

Міністерство освіти і науки України
Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини
Кафедра філософії та суспільних дисциплін

Естетика мистецтва

Навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти

Укладачі Л. Б. Мартиненко, О. В. Гончарова

Умань
ВПЦ «Візаві»
2019

УДК 111.852 (075.8)

Е 86

Рекомендовано вченою радою історичного факультету
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
(протокол № 6 від 30 січня 2019 року)

Рецензенти: Карасевич А. О. – кандидат філософських наук, професор
Фуркало В. С. – кандидат філософських наук, доцент

Е 86 Естетика мистецтва: навчальний посібник / Уклад. Л. Б. Мартиненко, О. В. Гончарова. – Умань: ВПЦ «Візаві», 2019. – 272 с.

У навчальному посібнику, побудованому у відповідності з навчальною програмою, на рівні сучасного розвитку естетики та естетичного й художнього знання, розглядаються найбільш важливі проблеми естетики як реальної сфери людської життєдіяльності. Проаналізовано розвиток світової та вітчизняної естетичної думки в історичній ретроспективі, сформульовано зміст предмета естетики, завдання й особливості функціонування. Характеризуються вихідні категорії естетики, специфіка структури естетичної діяльності та особливості естетичної свідомості. Всебічно аналізується мистецтво як соціальне явище, його морфологія, закономірності історичного розвитку, розкривається сутність, особливість естетичної культури особистості й система естетичного виховання.

Призначено для студентів та викладачів закладів вищої освіти, а також для учнів шкіл та гімназій.

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| Вступ | 7 |
| Тема 1. Естетика як філософська наука | 9 |
| 1.1. Естетика: предмет та завдання..... | 9 |
| 1.2. Зв'язок естетики з іншими науками..... | 11 |
| 1.3. Практичне значення естетичних знань..... | 12 |
| Контрольні запитання..... | 13 |
| Тема 2. Історія естетичної думки | 14 |
| 2.1. Антична естетика..... | 14 |
| 2.2. Елліністична естетика..... | 23 |
| 2.3. Естетична думка в країнах Сходу: Стародавні Індія, Китай, арабо-мусульманська естетика..... | 24 |
| 2.4. Середньовічна естетика..... | 27 |
| 2.5. Естетика епохи Відродження..... | 33 |
| 2.6. Естетика Класицизму та Просвітництва..... | 37 |
| 2.7. Олександр-Готліб Баумгартен як засновник естетик..... | 40 |
| 2.8. Розвиток естетики у XVIII – XIX століттях..... | 41 |
| Контрольні запитання..... | 41 |
| Тема 3. Естетичні теорії сучасності | 44 |
| 3.1. Позитивістська естетика..... | 44 |
| 3.1.1. Інтуїтивістська естетика..... | 46 |
| 3.1.2. Психоаналітична естетика..... | 48 |
| 3.1.3. Екзистенціалістська естетика..... | 51 |
| 3.1.4. Феноменологічна естетика..... | 53 |
| 3.1.5. Структуралістська естетика..... | 54 |
| 3.1.6. Естетика на порозі XXI ст..... | 55 |
| Контрольні запитання..... | 55 |
| Тема 4. Історія розвитку української естетичної думки у XVIII – XX столітті | 56 |
| 4.1. Формування естетичних ідей на теренах України у XIII – XVIII століттях..... | 57 |
| 4.2. Естетична думка в Україні у XIX – на початку XX століть..... | 58 |
| 4.3. Розвиток української естетики XX ст..... | 61 |
| Контрольні запитання..... | 64 |
| Тема 5. Основні естетичні категорії | 64 |
| 5.1. Естетичне як універсальна категорія естетики..... | 64 |
| 5.2. Естетичний зміст категорії «прекрасне»..... | 65 |
| 5.3. Естетичний зміст категорії «трагічне»..... | 68 |
| 5.4. Естетичний зміст категорії «комічне». Види реалізації комічного..... | 72 |
| Контрольні запитання..... | 74 |

| | |
|--|------------|
| Тема 6. Естетичний феномен мистецтва..... | 75 |
| 6.1. Предмет мистецтва..... | 75 |
| 6.2. Функції мистецтва..... | 75 |
| 6.3. Теорії походження мистецтва..... | 76 |
| 6.4. Художня культура суспільства..... | 78 |
| Контрольні запитання..... | 80 |
| Тема 7. Еволюція художніх стилів і напрямів у період Нового та Новітнього часів..... | 80 |
| 7.1. Бароко..... | 80 |
| 7.2. Класицизм..... | 81 |
| 7.3. Рококо..... | 82 |
| 7.4. Романтизм..... | 83 |
| 7.5. Реалізм..... | 84 |
| 7.6. Імпресіонізм..... | 86 |
| 7.7. Постімпресіоністична традиція..... | 86 |
| 7.7.1. Фовізм..... | 87 |
| 7.7.2. Кубізм..... | 88 |
| 7.7.3. Футуризм..... | 89 |
| 7.7.4. Сюрреалізм..... | 90 |
| 7.7.5. Експресіонізм..... | 91 |
| 7.7.6. Абстракціонізм..... | 91 |
| 7.7.7. Поп-арт..... | 92 |
| Контрольні запитання..... | 93 |
| Тема 8. Художня творчість як об'єкт естетичного аналізу. Проблема художньої творчості в естетиці..... | 93 |
| 8.1. Теорії творчості..... | 93 |
| 8.2. До визначення поняття «творчість»..... | 95 |
| 8.3. Структурні елементи творчості..... | 96 |
| 8.4. Види художньої творчості..... | 96 |
| 8.5. Поняття «художник»..... | 97 |
| 8.6. Природа творчої особистості..... | 97 |
| 8.7. Рух від задатків до геніальності..... | 98 |
| 8.8. Специфіка творчого процесу..... | 100 |
| Контрольні запитання..... | 101 |
| Тема 9. Естетичний феномен мистецтва..... | 101 |
| 9.1. Естетика і мистецтвознавство..... | 101 |
| 9.2. Предмет мистецтва..... | 104 |
| 9.3. Теорії походження мистецтва..... | 105 |
| 9.4. Художня культура суспільства..... | 107 |
| Контрольні запитання..... | 108 |
| Тема 10. Мистецтво як засіб пізнання світу..... | 108 |
| 10.1. Творча природа мистецтва..... | 108 |
| 10.2. Особливості відображення дійсності в мистецтві..... | 109 |

| | |
|---|------------|
| Контрольні запитання..... | 112 |
| Тема 11. Естетика як метатеорія мистецтва..... | 113 |
| 11.1. Методологічні засади аналізу мистецтва..... | 113 |
| 11.2. Парадигмальне визначення мистецтва: поняття і сутність..... | 119 |
| 11.3. Іntenція людського як предмет і естетична притаманність мистецтва..... | 123 |
| 11.4. Відображально-виражальна природа мистецтва..... | 128 |
| 11.5. Художність змісту і форми..... | 135 |
| 11.6. Стил ь як естетично-мистецтвознавча категорія..... | 143 |
| Контрольні запитання..... | 147 |
| Тема 12. Семіологія мистецтва: художній образ, символ, знак..... | 147 |
| 12.1. Генезис художнього образу..... | 147 |
| 12.2. Чуттєва безпосередність художнього образу..... | 153 |
| 12.3. Принцип антиномічності й структура художнього образу..... | 156 |
| 12.4. Умовність і знаковість в художньому образі..... | 161 |
| 12.5. Універсалії художнього символу..... | 165 |
| 12.6. Асоціативність, метафоризм і алегоричність як чинники художньо-образної виразності..... | 169 |
| Контрольні запитання..... | 173 |
| Тема 13. Мистецтво в структурі людської життєдіяльності..... | 174 |
| 13.1. Мистецтво в культурно-історичному просторі..... | 174 |
| 13.2. Свобода і детермінізм у мистецтві..... | 178 |
| 13.3. Художній твір як форма і спосіб соціального буття мистецтва..... | 184 |
| 13.4. Етнонаціональне у мистецтві: традиції і новий контекст..... | 189 |
| 13.5. Історична динаміка функцій мистецтва..... | 194 |
| Контрольні запитання..... | 200 |
| Тема 14. Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії..... | 201 |
| 14.1. Модель видової специфіки мистецтва: Античність..... | 201 |
| 14.2. Модель видової специфіки мистецтва: Середньовіччя..... | 206 |
| 14.3. Модель видової специфіки мистецтва: Відродження..... | 209 |
| 14.4. Модель видової специфіки мистецтва: Новий час..... | 214 |
| 14.5. Модель видової специфіки мистецтва: XIX – XX століття..... | 220 |
| Контрольні запитання..... | 228 |

| | |
|---|------------|
| Тема 15. Художня творчість: досвід естетичного аналізу..... | 229 |
| 15.1. Художня творчість: історія проблеми..... | 229 |
| 15.2. Художня творчість у контексті міждисциплінарного підходу..... | 240 |
| 15.3. Естетичні засади художньої творчості..... | 254 |
| Контрольні запитання..... | 266 |
| Список рекомендованої літератури..... | 268 |

ВСТУП

Сучасний зміст суспільного життя, процеси, що відбуваються в естетично-художній культурі, потреба формування духовно багатой людини вимагають піднімати естетику й мистецтво на більш високий рівень, вводити нові теми і висвітлювати насамперед ті їх аспекти, які набули найбільшої актуальності і мають першочергове значення для теорії та практики естетично-художньої культури. Тим паче, що концепція гуманітарної освіти передбачає викладання дисциплін, спрямованих на глибоке вивчення місця і ролі людини в історії світової цивілізації в складних історичних процесах. Це такі предмети як естетика, етика, мистецтвознавство, історія світової та вітчизняної культури.

Навчальний посібник «Естетика мистецтва» є спробою у стислій і доступній формі викласти сучасний рівень наукових уявлень про естетичне і художнє знання. Всебічно проаналізовано мистецтво як соціальне явище, його функції, морфологію, історичний розвиток. Значна увага приділена естетичній і мистецтвознавчій культурі особистості та шляхам її формування, обґрунтовано значущість її для майбутнього фахівця.

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

Кожен із розділів є своєрідною сходинкою до розкриття феномена естетично-художнього в мистецтві. У кожній темі виділені ключові поняття і основні терміни, зроблені висновки з розглянутих питань, сформульовані завдання для самостійної роботи та рекомендується література, яка дасть можливість зацікавленому читачеві поглибити і розширити свої 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, психологією, естетика сприяє виявленню творчих можливостей людини, розкриттю її морально-етичного потенціалу.

Навчальний посібник є спробою у стислій формі викласти сучасний рівень наукових уявлень про естетичне та художнє знання. У ньому розглядаються зміст предмета естетики, мета, завдання та функції на сучасному етапі суспільного розвитку, викладені свідчення з історії світової та вітчизняної думки.

Посібник орієнтований на студентів гуманітарних вузів, які вже ознайомились з основами філософських знань, історією духовної культури і художнього життя. У ньому врахований зміст навчальної програми з

естетики мистецтва для мистецько-педагогічних факультетів.

Опанування змістом навчального посібника дасть змогу оволодіти комплексом знань і вмінь, а саме:

- розуміти логіко-філософську структуру естетичного та мистецького знання як дисциплін загально гуманітарного циклу та естетичне значення;

- вміти пояснити феномен естетичних та мистецьких цінностей, їх роль у людській життєдіяльності;

- мати уявлення про способи оволодіння, зберігання та передачі естетичного та мистецького досвіду і базисних цінностей;

- впевнено володіти знаннями про естетичні категорії, види, жанри й стилі мистецтва, естетичну і художню спадщину мислителів світу та України, сучасні естетичні й мистецтвознавчі уявлення.

Навчальний посібник узагальнює і враховує теоретичний доробок сучасних дослідників і репрезентувати естетику мистецтва як складну, багатовимірну і водночас цілісну систему знань.

ТЕМА 1. ЕСТЕТИКА ЯК ФІЛОСОФСЬКА НАУКА

1.1. Естетика: предмет та завдання

Естетика (від грецьк. *aishetikos* – чуттєвий, здатний відчувати) – наука про становлення й розвиток чуттєвої культури людства.

