності	41
§3. Естетичні форми суспільних відносин	44
§4. Природа в структурі естетичної діяльності	47
§5. Естетична діяльність і мистецтво	50
Розділ 3. Структура естетичної свідомості	54
§1. Естетичне почуття	54
§2. Естетичний смак	59
§3. Естетичний ідеал	66
§4. Естетичні погляди і теорії	69
Розділ 4. Основні естетичні категорії	76
§1. Статус категорій естетики	76
§2. Категорії «гармонія» і «міра»	78
§3. Категорії «прекрасне» і «потворне»	85
§4. Категорії «піднесене», «героїчне», «низьке»	96
§5. Категорії «трагічне» і «комічне»	107
§6. Категорія «естетичне»	113
Розділ 5. Естетика як метатеорія мистецтва	121
§1. Методологічні засади аналізу мистецтва	121
§2. Парадигмальне визначення мистецтва: поняття і сутність	128
§3. Інтенція людського як предмет і естетична притаманність мистецтва	133

§4. Відображально-виражальна природа мистецтва.....	140
§5. Художність змісту і форми.....	148
§6. Стиль як естетико-мистецтвознавча категорія.....	158
Розділ 6. Семіологія мистецтва: художній образ, символ, знак.....	165
§1. Генезис художнього образу.....	165
§2. Чуттєва безпосередність художнього образу.....	171
§3. Принцип антиномічності й структура художнього образу ...	176
§4. Умовність і знаковість в художньому образі.....	182
§5. Універсалії художнього символу.....	186
§6. Асоціативність, метафоризм і алегоричність як чинники художньо-образної виразності.....	192
Розділ 7. Мистецтво в структурі людської життєдіяльності.....	198
§1. Мистецтво в культурно-історичному просторі.....	198
§2. Свобода і детермінізм у мистецтві.....	204
§3. Художній твір як форма і спосіб соціального буття мистецтва.....	211
§4. Етнонаціональне у мистецтві: традиції і новий контекст.....	217
§5. Історична динаміка функцій мистецтва.....	224
Розділ 8. Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії.....	232
§1. Модель видової специфіки мистецтва: античність.....	232
§2. Модель видової специфіки мистецтва: середньовіччя.....	239
§3. Модель видової специфіки мистецтва: відродження.....	242
§4. Модель видової специфіки мистецтва: новий час.....	249
§5. Модель видової специфіки мистецтва: XIX—XX століття ...	255
Розділ 9. Художня творчість: досвід естетичного аналізу... 267	267
§1. Художня творчість: історія проблеми.....	267
§2. Художня творчість у контексті міждисциплінарного підходу..	281
§3. Естетичні засади художньої творчості.....	298
Розділ 10. Історичні закономірності художнього розвитку... 314	314
§1. Історична типологія мистецтва.....	314
§2. Первісне мистецтво.....	319
§3. Мистецтво Стародавнього Сходу.....	323
§4. Античне мистецтво.....	327

§5. Мистецтво європейського середньовіччя	330
§6. Мистецтво Відродження	336
§7. Основні мистецькі напрями Нового часу	341
§8. Мистецтво модерну та постмодерну	353
Розділ 11. Некласична естетика: досвід	
першої половини XX століття	365
§1. Теоретичні витоки неklasичної естетики	365
§2. Неопозитивістська естетика	371
§3. Психоаналітична естетика	374
§4. Естетичні проблеми в контексті «глибинної психології»	382
§5. Інтуїтивістська естетика	390
Розділ 12. Некласична естетика: досвід	
другої половини XX століття	401
§1. Феноменологічна естетика	401
§2. Структуралістська естетика	410
§3. Екзистенціалістська естетика	416
§4. Неотомістська естетика	422
§5. Постмодерністська естетика	428
Розділ 13. Мистецька практика XX століття	436
§1. Фовізм, кубізм, футуризм	436
§2. Абстракціонізм	443
§3. Експресіонізм	448
§4. Сюрреалізм	457
Розділ 14. Художнє життя суспільства	464
§1. Форми організації культурного і художнього життя	464
§2. Політика в галузі культури і мистецтва	473
Розділ 15. Українська естетика: історична традиція	
й сучасний стан	480
§1. Історія української естетики в контексті національної культури	480
§2. Український естетичний дискурс кінця XIX – першої половини XX століття	486
§3. Українська естетика другої половини XX століття	500
Показчик імен	507

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Левчук Лариса Тімофіївна
Панченко Валентина Іванівна
Онщенко Олена Ігорівна
Кучерюк Дмитро Юрійович

ЕСТЕТИКА

ПІДРУЧНИК

3-тє видання, доповнене і перероблене

Оригінал-макет підготовлено
ТОВ «Центр учбової літератури»

Підписано до друку 02.07.2010. Формат 60x84 ^{1/16}
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура PetersburgCTT.
Умовн. друк. арк. 29.25. Наклад – 1000 прим.

Видавництво «Центр учбової літератури»
вул. Електриків, 23 м. Київ 04176
тел./факс 044-425-01-34
тел.: 044-425-20-63; 425-04-47; 451-65-95
800-501-68-00 (безкоштовно в межах України)
e-mail: office@uabook.com
сайт: www.cul.com.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2458 від 30.03.2006