Перша частина естетики – естетичне як вияв ціннісного ставлення людини до дійсності. Розглядає природу, специфіку і творчий потенціал естетичного, а також категорії естетики: гармонія і міра, прекрасне і потворне, піднесене, героїчне, низьке, трагічне та комічне, естетичне.

Друга частина досліджує художню діяльність людини, її структуру та функціональну своєрідність, природу художнього таланту, видову, жанрову, стильову самотність мистецтва тощо.

Важливе місце в естетиці займає мистецтво як вид естетичного пізнання та естетичної діяльності. Найважливішою естетичною ознакою мистецтва є те, що в процесі художньої творчості митець створює естетичну цінність – твір мистецтва. Свідома цілеспрямована діяльність митця поєднується з творчою розумовою діяльністю людини, яка сприймає твір. Завдяки цьому вдосконалюється внутрішній світ людини, пробуджується інтерес до творчості, гармонізація суспільства і міжлюдські стосунки.

Історія становлення предмета естетики – це процес пошуку адекватного співвідношення між зазначеними частинами. При цьому своєрідну функцію «пластичного моста» виконували такі поняття, як «прекрасне», «досконале», «гармонія», «цінність», «філософія мистецтва».

Естетика корінням сягає глибини віків. Більше, ніж 2000 років вона розвивалась у сфері філософії, її розвиток та становлення відбувались у нерозривному зв'язку з філософією. Естетика відчула на собі тягар боротьби різних філософських шкіл і напрямків у пошуках істини, аж до XVIII ст. не була самостійною філософською дисципліною. Впродовж віків естетика виступала і як «наука про прекрасне», і як «наука про досконале», і як «наука про закони розвитку мистецтва». Одні дослідники цієї проблеми доводили органічний зв'язок естетичного та художнього, інші ж намагались це заперечити.

До сфери естетичного належать: естетичні властивості, естетичні зв'язки, естетичні явища, естетичні процеси. А до сфери мистецтва – художня практика, художні твори як її результати, а також процес сприйняття цих творів.

Варто зауважити, що естетична свідомість формується й на основі сприйняття творів мистецтва, а художня творчість є естетичною. Тож твори мистецтва є естетичним явищем, а їх художнє сприйняття – процес естетичний. Отже, естетичні властивості та явища належать до предмета мистецтва та відображаються в системі художніх образів різних видів мистецтва. Більше того, естетичний компонент свідомості людини як

своєрідне естетичне явище відіграє одну з провідних ролей як у процесі створення художніх творів, так і в процесі їх сприйняття.

Художній твір, як результат художньої творчості митця й об'єкт сприйняття іншою особою, акумулює в собі не лише певний матеріал дійсності, осмислений, узагальнений і відображений митцем, а й рівень розвитку естетичного смаку, сформованість естетичного ідеалу та естетичні переконання художника.

Отож розривати естетичне та художнє – це всеодно, що відривати коріння від стовбура. Вони настільки взаємопов'язані, що їх функціонування одне без одного неможливе.

Як і будь-яка наука, естетика має власні предмет та об'єкт.

Об'єктом естетики є та частина дійсності, що потрапила в коло пізнавальної діяльності людини, котра оцінює її за законами краси.

На думку дослідників, естетичним є все те, що задовольняє естетичні потреби та викликає потребу в прекрасному. Тож до пізнання естетичного ми йдемо через осмислення почуття прекрасного. Пізнання й оцінка естетичного суто раціональними шляхами – неможливі.

Предметом естетики є ті аспекти реальної дійсності, що відображаються в її поняттях, категоріях і законах.

Естетичні категорії та закони ґрунтуються на естетичних властивостях, явищах і зв'язках.

Естетичні властивості – це естетичні потреби, естетичний смак, естетичний ідеал і все прекрасне в дійсності та мистецтві.

Естетичні явища – це, зокрема, трагічне й комічне. Вони є одночасно й категоріями естетики, й формою прояву зіткнення добра та зла, відносин між людьми і суспільством, стосунків між людьми в суспільстві, людини та природи, людини й різних соціальних груп і спільнот: партій, націй, класів та ін.

Естетичні процеси – це діяльність зі створення естетичних цінностей митцями, їх сприйняття іншими людьми, а також естетичне відношення людини до навколишньої дійсності.

Естетичні зв'язки – це взаємозв'язок естетичних потреб і естетичних почуттів; естетичних потреб та естетичних ідеалів; естетичного сприйняття й естетичної оцінки; естетичної оцінки прекрасного та потворного; комічного й трагічного; ідеї і художнього образу; художнього змісту та художньої форми; суб'єктивного й об'єктивного в естетичній оцінці; загального та часткового в художньому образі тощо.

Перед естетикою стоять такі **завдання**: ідентифікація таких понять, як доцільність, предмет діяльності та цінність як її специфічний продукт, технічні засоби, синтез та полісинтез як феномен сучасної художньої культури та ін. Водночас аналіз естетичних явищ у структурі діяльності надає можливість змістовного уточнення деяких традиційних для естетики понять та категорій, таких як «естетичний ідеал», «естетична цінність»

тощо. Крім цього, естетика повинна давати знання про те, як поводитися людині, як одягатися зі смаком, як красиво і зручно організувати своє робоче місце; сприяє розвитку духовного світу особистості та допомагає використовувати на практиці естетичне знання. Естетика надає людині знання, формує творчі якості, потребу сприймати красу і отримувати від неї насолоду, бажання спілкуватися з мистецтвом і розуміти його.

Отже, естетика, як і будь-яка наукова сфера, – це система категорій і законів, які перебувають в органічній єдності та взаємозалежності. В її основі – діяльність і взаємодія матеріальних систем як носіїв естетичних властивостей, явищ та процесів.

1.2. Зв'язок естетики з іншими науками

Естетика тісно пов'язана з філософією. Виокремившись з неї, вона не втратила свого філософського змісту. Розкриття більшості проблем естетики неможливе без використання системи філософських категорій і законів як регулятивних принципів у пізнанні явищ естетичного характеру. Не можна, скажімо, пізнати сутність прекрасного як естетичної категорії, з'ясувати природу мистецтва, його функції, форму відображення (художній образ), закономірності розвитку мистецтва, художньої творчості та співтворчості без таких філософських категорій, як об'єктивне та суб'єктивне, часткове й загальне, сутність і явище, зміст та форма.

Естетика не перестає черпати нові філософські ідеї, впливаючи одночасно на неї радикалізмом своїх теорій, що пробивають собі дорогу в життя крізь несприйняття їх різноманітними соціальними системами.

Естетика органічно пов'язана не лише з філософією, але й з мистецтвознавством, а саме: з теоріями певних видів мистецтв (літератури, кіно, живопису, музики, театру та ін.), історією їхнього розвитку та художньою критикою. Засновуючись на філософії, вона сама є основою мистецтвознавства.

Естетична думка розвивалась у давніх дослідженнях багатьох теоретиків і практиків світового мистецтва, котрі виявляли не тільки специфічні властивості певних видів мистецтв, їхню природу, характерні риси образів, але й спільні ознаки, властивості, зв'язки, підіймаючись до філософських узагальнень.

Складні та багатогранні зв'язки існують також між естетикою та психологією. Свого часу деякі теоретики (приміром, Г. Фехнер) навіть намагалися замінити в естетиці філософський метод на психологічний, це їм так і не вдалося, позаяк природу різноманітних естетичних властивостей і явищ можна з'ясувати лише на основі синтезу тих підходів, які характерні для філософії та психології разом.

Як же і в чому проявляється зв'язок естетики та психології? Приходячи в світ, людина сприймає його як безпосередньо, так і опосередковано – через набуті знання та власний досвід. Проникнення

людини в таємниці життя, природи, суспільства та самої себе приносить людині особливу радість, насолоду. Ця радість, як своєрідне почуття, зумовлена, передусім, задоволенням певних потреб.

Відтак, осягнення фізичних, біологічних і соціальних потреб здійснюється завдяки розумовим здібностям людини, де основну роль відіграють її інтелект і воля. Однак у довколишній дійсності, у царині предметів і речей, є такі властивості, зв'язки та процеси, пізнати сутність яких неможливо без переживання тих почуттів, які вони викликають і які належать до естетичної сфери.

Через переживання естетичних почуттів, що задовольняють естетичні потреби людей, здійснюється оцінка явищ і висловлюються судження щодо їх сутності.

Та це не означає, що в згаданому процесі жодної ваги не мають інтелект, воля людини, її знання та погляди, смаки й ідеали. Саме вони і спрацьовують через естетичні почуття в процесі оцінювання й утвердження естетичних цінностей.

Варто нагадати, що, аби усвідомити естетичні почуття, потрібно визначити психологічний аспект почуттів.

Оскільки естетика не може обійтись без з'ясування сутності ціннісного ставлення людини до дійсності, тобто до проблеми визначення цінності предметів, речей, процесів з погляду естетичного ідеалу, інтересів та потреб людини, з огляду на ті почуття, що виникають у неї при взаємодії зі світом речей, вона не може без психології, її понять і законів.

Пізнання прекрасного, трагічного та комічного, психології художньої творчості й співтворчості, природи художнього таланту й естетичного компонента свідомості неможливе без використання системи понять психології, зокрема: «відчуття», «сприйняття», «пам'ять», «уявлення», «мислення», «увага», «потреби», «інтереси», «емоції», «здібності», «темперамент», «характер» тощо.

Естетика також пов'язана з етикою, мистецтвознавством, педагогікою, кібернетикою, соціологією, фізіологією та іншими науками.

1.3. Практичне значення естетичних знань

Будь-яка наукова галузь покликана до життя певною суспільною потребою. Естетика, її виникнення, існування та розвиток зумовлені потребами суспільства щодо створення різноманітних речей за законами краси.

На перший погляд, митець ніби – то створює художні образи лише на основі інтуїції, насправді, він не може це зробити без знання законів естетики, її суті та функцій, закономірностей художньої творчості й сприйняття творів мистецтва та природи естетичного компонента. Ці знання митець, передусім, може почерпнути з такої наукової дисципліни, як естетика. Вона дає йому можливість зануритись у глибини естетичної

думки та знайти для себе ті її перлини, котрі в майбутньому продуктивно позначаться на творчому процесі та його результатах. Естетика формує в творчих особистостей цілісну систему естетичних поглядів, які відповідають їхнім естетичним ідеалам і дієво спрацьовують яку момент добору матеріалів для художніх творів, так і в процесі їх узагальнення та відображення за допомогою відповідної системи художніх образів. Закони й категорії естетики в процесі художньої творчості діють як регулятивні прийоми та принципи. Через засвоєння цих принципів, законів і категорій митець не лише глибоко усвідомлює суть і значення мистецтва, його художньо-образну природу, але й пізнає таємниці художньої творчості, покликання митця та його суспільне значення.

Теоретики, критики й історики мистецтва не можуть не використовувати теоретичних положень естетики в своїй практичній діяльності, адже без знань природи мистецтва та закономірностей його розвитку неможливо на належному рівні здійснювати аналіз як конкретних художніх творів, так і особливостей історичного розвитку певного виду мистецтва. Знання естетики потрібні будь-якій людині, котра хоче ефективно спілкуватися з естетичними цінностями, зокрема з творами мистецтва, отримувати від цього естетичну насолоду та збагачувати скарбницю свого життєвого досвіду.

Особливо важливе практичне значення мають естетичні знання щодо основ процесу сприйняття художніх творів для наукового вирішення проблем художньої творчості. Ці знання сприяють не тільки визначенню певних аспектів закономірностей художнього відображення об'єктивної дійсності художником, але й допомагають визначити його талант і світогляд.

Знання природи естетичного компонента свідомості має практичне значення як для творців художніх цінностей та діячів мистецтва, так і для тих працівників, які залучають людей до емоційного сприйняття художніх цінностей, адже результати художньої творчості – твори мистецтва – справляють виховний вплив завдяки вмінню людей сприймати художні твори.

Митці в процесі художньої творчості мусять зважати на гносеологічні та психофізіологічні основи сприйняття художніх творів, чинники, від яких залежить повноцінність їх засвоєння, що безпосередньо позначається на тому, як їхні твори виконують пізнавальну та виховну функції.

Контрольні запитання

1. Розкрийте етимологію терміна «естетика»?
2. Поясніть суть об'єкта та предмета естетики.
3. У чому проявляється зв'язок естетики з філософією?
4. Поясніть значення понять «гармонія», «катарсис», «досконале».

5. Які принципи закладені греками у правило «золотого перетину»?
6. Творча спадщина яких мислителів дає змогу вивчити епоху становлення естетичних знань?
7. Які архітектурні пам'ятки, побудовані за правилом «золотого перетину», ви знаєте?
8. Поясніть взаємозв'язок естетики та психології.
9. Розкрийте суть понять: «естетичні властивості», «естетичні явища», «естетичні процеси», «естетичні зв'язки».
10. Яке практичне значення має естетика для науки загалом?

ТЕМА 2. ІСТОРІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

2.1. Антична естетика

Ще на ранньому етапі розпитку суспільної свідомості, що мав міфологічний характер, ставилися питання: що таке краса; звідки вона; як людина набула здібностей до художньої творчості; як пояснити зв'язок між красою та мистецтвом? Відповіді на них давні люди формували в міфах.

Тож, для прикладу, звернемося до міфології давніх греків. Неабияке значення в ній мав бог краси та музики Аполлон (син Зевса та Лето, брат Артеміди).

Спочатку роль Аполлона зводилася до охорони родини від горя та нещастя. Пізніше його стали ототожнювати з Геліосом (богом Сонця). На честь Аполлона греки будували храми (наприклад, на острові Делос і в м. Дельфі). які мали загальнодержавне значення.

Бог Аполлон був покровителем дев'яти муз. Музи втілювали образ однієї із форм художньої діяльності:

*Мельломена – муза трагедії,
 Євтерпа – муза ліричної поезії,
 Трато – муза любовної лірики,
 Терпсихора – муза танців,
 Калліона муза епічної поезії,
 Талія – муза комедії,
 Полігімнія – муза гімнів,
 Кліо – муза історії,
 Уранія – муза астрономії.*

Породжені міфологічною свідомістю давніх греків образи бога Аполлона та муз були не випадковістю. Адже це засвідчує вже неабиякий інтерес давніх греків до проблеми краси та світу мистецтва, зокрема у видовому його визначенні.

Необхідно зауважити, що серед муз, які втілювали певні види мистецтва, є такі, які відповідали за астрономію (Уранія) та історію (Кліо), проте не було муз живопису, пластики, скульптури. Причини цього криються в тому, що на той час не існувало чіткого уявлення про

розмежування між художнім і науковим способами осягнення світу (астрономію та історію вважали мистецтвом), а названі образотворчі мистецтва, навпаки, не співвідносили з мистецтвом, оскільки вони були породжені працею раба (вважали, що раби не можуть творити щось витончене).

Дотримуючись логіки давніх, що простежується в міфології, в ті часи не мовилося про мистецтво як особливу сферу людської діяльності. Це означає, що в античні часи не вбачали сутнісної єдності всіх видів мистецтва.

Становлення перших естетичних уявлень

Перші спроби вирішення естетичних проблем на філософському рівні співвідносять з досократиками: Піфагором, Алкмеоном, Емпедоклом, Теофрастом.

Вони спробували:

- проаналізувати людські почуття;
- класифікувати їх;
- виявити протилежні чуттєві сили.

У вченнях досократиків уже відчутні спроби диференціювати почуття прекрасного та потворного, трагічного й комічного.

Головною рисою уявлень про природу естетичного відношення античної доби було те, що ця проблематика вирішувалася переважно в онтологічній сфері і співвідносилася з космологією. Античні мислителі сформулювали найголовніші проблеми естетики: питання про відношення естетичної свідомості до дійсності, про природу мистецтва, про сутність творчого процесу, про місце мистецтва у житті суспільства. Вони розробили теорію естетичного виховання. Значна заслуга античних мислителів у аналізі естетичних категорій.

Естетичні поняття й терміни оформлюються уже в ранній грецькій літературі – в епосі Гомера і Гесіода. У Гомера зустрічаються найважливіші естетичні терміни: «красота», «гармонія», «прекрасне». При цьому раціональні думки Гомера про мистецтво вигадливо поєднуються з міфологічними уявленнями. Поєднання міфологічного та раціонального ми зустрічаємо й у Гесіода – автора поем «Труди і дні», і «теогонія» Краса і добро у нього мисляться як такі, що виходять від богів. Художню творчість він також вважає актом божественним. Проте ні Гомер, ні Гесіод не створили естетичних теорій, що виникли в надрах античної філософії. Грунт для них підготували мілетські матеріалісти – Фалес, Анаксимандр і Анаксимен (кінець VII – VI ст. до н. е.).

Становлення перших естетичних уявлень, співвідносне з тими значеннями, яких давньогрецька філософія надавала людським почуттям.

Перші спроби використання почуттів як основи для осмислення певних естетичних явищ відносяться до піфагорійців, філософською школою, заснованою Піфагором у VI ст. До н. е. у місті Кротон.

В основу всього суцього, згідно з мислителем, покладено число. Наприклад, Богові відповідає число 1. Проявлений Бог має чоловіче та жіноче начала, – тобто 2. Проявлений світ потрійний; природний світ, людський світ, Божественний СВІТ. Людина теж складається з трьох елементів (тіло, душа, дух, – (тобто 3). Число 10 – досконале: воно утворюється від складання перших чотирьох чисел (1,2, 3, 4).

Число є основою гармонії (гармонія чисел міститься навіть у розташуванні планет). Про Піфагора говорили, що він міг слухати гармонію небесних сфер в їх вічному русі.

Поняття «гармонія», «досконалість», «краса», за Піфагором, тотожні. Серед мистецтв найвищим носієм гармонії є музика: музика «мистецтво мистецтв». Особливе значення в ній належить чуттєвій природі, тому Піфагор здійснив надзвичайний внесок у розробку проблем музичного виховання, специфіку сприйняття музичного твору.

Згідно з Піфагором, душа безсмертна, вона здатна перевтілюватись у будь-яке тіло (метемпсихоз), Для «оживлення», «переселення» душі потрібно пройти через очищення (катарсис). Найвищою формою катарсису є опанування музично-числової структури космосу.

Значний інтерес викликала творчість засновника елейської філософської школи Ксенофана. Він був мандрівним поетом, і його філософські твори є водночас зразком поезії VI ст. до н. е. Він намагався визначити роль почуттів у житті людини і вважав, що почуття формують лише «приблизну думку» і наголошував на розумовому ставленні людини до дійсності.

Творча спадщина Ксенофана – приклад плідної взаємодії теорії і практики, які доповнювали одна одну й допомагали якомого повніше розкритися авторові і сприяла подальшим розробкам як у сфері філософії, так і в поетичній творчості.

Ще одним яскравим прикладом впливу ідей Піфагора на грецьку культуру є творчість Поліклета (V ст. до н. е.) – скульптора і письменника. Ідеї Піфагора він намагався використати як у розробку проблем художньої творчості, так і в практиці створення скульптур. Свою теоретичну роботу і скульптуру Поліклет назвав «Канон», підкреслюючи цим нерозривність теорії і практики в позиції митця.

У контексті аналізу предмета естетики заслуговує на увагу точка зору Алкмеона (перша половина V ст. до н. е.) – видатного лікаря і натурфілософа. Вважають, що Алмеон був пешим ученим Стародавньої Греції, який розмежовував мислення і відчуття. Він стверджував, що сприйняття – це складний процес руху від почуттєвих нервів до органів чуття, а далі – до мозку.

Почуття викликали теоретичний інтерес й у Емпедокла (V – IV ст. до н.е.), який зазначав, що як нижчий рівень почуття існують відчуття, які підкоряються принципу «подібне пізнається подібним», а єдність відчуття

– почуття вже формують більш широкі сили – Любов і Ворожнечу, як нематеріальні, але просторово визначені.

У III ст. до н. е. теорія почуттів набуває завершеного для свого часу викладу у працях яскравого представника перипатетичної школи Теофраста (бл. 370 – 288 чи 285 до н. е.). Почуттєва спрямованість поглядів філософа властива його праці «Про відчуття», дослідженням «Про благочестя» та «Етичні характери». Ці праці мали значний вплив на художню творчість тогочасних письменників, які користувалися психологічними характеристиками Теофраста.

Матеріалістична концепція досократиків, зокрема Піфагора, вплинула на особливе славлення до ролі математичних обрахунків у дослідженні природи естетичного почуття. Це набуло пояснення в принципі «золотого перетину», що відображав суть певного геометрично-математичного співвідношення, пропорції: ціле так співвідноситься з більшою частиною, як більша частина з меншою (в алгебраїчній формі – $5:8 = 8:13 = 13:21 = 21:34 = \dots$). Давньогрецька наука вважала, що будь-яке тіло, геометрична фігура, співвідношення частин якої відповідає такій пропорції, є пропорційними та справляють приємне зорове враження.

Існує гіпотеза про те, чому саме пропорція починається зі співвідношення 5 до 8. Нібито ця пропорція збігається з відношенням вертикального та горизонтального кутів, утворених поглядом людини.

Зразком практичного застосування принципу «золотого перетину» в Стародавній Греції став Грецький Парфенон.

Теоретично-практичний інтерес до «золотого перетину» відродився в епоху Ренесансу. Не оминули його увагою італійський живописець, теоретик мистецтва Леонардо да Вінчі, італійський математик Лука Пачолі (останній присвятив йому трактат «Про божественну пропорцію»). Згідно з ученнями цих мислителів, принцип «золотого перетину» – необов'язковий закон архітектури, живопису та скульптури.

Давньогрецька естетика

Значну роль у розвитку естетичного знання відіграв давньогрецький філософ Сократ (бл. 470 – 399 рр. до н. е.)

У центрі його уваги знаходиться людина з боку її практичної діяльності, поведінки й моральності. З цих позицій він розглядає й естетичні проблеми. Відповідно до поглядів мислителя, всяка людська діяльність переслідує певну мету. Вищим результатом цієї діяльності є абсолютне благо.

Теоретичні погляди Сократа спиралися на політико-етичну основу, на спроби визначити поняття «добра» і «зла». Мораль виступає запорукою справедливості й благодетства людини. Спираючись на принцип доцільності, Сократ намагається розкрити співвідношення між етичним та естетичним, прекрасним і корисним. Учений оперує поняттям

«калокагатія» – поєднання давньогрецьких слів «прекрасний» і «добрий». Це одне з основних понять античної естетики, яке означало гармонію зовнішнього й внутрішнього, що є умовою краси індивіда. Поступово греки все більше трансформують калокагатію у сферу освіти та виховання. Філософське осмислення цього поняття знаходимо у Арістотеля, який інтерпретував калокагатію як гармонію зовнішнього й внутрішнього.

Отже, естетичне вчення Сократа ґрунтується на таких ідеях:

- етичне й естетичне – це єдине ціле, що відображено в понятті калокагатія (єдність краси та добра);
- прекрасне пов'язане з користю, доцільністю, тобто прекрасним є все те, що придатне для досягнення певної мети. Отож прекрасне поняття відносне. Його відносність визначається тими цілями, котрі ставить людина;
- мистецтво – це наслідування природи, а основним об'єктом твору мистецтва має бути прекрасна духом і тілом людина;
- мистецтво (як поезія, так і живопис та скульптура) повинно відображати «стан душі» людини. Крім цього, «тілесне» має бути підкорене «духовному».

Особливе місце в історії естетичних знань посідає вчення видатного представника античної філософії Платона (427 – 347 рр. до н. е.). Його естетична спадщина пов'язана з дослідженням природи естетичного почуття, джерел талановитості, проблем естетичного виховання, вплив мистецтва на формування морального світу людини, відносність краси, а також шляхи досягнення абсолютно прекрасного. І хоча абсолютно прекрасне існує у вигляді ідеї, сама можливість руху від простого до складного у становленні прекрасного відкривала шлях до майбутніх теоретичних досягнень у галузі естетичного.

Естетичні погляди Платона викладені в діалогах «Гіппій Більший», «Бенкет», «Іон», «Держава», «Закони». Розгляньмо основні естетичні ідеї філософа.

1. Прекрасне не існує в цьому світі. Цю думку мислитель відстоює в діалозі «Гіппій Більший» через розмову між Сократом і його учнем Гіппієм Більшим.

Платон вустами Сократа доводить, що прекрасне не існує в тутешньому світі. Адже прекрасне є не те, що «підходить»; не те, що «придатне»; не те, що «корисне»; не задоволення; не те, що «отримується через зір і слух». Ідея розвивається навколо застосовування конкретних прикладів, адже краса дівчини, краса кобиліці, краса горщика – це не одне й те ж.

Попри досить-таки аргументовані пояснення, співрозмовники все ж не знаходять істини. Діалог закінчується словами Сократа: «прекрасне – це складно».

2. Прекрасне існує не в цьому світі, а в світі ідей.

Згідно з ідеалістичними поглядами Платона, реальним є світ ідей, а

земний світ (чуттєвий) – це «тінь ідеального світу» (все в ньому змінне й тимчасове). Це Платон пояснює через «міф про печеру»: люди, перебуваючи все життя в печері, не бачили того, що існує за її межами; для них реальними є лише тіні речей, утворені від сонячних променів, які проникають в печеру. Речі в чуттєвому світі – це лише слабкий відбиток справжніх речей в ідеальному світі.

Абсолютна ж ідея краси теж міститься в тому світі – в світі ідей. Краса речей – це лише певна її грань, отримана як відбиток.

У діалозі «Бенкет» Платон дає характеристику абсолютної краси. Вона вічна (не виникає та не зникає), незмінна (не збільшується й не зменшується) і повсюдна. Її джерелом є не чуттєвий світ, а світ ідей, своєрідних духовних сутностей. Прекрасне ніколи не втілюється в якійсь конкретній формі.

3. Способом осягнення прекрасного є не художня творчість і не сприйняття художніх творів, а відсторонене споглядання ідей.

У діалогах «Бенкет», «Федр», «Федон» Платон поетично описує той стан філософського екстазу (еротичне сходження), коли відбувається своєрідне містичне осягнення прекрасного. Це стан відділення душі від тіла.

Краса осягається не чуттями, а розумом. Краса має надчуттєвий характер.

4. Джерело творчого натхнення необхідно шукати поза суб'єктом.

У діалозі «Іон» Платон розвиває містичну теорію поетичної творчості й доводить, що натхнення художника ірраціональне, протирозумне. На поясненні цієї ідеї він проводить поетичну аналогію: Божество посилає музу за принципом дії магніту, коли створюється магнітне поле – чим ближче до магніту, тим сильніше магнітне поле:

- найближче до джерела енергії (Божества) перебуває поет;
- далі – рапсод (виконавець поетичних творів);
- ще далі – слухачі (їм передається через поета і рапсода особливий стан, який посилає Божество як джерело «магніту» через музу).

Через поетів і рапсодів Божество залучає душі людей. При цьому кожен поет і рапсод залежать від різних муз, які посилаються зверху. Така залежність є одержимістю.

Власне творчий акт неосяжний, він має ірраціональний характер. Художник і поет творять, самі не розуміючи, що вони роблять.

За такого тлумачення творчого акту відпадає необхідність вивчати художню творчість, набувати навичок і вмінь, оскільки художник, як богонатхненний, є лише середовищем, через яке відкриваються дії містичних сил Божества.

5. Мистецтво – це «наслідування з наслідування», «тінь тіней», «копія копії». Мистецтво, як вторинне відображення, позбавлене пізнавальної цінності, воно оманне та заважає пізнанню істинно суцього.

Художник, перебуваючи в стані екстазу, не підноситься до споглядання істинного та прекрасного, не спроможний зобразити Ідею прекрасного. Він відтворює чуттєві речі, що є відблиском ідей і мають вторинну природу. Тож зображення художника – це копія копії, наслідування з наслідування, «тінь тіней».

б. Мистецтво позбавлене виховного значення.

Таку ідею Платон пояснює в діалозі «Держава» (книги II, III, X). Причина цього криється в тому, що мистецтво користується багатьма способами відтворення чуттєвої дійсності, до того ж, відтворюються не лише прекрасні речі, а й потворні, негідні:

- актор грає ролі п'яних, поганих людей, злочинців;
- художник зображує потворні явища й обличчя;
- поет описує дурні вчинки та пристрасті;
- музикант мелодіями пробуджує інколи суперечливі відчуття та почуття.

Зображуючи все це, поети, художники, музиканти самі переживають такі ж відчуття та спонукають до цього слухачів і глядачів. Згідно з Платоном, в ідеальному суспільстві немає місця всім цим мистецтвам.

У наступних творах (діалог «Закони») мислитель дещо пом'якшує своє ставлення до мистецтва та припускає, що є певні мистецтва, що справді корисні для суспільства та виховують громадян. Це, приміром: складання та виконання гімнів богам, а також дорійських і фрігійських ладів (вони збуджують мужність та патріотичні почуття). Платон допускає також влаштування хоричних свят, танців за умови, якщо вони будуть піднесеними, гармонійними, виховуватимуть відчуття порядку, міри, внутрішньої зібраності: «Боги через милосердя до роду людського, народженого для праці, встановили навзаєм перепочинку від праці божі свята та дарували муз, Аполлона, їхнього очільника, та Діоніса як учасника цих свят, щоб можна було виправити прогалини виховання під час свят з божою поміччю». Допустимі також постановки комедій, якщо там будуть грати іноземці та раби, а трагедій – за умови суворої цензури.

Отож Платон розрізняє два різновиди муз, які виконують відповідні функції: «упорядкувальна» – покращує людей; «насолодна» – погіршує. Розпізнати їх можуть тільки спеціально призначені громадяни. Саме вони мають забезпечити в ідеальному суспільстві простір «упорядкованій» музи. Для цього Платон рекомендує вибрати серед громадян «оцінщиків» з людей не молодших за 50 років, які будуть здійснювати контроль за художньою діяльністю в державі. Тож чи не є це прототипом цензури?

Особливе ставлення в Платона й до глядачів. Ними, тобто законними споживачами творчості муз, є люди найкращі: «Найкращою я вважаю музу, котра дає задоволення не першому ліпшому, а людям найкращим, які отримали гідне виховання».

Альтернативну естетичній концепції Платона розробив його учень,

великий філософ Античності Аристотель (384 – 322 рр. до н. е.). Вершиною його теоретичної спадщини є роботи «Поетика», «Риторика», «Політика», «Метафізика», «Велика етика».

Основним естетичним твором Аристотеля є «Поетика» (збереглася недопрацьованою лише I книга – 26 глав, – присвячена трагедії. II книга, присвячена комедії, була втрачена (збереглися лише уривки)). Значне місце естетичним проблемам Аристотель приділяє також у трактаті «Метафізика».

Здобуток Аристотеля – побудова власної естетичної концепції – полягає в такому: на відміну від Платона, мислитель відштовхувався від конкретних художніх і естетичних фактів, творчості митців свого часу (Гомера, драматургів Софокла, Еврипіда, художників Зевксиса, Полігнота, скульптора Фідія та ін.). Отож «Поетика» Аристотеля – це важливий філософський, естетичний, мистецтвознавчий та історичний документ.

Розглянемо основні ідеї естетичного вчення Аристотеля.

1. Прекрасне існує в цьому світі (тобто в потрактуванні прекрасного Аристотель дотримується матеріалістичних позицій).

2. Краса існує об'єктивно, це ознака предметів, речей.

3. Суть краси криється в ознаках і властивостях речей.

«Метафізика»: «Основні форми прекрасного – це порядок (у просторі), співмірність і визначеність».

«Поетика» (прекрасне конкретизується щодо трагедії): «частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою чи видаленням будь-якої частини порушувалося та змінювалося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого».

Тож Аристотель створює теорію трагедії. Як він зазначає, трагедія має шість складників: фабулу, характери, думку, словесну форму, музичну композицію, сценічну обстановку.

4. Краса – це щось інше, ніж добро.

«Метафізика»: «добре» завжди полягає в дії, «прекрасне»

ж буває і в речах непорушних, тобто є «краса спокою» та «краса руху».

5. Творчість є природно людським явищем. Вона притаманна людям з дитинства.

«По-перше, наслідування притаманне людям з дитинства, ЦИМ вони й відрізняються від решти тварин (...), завдяки цьому вони й набувають перших знань, а по-друге, продукти наслідування всім дають задоволення».

6. Мистецтво має пізнавальний характер це одна I форм пізнавальної діяльності людей.

Задоволення, котре отримують люди, споглядаючи художній Твір, визначається радістю «впізнавання» (ми із задоволенням розглядаємо зображення того, на що в дійсності нам дивитися Неприємно: «причина

цього криється в тому, що набувати знань доволі приємно не тільки філософам, а й решті людей, тільки ваганні набувають їх ненадовго».

Отже, джерело естетичного задоволення – не в світі ідей та інших трансцендентних сутностей, а в реальному інтересі Людей до пізнання.

7. Мистецтво – це відтворення дійсності (наслідування).

Аристотель не вимагав абсолютної адекватності відтворення речей і явищу мистецтві: «завдання поета – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло статися, тобто про можливе – імовірність або необхідність».

Зіставляючи поета й історика («перший говорить про те, що сталося насправді, а другий про те, що може статися», історик говорить про одиначне, поет-про загальне), доходимо висновку, що поезія «більш філософська та серйозна, порівняно з історією».

Завдання мистецтва не в механічному відтворенні дійсності, а в творчому її відображенні (однак художник не повинен припускатися помилок, наприклад, щоб кінь піднявся відразу на дві праві ноги).

8. Процес створення художніх творів і їх сприйняття – суть інтелектуальні акти.

9. Творчий процес досяжний і підлягає контролю творчість не має таємного характеру.

Отож Аристотель висуває певні норми, канони та правила щодо мистецтва. Канон, згідно з Аристотелем, – це чітка система норм і правил, на основі яких народжується мистецтво (проте в Аристотеля канон – це ще не догма).

Приміром, у побудові трагедії Аристотель закликав дотримуватися «законів трьох єдностей» – місця, дії та часу.

10. Естетичне споглядання базується на радості впізнавання.

Тобто, знання потрібні і для естетичного сприйняття, і для судження: «Для того, щоб вміти судити про справу, потрібно самому вміти це робити, чому й люди мають, поки вони молоді, самі займалися цією справою».

Тут в Аристотеля виникає суперечність: з одного боку, він розуміє, що серйозні заняття мистецтвом вимагають професійної підготовки, з іншого, – він, як ідеолог рабовласницького ладу, вважає працю справою невірної людини.

11. Мистецтво має виховне значення та пов'язане з моральним життям людей:

- основне завдання мистецтва – «вдосконалення в добродійності».

Твір мистецтва облагороджує людей тим, що через очищення душі – катарсис – звільняє їх від негативних пристрастей;

- моральний ідеал Аристотеля – це «споглядальна діяльність розуму», що не має жодних практичних цілей, безкорисна (на відміну від політичної та військової справи, що теж є добродійностями);

- теоретична діяльність є вищою за будь-яку іншу діяльність, оскільки

вона споріднена з божественною (Бог нічого не робить, тільки мислить самого себе);

- оскільки мистецтво – це діяльність теоретична, то воно споглядальне;

- найкращою властивістю художнього пізнання є пасивно-споглядальне сприйняття дійсності, а духовна насолода мистецтвом – самоціль, «облагородження душі».

Така думка Аристотеля пояснюється тим, ідо він був прихильником рабовласницького ладу. Мислитель закликав приймати світ таким, яким він є – готовим, що не потребує змін і перетворень.

Катарсис (очищення), зазвичай, трактується у сфері виховання. Аристотель інакше інтерпретував катарсис: катарсис – це мета мистецтва, зокрема трагедії (мистецтво очищає душі під афектів і пристрастей, унаслідок чого людина, з одного боку, і починає ставитися до примх долі зі спокійною покірністю, з іншого, стає здатною допомогти тим, хто зазнав нещастя).

12. Аристотель ставить питання про класифікацію мистецтва (до часів Аристотеля вже визначили роди та види Мистецтва).

У праці «Поетика» (третья глава) містяться такі ідеї:

- наслідування може різнитися трьома складниками: засобом, предметом і способом;

- роди мистецтва розрізняються за засобами наслідування;

звук – засіб для музики та співів;

ритмічний рух – для танців;

слова та розміри – для поезії;

- названі види мистецтва поділяються:

- на мистецтва руху (поезія, музика, танець);

- на мистецтва спокою (живопис, скульптура).

Аристотель особливо детально зупиняється на поділі поезії на роди та види:

- поезія ділиться на епос, лірику й драму;

- драма поділяється на трагедію та комедію.

У різні часи трактування теоретичного спадку Аристотеля різнилося. Для нас Аристотель цінний як творець естетичної концепції, що ґрунтується на матеріалістичних теоретико-пізнавальних передумовах.

2.2. Елліністична естетика

Завершальною стадією античної естетичної думки стала елліністична естетика. Вивчають її за здобутками трьох шкіл: епікуреїзму, стоїцизму та скептицизму.

В основу вчень зазначених шкіл було покладено матеріалістичне вчення Аристотеля, зокрема його ідею міметичної (наслідувальної) природи мистецтва (стоїки, епікурейці).

Найвідоміші представники школи епікуреїзму – афінський філософ Епікур (III ст. до н. е.), римський – Тит Лукрецій Кар (I ст. до н. е.).

Епікурейці, обстоюючи матеріалістичні позиції, наполягали на ідеї виникнення мистецтва з «потреб» людини в «укладі» (задоволенні). Крім цього, на їхню думку, мистецтво виконує не лише функцію задоволення. Воно відіграє й утилітарну роль.

Підбив підсумки всім теоретичним пошукам у філософії й естетиці, з чого й почався занепад античної естетичної думки, скептицизм. Обстоюючи думку про те, що, оскільки пізнати речі неможливо, то в теорії це повинно призвести до утримання від судження, а на практиці – до байдужого, безпристрасного ставлення до предметів. Отож жодна наука про мистецтво теж неможлива.

Лише в II – III століттях відбулося її нетривале відновлення завдяки неоплатонізму.

Неоплатоніки (Плотін), зазнавши значного впливу ідеалістичних поглядів Платона, визнали чуттєвий світ проявом божественної еманції, відповідно, вторинним і недосконалим. Мета ж людини – повернутися до первинного стану (Бога), можливо, через аскезу й екстаз, через звільнення душі від тілесного.

«Долучення» до ідеї, Бога є суть прекрасного. І чим більше душа звільняється від тілесного, тим вона прекрасніша. Неоплатоніки стверджували, що, аби пізнати вищу красу, необхідно спершу звільнити душу від тілесної скверни.

Прекрасні тіла – це сліди, образи, тіні найвищої краси. Таке прекрасне сприймається відчуттями. Отож це нижчий вид прекрасного.

2.3. Естетична думка в країнах Сходу: Стародавні Індія, Китай, арабо-мусульманська естетика

Для культури країн Сходу були властиві традиційність і консерватизм. Ці риси часто перетворювалися на догми: упродовж тисячоліть відтворювалися ті самі форми в економічній, соціально-політичній й культурній царинах.

Стародавня Індія

Наукові пошуки індійських учених відрізнялися від європейської теоретико-пізнавальної традиції. Їм було притаманне прагнення до систематизації та методичної класифікації кожної сфери мислення, кожної галузі пізнання, мистецтва і діяльності.

Прагненням до класифікації та систематизації пройнятий перший естетичний трактат «Натья – Шастра», відомий уже в I ст. н. е. Це були перші спроби аналізу проблем художньої творчості, який містив розгляд питань виховання актора, висвітлює питання художньої майстерності. Пізніше були написані теоретичні коментарі до «Натья – Шастра», які мають

безпосередній вихід на естетичну проблематику: розробка поняття «раса» – естетичне переживання, а також розгляд власне естетичного переживання – «раса» – і «життєвої емоції» – «бхава». Життєві емоції покладено в основу естетичного переживання, тобто «бхава» може викликати до життя «раса», а стан «раса» – це можливість емоційного співпереживання різних людей. Естетичне переживання обумовлюється емоційним станом попередніх поколінь і вплітається у складний ланцюг перевтілень живих істот. Так діє закон «карма». Переживання «раса» можна довести до містичного екстазу й досягти етичної досконалості.

Єдність естетичного й етичного аспектів слід розглядати як провідну тенденцію індійської теорії, що зумовлює можливість «дхвани» - проникнення у прихований зміст художнього твору.

Завдяки матеріальним джерелам, які збереглися на території Індії, можна відтворити процес становлення видів мистецтва у давньоіндійській культурі:

Хараппська епоха: III – II тис. до н. е. – різьба по дереву й каменю, ювелірні вироби, скульптурна мініатюра, кераміка.

Магадсько – маурійська епоха: IV ст. до н.е. – I ст. н. е. – архітектура, література, скульптура.

Епоха правління Кушанів і Гуптів: I ст. н. е. – живопис.

Становлення видів мистецтва відбувалося повільно. Значну роль відігравали такі види мистецтва, як музика, театр, пантоміма. Мистецтво Індії часів становлення перших естетичних уявлень позначене тісним зв'язком з релігійними системами, а також із народними легендами, з чіткою системою художніх норм і правил, які залишаються незмінними упродовж віків. Відданість традиціям дали змогу індійському народу зберегти самотність культури, утвердити національну й суспільну визначеність мистецтва.

Важливими літературними джерелами, які допомагають зрозуміти культуру і традиції індійського народу, є величні епічні поеми Стародавньої Індії «Махатбхарата» й «Рамаяна». Ці шедеври є результатом колективної народної творчості упродовж багатьох віків.

Стародавній Китай

Основний період становлення естетики Стародавнього Китаю охоплює VII ст. до н. е. до III ст. н. е. У цей період естетика ще не виокремилась у самостійну науку і її розвиток був зумовлений традиціями китайської філософії. Китайська естетика наголошує на поняттях «досконалість», «довершеність», «гармонія». Кожна сфера людської діяльності повинна бути доведена до рівня високого мистецтва.

Значне місце посідає відомий китайський мислитель Конфуцій (551 – 479 рр. до н. е.). Його естетичні погляди переплітаються з педагогічними ідеями і, як наслідок, він пропонує систему естетичного виховання. За

Конфуцієм, виховання слід починати з поезії, закріплювати знання людини послідовним вивченням правил «лі» (добročесність, знання норм етикету). Завершуючи освіту, треба звернутися до музики, яка несе в собі найвище естетичне навантаження, тяжіє до духовного.

Слід наголосити, що не лише Конфуцій, а й інший мислитель Китаю Сюнь – цзи (298 – 238 рр. до н. е.) вважав, що обрядова музика відкриває шлях до досконалості, довершує культурний рівень людини, допомагає досягнути ідеал.

В умовах середньовіччя естетика Стародавнього Китаю починає широко використовувати категорію «просвітлення» – особливе сприймання світу в єдності властивих йому якостей, насолода від спостереження гармонії. Цього стану можна було досягти, займаючись малюванням, складанням віршів, військовими вправами, різними побутовими справами. Одним із найвагоміших чинників естетичного переживання й естетичного виховання у Стародавньому Китаї є природа. Ця традиція збереглася до наших днів і є культивуванням далекосхідної культури.

Арабо-мусульманська естетика

Аналіз арабо-мусульманської естетики, створеної народами Близького та Середнього Сходу, які сповідують іслам (від араб. – покірність), слід передбачити значення Корану (від араб. – читання) у духовному житті мусульман. Коран є основою ісламу, священна книга мусульман і унікальне явище світової літератури. Він містить регламентації релігійних обрядів, моральні приписи й правові настанови, визначає звичаї і традиції, найважливіші моменти укладу життя та манеру поведіння. Тексти Корану виголошують під час публічних і приватних молитов, державних і сімейних торжеств. Значення Корану багато в чому спрямувало розвиток філософії і мистецтва.

Певним відступом від догматів Корану був період VII – X ст., коли арабо-мусульманська філософія розвивалася під впливом античної філософії. Орієнтація на античність була властива передусім прогресивному філософському спрямуванню мутазилітів – мусульман, які виступали проти ортодоксальних догматів церкви, зокрема заперечували множинність атрибутів бога. Вони вважали, що людина пізнає бога і всесвіт завдяки розуму. Позиція мутазилітів протистояла богословській школі мутакалімів, які відстоювали ідеї аскетизму, споглядальності і відмовлялися від активних зв'язків з реальним життям.

Важливою віхою в історії арабо-мусульманської філософії стало IX ст. Це було знайомство з творчою спадщиною Аристотеля та матеріалістичною спрямованістю. Яскравим прихильником аристотелізму стає арабський філософ Аль Кінді (бл. 800 – 870), який багато робить для популяризації природничих наук і водночас для поєднання філософії та

ісламу. Збереглося близько 40 трактатів ученого.

Суворість мусульманської релігії (заборона зображати бога, людину, тварин) не залишила місця для естетизму, який був притаманний країнам Сходу. Іслам передусім підкреслював значення етичного виховання. Культ релігійної етики переростав у догматизм, примушував слідувати певним ритуалам. Проте значного естетичного навантаження набуло арабське мистецтво, яке намагалося якомога повніше задовольнити художні запити свого часу. Арабські митці працювали у різних видах мистецтва: література (лірична поезія); архітектура (мечеті, мінарети – башти, медресе – мусульманські навчальні заклади, караван – сараї – заїжджі двори, що зводилися в містах і на караванних шляхах); живопис (книжкова мініатюра, каліграфія); декоративно – ужиткове мистецтво).

Особливе місце в історії арабської літератури мали IX – XII ст. У Багдаді було складено перші казки всесвітньо відомої збірки «Тисяча і одна ніч». Отже, арабо мусульманська естетика зробила вагомий внесок у скарбницю художньої культури.

2.4. Середньовічна естетика

Розвиток естетичної думки епохи Середньовіччя відбувався під впливом християнської доктрини, котра спрямовувалася на критику та знищення попередньої культури з позицій нової релігійної ідеології.

Естетичні вчення Середньовіччя формувалися на основі прочитання ранніми отцями церкви (апологетами II – III століть) Святого Письма. Однак естетичні теорії Середньовіччя і ще не досягли рівня художньої практики цього періоду, вони охоплювали, переважно, аналіз явищ офіційного релігійно-догматичного мистецтва.

Апологети приділяли значну увагу проблемам творчості, мистецтву. Найдовершенішим художнім твором вони вважали світ, створений Богом. Людина ж як вище творіння Бога за його «образом і подобою» наділена здатністю творити. Тож творчість людини (зокрема й художня) вже визнається чимось вищим, а ніж просто ремесло.

Нова релігійна ідеологія закликала нехтувати чуттєвим світом. Цю функцію повинно виконувати й мистецтво як її рупор. Воно мало оминати увагою зовнішню прикрашеність, натуральну красу, оскільки не здатне осягнути світ Бога (воно дає не реальні образи цієї краси, а лише її «субстанційні» форми), а застосовуючи символи, алегорії та знаки, натякати на істинним небесний світ.

Естетика Візантії

Традиції античної естетики після розпаду античного світу продовжували розвиватися у Візантії (IV – сер. XV ст.). Розквіт візантійської естетики (IV – VI ст.) спирався на надбання античності, зокрема на основні ідеї неоплатонізму Плотіна. Пізніше саме естетика

Візантії становитиме основу середньовічної естетики і активно впливатиме на художню культуру Київської Русі, Європи, Грузії та Вірменії.

Найяскравіші представники традицій християнської культури, які активно формували основні ідеї принципів візантійської естетики – Татіан, Тертуліан, Юстин, Климент Александрійський, Ориген, Боецій. Розвиток цих ідей знайшов відображення у видатному пам'ятнику філософської думки раннього середньовіччя – Ареопагитиках.

Ареопагитиками називають чотири твори: «Про небесну ієрархію», «Про божественні імена», «Про церковну ієрархію», «Таємниче богослов'я». Ці твори подані на Константинопольському соборі 532 р. як твори Псевдо – Діонісія Ареопагита, пізніше були канонізовані і зробили значний вплив на всю середньовічну філософію.

Естетичну проблематику послідовно розробляли Григорі Ниський, Іоанн Златоуст, Іоанн Дамаскін. Їх цікавили проблеми не лише краси і прекрасного, а й проблеми образу, символу, значення слова та його внутрішній зміст. Особливу увагу вони приділяли аналізу кольору, звуку у становленні художньої цінності твору мистецтва.

Визначивши бога як джерело краси, візантійці розробляють ідею універсуму – системи образів, символів і знаків, які поєднують людину з богом. На думку Псевдо – Діонісія Ареопагита, передача «вищого знання» – від бога до людини – відбувається через «світло діяння» – чуттєві символи, певні зображення, музичні звуки, мелодії, кольорові сполучення.

Климент Александрійський першим із християнських письменників зробив вчення про образ головним пунктом своєї світоглядної системи. У період іконоборства (726 – 843) проблема образу обговорювалася в якості найважливішої проблеми духовної культури. Іконоборці спиралися в основному на біблійні ідеї Старого Заповіту: «не сотвори собі кумира» і відхиляли насамперед антропоморфне зображення Христа. Отці Церкви обґрунтували тезу про боголюдскість Ісуса, життя якого проходило на очах у мешканців Палестини.

Серед захисників зображень був відомий візантійський богослов, філософ, поет, автор нарисів з риторики, мистецтва Іоанн Дамаскін (700 – 750). У своїх «Трьох захисних словах проти отвергаючих святі ікони» він доводить, що ікона як образ є свідченням божественного архетипу. Йому належить робота «Про дев'ять муз і сім вільних мистецтв», в якій він намагався побудувати приблизну структуру видів мистецтва і видів творчої діяльності людини.

Драматично складається доля візантійської естетики у XIII – XV ст. – період зіткнення гуманістичних ідей з реакційно-містичною школою ісихастів. Ісихазм (від грец. – спокій, мовчання, зреченість) – це етико-аскетичне учення про шляхи єднання людини з богом через «очищення серця» сльозами і самоконцентрацією свідомості. Ісихасти пропагували аскетизм, свідоме зречення життя. Єдиними можливими формами пізнання

проголошувалася молитва, релігійно-містичне споглядання, повна покора богу.

Особливе місце в естетиці Візантії займає розробка естетико-мистецтвознавчих функцій ікони та правил зображення бога. Для вирішення цієї проблеми вводяться такі поняття, як «канон», «умовність», «лаконізм», «декоративність».

Отже, візантійська естетика по-новому створює систему естетичних категорій, відмінну від античної. Вона менше приділяє увагу гармонії та мірі, а популяризує категорію піднесеного – «велич душі».

Естетика Київської Русі

Київська Русь охоплює складний історичний період між IX – XIII ст. Становлення естетичних уявлень обумовлене передусім міфоепічною свідомістю давнього слов'янства поєднаним з візантійським християнським світоглядом.

X – XII століття – це час розвитку Київської Русі. Естетичні ідеї цього періоду відбиті у філософсько-богословських текстах «Шестиднева» Іоанна Дамаскіна, Ізборниках 1073 та 1076 рр. тощо.

Ізборник 1073 р. вважається найдавнішою датованою збіркою, яка містить близько 380 статей з філософії, історії, географії, медицини, проблем виховання та етикету дітей, написаних щонайменше 40 авторами.

У Ізборнику 1076 р. давньоукраїнські автори більш чітко висловлюють свою думку і порушують теоретичне положення про красу пізнання, красу істини, про «внутрішній» розум людини, який є джерелом краси.

У X – XI ст. естетика має натуралістично-реалістичні риси, проте вона виявляє тенденцію до екзистенціальних мотивів, має підкреслено емоційний характер, наголошує на «переживанні серця». Важливе місце в естетиці цього періоду посідає символ, зокрема символ Софії – «премудрості Божої».

Розробляючи філософсько-естетичні ідеї, слов'янська культура виявляє щирий інтерес до морально-етичної проблематики. Безперечний інтерес викликає своєрідний заповіт Володимира Мономаха (1053 – 1125) «Повчання своїм дітям». У цих настановах великого князя передусім наголошується на ролі освіти і знань, які збагачують життєвий досвід людини. Навчає молодих людей зберігати «душі чисті», непорочні, тіла худі, лагідну бесіду і в міру слово господнє.

Важливим джерелом вивчення естетики Київської Русі є збірники пам'яток культури, що містили висловлювання Езопа, Аристотеля, Менандра, Плутарха, включали в себе різні морально-побутові настанови, приказки, історичні анекдоти. Особливу увагу привертає узагальнена робота «Слово про красу», де порівнюється краса фізична й духовна, підкреслюється значення практично – корисного аспекту при оцінці краси

чи потворності того чи іншого предмета.

Найбільш глибоке і повне уявлення про естетику Київської Русі дають нам такі визначні пам'ятки культури цього періоду, як «Повість минулих літ» Нестора Літописця (? – 1113) та «Слово про Ігорів похід» (1185 – 1187) невідомого автора.

У «Повісті минулих літ», написаній у Печерському монастирі, значну увагу приділено розгляду естетичних особливостей мистецтва, традицій народу, його побуту. Створенню цього твору передувала тривала наполеглива робота, зокрема вивчалися грецькі хроніки, слов'янські джерела, народні та історичні пісні, перекази. Аналізуючи естетичні ідеї «Повісті минулих літ», дослідники підкреслюють зв'язок естетичного і морального, адже саме таке розуміння досконалості гармонії було властиве Київській Русі.

Розглядаючи «Слово про Ігорів похід» у контексті історії естетичної думки, слід наголосити, що у цьому творі естетичне спирається на народно – фольклорну традицію. Кожен образ виконує важливу емоційну функцію, досягнута єдність зображення естетичних основ природи з довершеністю естетично-морального світу людини.

Значну роль в естетичній культурі Київської Русі відіграло мистецтво, зокрема архітектура. Красу й велич епохи Ярослава Мудрого утверджує Софійський собор у Києві, побудований у 1037 р. Софійський собор став не лише центром християнства на Русі, а й загальнодержавним центром культури. Тут була зібрана перша на Русі бібліотека, відкрита школа. Високого рівня розвитку досягають у Київській Русі також мистецтво мозаїки, фрескові розписи, декоративно-прикладне мистецтво, книжкова графіка.

Київська Русь була головним центром культурного єднання східних й західних слов'ян.

Естетика Середньовіччя Західної Європи

Для чіткого уявлення про специфіку естетики Середньовіччя, її місця і роль в історії науки взагалі слід урахувати особливості цієї епохи: власність феодала на землю і часткову власність на селянина, професіоналізацію населення і його жорстке соціальне розмежування. Доба Середньовіччя пов'язана із занепадом економічного й культурного життя Західної Європи і водночас із концентрацією духовного життя навколо представників релігійного світосприймання.

Західноєвропейська середньовічна естетика (особливо в період схоластики) приділяла особливу увагу узгодженню принципів та категорій античної естетики з християнською доктриною, активно спираючись на досвід таких Отців Церкви, як Ареопагіт та Августин. Францисканець Бонавентура, виходячи із висловлювання Августина про красу як форму Христа, створює цілу христологічну естетику. На його думку «краса», що

дорівнює формі Христа, є посередником між трансцендентальним Богом та людиною через втіленого Сина, в якому сконцентровані принципи «образу та подоби», що напряду залежать від поняття форми. Естетично сприймаючи дійсність, в якій розлита божественна краса, ми можемо наблизитися до розуміння поняття краси – форми – подібності взагалі і, таким чином, до сутності Сина, а через нього і Батька.

Західна гілка християнства – римсько – католицька церква – вирішувала те ж завдання засвоєння античної культурної спадщини. Рішення цієї проблеми випало на долю вчителів західної церкви, що прийшли на зміну апологетам перших сторіч християнства.

Одним із значних представників середньовічної естетики був Аврелій Августин Блаженний (354 – 430). Його вважають, останнім античним і першим середньовічним естетиком. Про життя цього визначного «батька церкви» ми дізнаємося з автобіографічної роботи «Сповідь», у якій він розповідає не тільки про свої філософсько – релігійні, але і про естетичні шукання, відтворено психологію становлення його особистості.

Основні ідеї естетичної концепції Августина зводяться до такого:

- 1) абсолютною Красою, Благом та Істиною є Бог;
- 2) Бог створив світ (матеріальний і духовний) за законами краси, тому світ і прекрасний;
- 3) прекрасним є буття. Потворне ж характеризує відсутність краси та, відповідно, буття;
- 4) найвищою мірою естетичної насолоди є блаженство (досягнення вічного божественного життя через пройдений шлях духовного вдосконалення людини внаслідок пізнавальної діяльності). Воно є безкорисним;
- 5) краса та любов мають єдину природу;
- 6) основу мистецтва утворюють основні структурні закономірності буття: цілісність, єдність, число (чи ритм), рівність, подібність, відповідність, співмірність, симетрія, гармонія;
- 7) мистецтво виконує наслідувальну (міметичну) функцію.

Найвищою цінністю його є «наслідування» духовної краси. Найвищими мистецтвами визнаються музика та мистецтво слова (поезія).

Важливе місце в естетиці Августина посідають проблеми видової специфіки мистецтва, передусім художні можливості видовищних мистецтв. Особливу увагу філософ приділяє театру й аналізує його роль у римській культурі, в житті пересічних римлян. Він особливо негативно оцінює театр і вважає, що драматурги й актори сприяли формуванню аморальної поведінки, «гріховності» громадян Риму. У своєму головному творі «Про град Божий» філософ намагається створити образ ідеального, «морального» міста, у якому немає театру – символу гріховності. В основі його філософії культури лежить протиставлення «двох градусів» –

божественного і земного.

Здобутки Августина в розвитку естетичного знання не сприяли закріпленню та розвитку його ідей у середньовічній культурі (лише Пізні Середньовіччя оцінить внесок Августина в розвиток естетичного знання). У Середні Віки вчення мислителя дещо загубилося. Хоча на той період не знайшлося жодного мислителя, котрий зміг би побудувати завершенішу естетичну систему, ніж августинівська.

Часто батьком тисячолітньої епохи середньовічної естетики вважають Псевдо-Діонісія Ареопагіта (V чи VI ст.) – анонічного автора «Ареопагітиків».

Псевдо-Діонісій розробив теорію символізму. Згідно з нею, саме символи сприяють здійсненню сходження до духовних сутностей. Останніх вирізняють два типи – «подібні» та «не подібні» до архетипу. Останні вищі, бо через відсутність зв'язку їх з предметом легше здійснюється вищезазначене сходження, найвищою ж насолодою в творі мистецтва є осягнення символів.

Важливе місце в естетиці Середньовіччя займають теоретичні роботи домініканського монаха, філософа і богослова Фоми Аквінського (1225 або 1226 – 1274). Основні твори – «Сума теології» та «Сума проти язичництва». Він фактично підбив підсумок західної середньовічної естетики. У своєму розумінні прекрасного та мистецтва Аквінат синтезував погляди неоплатоніків, Августина, Ареопагіта, представників ранньої схоластики та об'єднав їх у досить цілісну систему на основі аристотелівської філософської методології. На відміну від візантійської естетики Фома переніс акцент з духовної краси на чуттєво сприйману, природну красу, оцінивши її саму по собі, а не лише як символ божественної краси. За філософом, річ є прекрасною лише тоді, коли в її зовнішньому вигляді гранично виражається її природа, сутність, чи «форма» в аристотелівському розумінні. Красу Фома визначає через сукупність її об'єктивних та суб'єктивних характеристик. До перших відносяться відповідна пропорція, співзвучність, ясність і досконалість. Пропорція – якісне співвідношення духовного та матеріального, внутрішнього та зовнішнього, ідеї та форми, яка її виражає. Ясність – видиме сяяння, блиск речі, а також сяяння внутрішнє, духовне. Суб'єктивні аспекти прекрасного Аквінат вбачав у співвіднесенні його з пізнавальними здібностями, які реалізуються в акті споглядання, що супроводжується духовною насолодою.

Для визначення понять «прекрасне» й «краса» Фома залучає поняття «задоволення» і стверджує, що краса – це те, що «задовольняє людину в процесі чуттєвого споглядання» навколишнього світу. Певних речей, творів мистецтва. Поштовхом до виникнення задоволення є завершеність форм предмета, гармонія його частин.

Наслідуючи античну традицію, під мистецтвом Аквінат розумів

будь-яку творчу діяльність та її результат. Мистецтво, на його думку, наслідує природу у тому розумінні, що як і природа, має за мету певний результат. Воно створює не принципово нові форми, а відтворює чи перетворює те, що уже існує, маючи на меті ні про що інше, як прекрасне. Філософ розрізняє процес пізнання і діяльності, стверджуючи, що мистецтво – це діяльність, а творчий процес у мистецтві схожий на творчість природи, яка матеріалізує ідеальні цілі.

У теоретичній спадщині Аквінського наявна і проблема функцій мистецтва, серед яких він найважливішими вважає виховну і емоційну. Відзначаючи теоретичні досягнення Фоми Аквінського щодо розуміння естетичної проблематики, з'ясування природи мистецтва, слід пам'ятати, що для доби середньовіччя непорушними залишалися настанови щодо божественних витоків краси, її повної залежності від духу, що негативно позначалося на мистецтві. Митці широко використовували такі специфічні художні прийоми, як алегорія та символ.

В історії культури інших європейських країн варто назвати імена теоретиків естетики, які творчо вплинули на долю власних народів.

Слід високо оцінити діяльність пізньоримського філософа, теолога і поета Боеція (бл. 480 – 524), який намагався поєднати язичницьку культуру, принципи античного мислення з християнством, велику увагу він також приділяв аналізу музичної творчості.

Гідне місце в історії естетики посідає ірландець Іоанн Скот Еріуген (бл. 810 – після 877). Він перекладав твори грецьких авторів на латину, систематизував філософію Платона та його послідовників. Теоретик вносить нові поняття: «теофанія» – відбиття красою божественного сяяння та «симфонія» – єдність частин цілого, поза якою неможлива гармонія.

Середньовіччя, зосередивши увагу на таких складних естетичних проблемах, як специфіка краси і прекрасного, види мистецтва, співвідношення чуттєвого й духовного у мистецтві, стало помітною віхою у становленні естетичної науки.

2.5. Естетика епохи Відродження

Важливе місце у розвитку європейської естетики посідає доба Відродження (від франц. – ренесанс). Якщо для середньовічної теології тільки Бог був єдиним предметом, гідним високої думки, то тепер його місце займає людина. Вона визнається прекрасною або такою, що прагне до краси, за зразок якої береться мистецтво і філософія античності, наново відкриті, відроджені. Звідси і назва епохи – Відродження, що вперше зустрічається у 1550 році у «Життєписах» художників, складених італійцем Джорджіо Вазарі (1511 – 1574).

Наступає епоха Реформації, приводом до якої став сміливий виклик, кинутий М. Лютером у 1517 р. Католицькому Риму, який потонував у розкоші, брехні і лицемірстві. Відродження означало спробу створити

нову, світську культуру, що протиставляє себе феодально-церковній культурі середньовіччя.

Гуманісти сформулювали нову концепцію людини, славили людську особистість, виражали віру в її безмежні можливості і творчий потенціал. Гуманісти вивчають твори Платона, Аристотеля, Плутарха, Лукіана, Лукреція. Особливо багато уваги приділяється збиранню, вивченню і коментуванню пам'ятників античного мистецтва.

Центральною постаттю в естетиці епохи Відродження був італійський художник, архітектор і мислитель-гуманіст Леон Баттиста Альберті (1404 – 1472). Його увагу не обминали загальнофілософські, педагогічні й естетичні проблеми. Мислитель залишив морально-філософський трактат «Про спокій душі», кілька педагогічних творів (зокрема «Про сім'ю») та значну кількість праць з теорії мистецтва («Про живопис», «Про архітектуру», «Про скульптуру» тощо).

Перебуваючи під впливом естетичної думки Античності, а саме Аристотеля, стоїків, Цицерона, Вітрувія, Л. Альберті розробив власне естетичне вчення, в якому вирішував проблеми краси, сутності мистецтва. Проте завершеної системної праці, присвяченої суто естетичним проблемам, він не мав.

Значний внесок Л. Альберті зробив у розробку «практичної естетики», тобто такої естетики, котра націлена була на застосування загальних естетичних принципів до конкретних проблем мистецтва.

Учення про красу Л. Альберті виклав у трактаті «Про архітектуру». На відміну від естетики Середньовіччя, де прекрасне трактувалось як суть математичної пропорції та ясності кольору, мислитель сутність прекрасного вбачав у гармонії, що є вищою за математичну визначеність. Хоча й красу архітектури визначають математичні елементи (число, обмеження та розташування), проте без гармонії, суть якої зводиться до впорядкування частин, прекрасне неможливе.

Однак, за Л. Альберті, гармонія – це не лише закон мистецтва, а й закон життя. Оскільки мистецтво народжується в наслідуванні дійсності, то й гармонія в мистецтві є відображенням універсальної гармонії життя.

Гармонію мислитель розуміє так само, як і Аристотель, – це суть відповідності частин, за якої нічого не можна ні додати, ні відняти. Гармонія кожного мистецтва стосується впорядкування певних особливих елементів. Так, елементами гармонії в музиці є ритм, мелодія та композиція; в скульптурі – міра й межа.

Розв'язання проблеми прекрасного змусило Л. Альберті звернути уваги на дві його самостійні форми – «красу» та «прикрасу», що є суть різні речі. Якщо «краса» – це внутрішній закон прекрасного, то «прикраса» – це вторинний світ краси. Власне прикраса випадкова та відносна форма прекрасного. Проте прекрасного без прикраси не буває. Прикраса є його органічною частиною (адже будь-яка архітектурна споруда без прикрас

буде помилковою).

Леон Альберті спробував пояснити прекрасне через протилежну категорію – потворне. Якщо прекрасне, за мислителем, є абсолютний предмет мистецтва, то потворне – це своєрідна помилка. Потворне як помилка наявна в дійсності. Завдання мистецтва – не наслідувати його та не виправляти його, а приховувати.

Надзвичайно важливе місце в естетичному вченні Л. Альберті посідає вчення про художню творчість. Цій проблемі мислитель присвятив трактат «Про живопис». У поясненні феномену творчості відмовився від традиційної формули наслідування зразків у мистецтві та надав особливого значення вигадці, новаторству.

Епоха Відродження поставила в центр уваги постать художника. Уперше в історії європейської культури суспільна думка в пошуках ідеалу зверталася не до філософа, вченого чи політичного діяча, а до художника. Художник визнавався ідеалом для кожної людини, адже його сприймали як сполучну ланку між фізичною та розумовою працею.

Отож і вимоги до художника ставилися досить високі. Він мав бути універсально освіченою людиною. Леон Альберті закликав до всебічного розвитку особистості художника. Фактично всі художники епохи Відродження намагалися втілити цей принцип у життя. Свідченням цього є творчість Леонардо да Вінчі, Мікеланджело. Так з'явилися уявлення про «генія» – художника з прошарку ремісників.

Зовнішнє захоплення геніями спонукало увіковічити це в людській пам'яті. Тож виник жанр життєпису (дослідження біографій, індивідуальних манер і стилю творчості художників). Самі ж художники це також не оминули увагою – писали автобіографічні твори.

Найвизначнішим художником, інженером, теоретиком мистецтва, естетиком, філософом епохи Відродження визнано Леонардо да Вінчі (1404 – 1519).

Естетична концепція Л. да Вінчі ґрунтувалася на його ідеї істинності людського досвіду та помилковості мислення. Оскільки в світі панує закон необхідності й людина є ланкою в усезагальному зв'язку явищ у світі, то людина здатна пізнати світ. Можливо це на практиці – через відчуття, адже судження наші помиляються.

За мислителем, найвищим з людських відчуттів, джерелом усіх наук і мистецтв є зір. Відчуття зору є вищим за відчуття слуху. Відповідно, живопис перевершує музику та поезію.

Леонардо да Вінчі визнавав живопис наукою. Відмітна його риса в тому, що живопис звертається не лише до розуму, а й до фантазії. Завдяки фантазії живопис може не лише наслідувати, а й суперничати зі звичайною наукою. Адже так він створює і те, що не існує. Тож художник-живописець, згідно з мислителем, подібний до дзеркала своєю здібністю універсального відображення світу, хоча він, на відміну від дзеркала, не

безпристрасний. Дзеркало постає для художника як вчитель, тому він усвідомлює художність власних творів.

Як і Л. Альберті, Л. да Вінчі приділяв значну увагу гармонії в усвідомленні прекрасного. Гармонію в різних мистецтвах він визнавав своєрідною. Зокрема, в живопису вона ґрунтується на пропорційному поєднанні фігур, фарб.

Важливе місце в естетичній концепції Л. да Вінчі посідає проблема прекрасного в мистецтві. Прекрасне в мистецтві, за мислителем, не визначається зовнішньою красою. Суть його полягає в наявності всієї гами естетичних цінностей – прекрасного й потворного, піднесеного та низького. Справжній художник, протиставляючи їх, підсилює виразність прекрасного в мистецтві, художню цінність твору.

Значне місце в естетиці Відродження відводилося проблемі пропорції. Пропорція визнавалася запорукою досконалості, прекрасного.

Цій проблемі був присвячений, зокрема, трактат Луки Пачолі «Про божественну пропорцію». На автора трактату відчутний вплив справили ідеї Піфагора та Платона. Так, посилаючись на діалог Платона «Тімей», мислитель підтримав ідею геометричної природи всіх речей Всесвіту й ідею служіння геометричних фігур «прикрасою Всесвіту». Платон стверджував, що пропорція надає небу фігуру тіла, а решті елементів – відповідну форму (вогню – пірамідальну, землі – кубічну, повітря – восьмигранну тощо).

Учення про пропорцію було покладено в основу естетичної теорії німецького художника, мислителя епохи Відродження Альбрехта Дюрера, що викладене в його трактаті «Чотири книги про пропорції людини».

Суть краси людського тіла А. Дюрер убачав у дотриманні правильних пропорцій, за допомогою яких можна передавати як різні типи людського тіла, так і різні темпераменти, вік та його рух. Мислитель при цьому абсолютизував роль математичних підрахунків (розробив шкалу вимірювань, яка містила 1800 частин людського тіла). Крім цього, суть краси, за А. Дюрером, розкривається у відносності та користі: «що в людині безкорисне, те некрасиве».

Естетика епохи Відродження не бачила відносного характеру переваг одного виду мистецтва над іншими, як і специфіки естетичних і етичних понять і їхньої відмінності. Прекрасне ототожнюється з моральним і справедливим. Зовнішні форми об'єкта оголошуються основою краси, а в якості зразка краси береться людина, її тіло.

Томмазо Кампанелла (1568 – 1639), автор книги «Місто Сонця», у своїх естетичних висловлюваннях підкреслює, що прекрасне є символом, знаком добра, а неподобство – люті. Він вносить елемент релятивізму й у естетичні судження. Кампанелла заперечує зв'язок видимої краси і виховної функції мистецтва, але підкреслює, що саме поезія дає приклади, які спонукають душу до добра.

Натхненна не тільки великим минулим європейської культури, але й мрією про велике майбутнє, це була епоха, пронизана утопічними ідеями. Саме слово «утопія» з'являється як назва одного із найважливіших гуманістичних пам'ятників – книги «Утопія» Томаса Мора (1478 – 1535). Ідеї, подібні до ідей «Утопії» можна зустріти у В. Шекспіра, Ф. Рабле, М. Сервантеса.

Епоха Відродження суттєво змінила положення мистецтва у суспільстві. Соціальний статус мистецтва як осередку духовного життя зробив його головним чинником розвитку культури. Мистецтво зблизилося з наукою, політикою, соціально-філософською думкою. Зросла роль культури, насамперед її світських форм, склалася ситуація єдності духовного життя суспільства, коли мистецтво включається в процес формування явного суспільного ідеалу. Такий духовний зміст вплинув на всю систему формотворчих елементів мистецтва.

2.6. Естетика Класицизму та Просвітництва

Класицизм (від лат. зразковий) – це напрямок, який оформився в художній культурі європейській культурі на початку XVII ст. Естетичні принципи класицизму протягом XVII – початку XIX ст. зазнали істотних змін. Характерною рисою цього напрямку є схильність перед античністю. Мистецтво Стародавньої Греції та Стародавнього Риму розглядалося класицистами в якості моделі художньої творчості. «Поетика» Аристотеля і «Мистецтво поезії» Горація справили величезний вплив на формування естетичних принципів класицизму.

Естетика класицизму орієнтувала поетів, художників, композиторів на створення образів мистецтва, що відзначаються ясністю, логічністю, суворою врівноваженістю і гармонією. Рациональний характер проявився у відверненій типізації образів, суворій регламентації жанрів, інтерпретації античної художньої спадщини, у зверненні мистецтва до розуму, а не до почуттів, у прагненні підпорядкувати творчий процес непорушним правилам і канонам.

Естетика класицизму формується на основі філософії раціоналізму Рене Декарта(1596 – 1650) – славетного французького філософа, математика, фізика, засновника раціоналізму і прихильника учення про природжені ідеї. Людину він розглядав як єдність тілесного «механізму» з душею, яка володіє мисленням і волею. Хоча Р. Декарт не побудував власної системи в естетиці, він все ж звернувся до вирішення деяких естетичних проблем, зокрема в мистецтві. На його думку, мистецтво повинно сприяти розумності людини (воно виконує пізнавальну функцію). Це забезпечує йому вимога до художника дотримуватися суворої регламентації форми зі зверненням до математичної чіткості, очевидності та логічного переконання. Ці думки він виклав у праці «Міркування про метод», який став методологією раціоналізму і філософською основою

естетики класицизму.

Представниками класицистської естетики були французькі теоретики мистецтва, поети Нікола Буало, П'єр Корнель, Жан Расін, які часто зверталися до античних сюжетів, даючи їм сучасне трактування.

Спираючись на принципи раціоналістичної метафізики, правильності, чіткості, чистоти, мислителі вибудували відповідну естетичну теорію, суть якої зводилася до регламентації правил у мистецтві, зокрема в поетичному. Ідеї класицистської естетики найбільш повно були викладені в творі Ніколи Буало «Поетичне мистецтво».

1) У мистецтві необхідно дотримуватись істини, позаяк воно повинно слугувати правді. Для цього художник має вивчати природу. Проте мистецтво не має цікавити природа така, якою вона є, а очищена, й навіть удосконалена в дусі більшої правильності раціоналістичним конструюванням її ідеалізованої моделі, на думку представника німецької естетики Класицизму Мартіна Опіца. Отож було проголошено культ прекрасної (впорядкованої) природи.

2) Художник повинен керуватися суворими правилами, законами. Суть формальних законів, зокрема драми, вивів ще Аристотель у «Поетиці». Це взяли за основу класицисти. Йдеться про закони «трьох єдностей» – дії, місця та часу. Згідно з ними, художник, створюючи п'єсу, повинен зображати події, що відбувалися протягом доби в одному місці та неперервно. Така п'єса досягне вищої художньої цінності й відповідно дасть відчуття вищого задоволення від твору мистецтва. Оскільки цих правил не дотримувались у народному мистецтві, то воно вважалося поза межами справжнього, високого мистецтва.

3) Було визначено ієрархію жанрів мистецтва та чітку межу поділу між «високими» й «низькими».

4) Мета мистецтва Класицизму – утвердження високих етичних цінностей. Досягнути цього можна зображенням героїчних вчинків і благородних почуттів через відповідні пози, жести, вирази обличчя героїв. А це вважалося надбанням лише вищого прошарку – аристократії. Якщо й допускалося протилежне високому – низьке, то йому було вказано своє місце. Високі почуття, героїчні вчинки були темою лише «високих жанрів» (ода, поема, трагедія). Простим же людям героїзм вважався неприйнятним, тому історії з їхнього життя не могли стати темою «високих жанрів», а лише «низьких» (епіграми, байки, комедії).

5) Ідеалом розуму, зразком мистецтва визнавалось мистецтво античне.

6) Мистецтво виконує очищувальну функцію (класицисти широко використовують Аристотелівський термін «катарсис») – запобігають можливим моральним хворобам. Зокрема, згідно з П. Корнелем, виставляючи напоказ у трагедії хворобу, можна не лише зрозуміти її причини, а й прибрати наслідки.

7) Надзвичайно важливе значення в естетиці Класицизму мала німецька

традиція.

Яскравим представником естетики німецького Класицизму був Іоганн Крістофф Готшед (1700 – 1766).

Іоганн Готшед підтримав основні ідеї французької класицистської естетики, а саме визначав, що:

- 8) мета мистецтва полягає в наслідуванні досконалої природи;
- 9) ідеал прекрасного засновується на розумі та логіці;
- 10) утіленням ідеалу прекрасного є зразки та правила стародавнього мистецтва, а крім того, ще й французького мистецтва Класицизму;
- 11) існує чіткий поділ на високі та низькі жанри;
- 12) у трагедії художнику необхідно дотримуватися правил «трьох єдностей».

Німецька класицистська естетика справила значний вплив на естетичну думку Просвітництва.

Естетика класицизму має кілька важливих ознак. Це передусім існування глибокого зв'язку між філософією та естетикою, за якого філософія – раціоналізм Рене Декарта – виступає як теоретично-методологічне підґрунтя естетичної проблематики.

Естетика класицизму завершує тривалий і досить складний період розвитку естетики в межах філософської науки. Із середини XVIII ст. естетика відокремлюється від філософії і розвивається як самостійна наука.

У середині XVIII ст. в епоху Просвітництва класицизм зазнав еволюції у плані ідейного змісту: висуваються теми і конфлікти, у яких знаходить висвітлення боротьба за політичну і релігійну свободу.

Естетика Просвітництва представлена французькою, німецькою й англійською традиціями. Представники естетики французького Просвітництва: Е. Кондільяк, Р. Декарт, Ж. Ламетрі, Гельвецій, Ж.-Ж. Руссо; німецького – Г. Ляйбніц; англійського – Ф. Бекон. В центрі їх уваги перебували проблеми сутності мистецтва, виховної та комунікативної функцій мистецтва, засобів реалізації образного мислення в мистецтві, зокрема ролі алегорій.

Основна ідея просвітницької естетики полягала в тому, що мистецтво має засновуватися на принципі «наслідування природі», тобто має орієнтуватися на відображення та відтворення реальних життєвих ситуацій. Однак мистецтва мають відповідно різні можливості відтворення дійсності. Згідно з Жан-Жаком Руссо, музика, зокрема, має наслідувати людську мову, й таким чином відображати людські відчуття.

Естетичне ж учення Г. Ляйбніца було викладено в трактаті «Роздуми про пізнання, істину та ідеї». За ним, естетичне сприйняття як спосіб пізнання відрізняється від теоретичного пізнання – його характеризує смутність.

На відміну від французьких естетиків Класицизму, зокрема Н. Буало,

Г. Ляйбніц відкидав зв'язок прекрасного з корисним. Адже власне споглядання прекрасних речей приємне без будь-якого зиску, користі.

Відповідно до естетики Просвітництва, основна роль мистецтва – виховання нового «громадянина», а основними дієвими засобами для досягнення цього є прекрасне, піднесене, гармонія, смак, характери в мистецтві.

На відміну від попередніх періодів в історії естетичної думки, мислителі Просвітництва вважали основним видом знань, «мистецтвом мистецтв» поезію.

Найвидатнішим представником просвітительської естетики був Готхольд Ефраїм Лессінг (1729 – 1781) – німецький філософ – просвітитель, драматург, естетик, теоретик мистецтва і літературний критик. Пафосом естетичних поглядів Лессінга була боротьба за створення демократичної національної культури. Він виступав за зближення мистецтва і літератури з життям, звільнив їх від аристократичної нормативності. Мистецтво, за Лессінгом, є імітація природи як пізнання життя. В основних естетичних творах: «Лакоон. Про межі живопису і поезії», «Гамбурзька драматургія» філософ фактично підбив підсумок естетиці класицизму, окресливши нові проблеми розвитку реалістичного мистецтва.

2.7. Олександр-Готліб Баумгартен як засновник естетики

Естетика як наука сформувалась у середині XVIII ст. завдяки теоретичним пошукам відомого німецького філософа й теоретика мистецтва Олександра Готліба Баумгартена (1714 – 1762).

У 1750 р. мислитель видав перший том теоретичного трактату «Естетика», в якому він обґрунтував суть нової науки та назвав її терміном «естетика», спираючись на давньогрецькі поняття «ейсестикос», «естаномай», «естаноме», «естесі».

Згідно з О. Баумгартеном, естетика належить до теорії пізнання (гносеології), як і логіка. Відмінність між логікою й естетикою полягає в такому:

- естетика пов'язана з "нижчим", тобто чуттєвим пізнанням, а логіка – з «вищим», тобто інтелектуальним;
- естетика вивчає судження смаку та веде до пізнання прекрасного, а логіка вивчає судження розуму й веде до пізнання істини.

Філософ широко використовує поняття прекрасного, проте він не визначав предмет естетики через ідею прекрасного (така тенденція виявиться пізніше, зокрема в позиціях Г. В. Ф. Гегеля і М. Г. Чернишевського). О. Баумгартен визначає предмет естетики через поняття «досконале», зазначаючи, що естетика – це наука про досконале у світі явищ, про досконалість чуттєвого пізнання і удосконалення смаку.

Тож естетику О. Баумгартен називає наукою про чуттєве пізнання,

що пізнає прекрасне, про закони створення на основі прекрасного творів мистецтва та закони їх сприйняття. Відповідно, має складатися з трьох розділів.

Перший розділ має вивчати проблеми краси (в речах і в мисленні), специфіку чуттєвого сприйняття дійсності. Цим естетика тяжіє до філософського знання.

Другий розділ повинен досліджувати основні закони мистецтва, проблеми еволюції мистецтва. Це зближує естетику з мистецтвознавством.

Третій розділ має опікуватися суттю естетичних знаків, що зближує естетику із завданнями семіотики.

Серед мистецтвознавчих проблем Баумгартен наголошує на проблемі змісту і структури мистецтва. Він пропонує розглядати зміст будь-якого твору як єдність п'яти елементів: багатство, природна та моральна велич, істинність, ясність, достовірність.

Отже, у концепції О. Баумгартена, відбувся розподіл предмета науки на дві частини: одна тяжіє до філософського знання, а друга – до мистецтвознавства.

Після його смерті подальшу роботу над естетичними проблемами продовжив учень Баумгартена Фрідріх Мейер. Він запропонував більш широкий аналіз видової специфіки мистецтва, активно включає поняття «ремесло», поза яким неможливий високий професіоналізм митця, а також розкриває зв'язок окремих видів мистецтва з наукою. У роботі «Обґрунтування всіх витончених мистецтв» Ф. Мейер оперує поняттями «витончені науки» – поезія, риторика; «витончені мистецтва» – живопис, музика, архітектура, скульптура.

Отже, Ф. Мейер продовжив започатковану Баумгартеном тенденцію активного включення широкого кола проблем мистецтва до предмета естетики.

Естетика О. Баумгартена справила значний вплив на естетичні системи представників німецької класичної філософії І. Канта та Г. Гегеля.

2.8. Розвиток естетики у XVIII-XIX століттях

Важливим етапом у розробці проблеми предмета естетики стає період розвитку німецької класичної філософії. Безпосередній інтерес до широкого кола естетичних проблем виявили Кант, Гегель, Шеллінг.

Естетичні погляди Іммануїла Канта (1724 – 1804) викладені в його головних філософських творах: «Критика здатності судження», «Критика чистого розуму», «Критика практичного розуму».

Естетиці великий філософ приділяв надзвичайно велику увагу. Вважав її завершальною частиною загальної філософської системи, позаяк вона поєднує в єдине ціле сферу пізнання («чистого розуму») та духовну сферу («практичного розуму»). Він визначає два види пізнання: апіорне (досвідне) та емпіричне. Перше спирається на свідомість, отже осягає

істину, друге пов'язане з відчуттями і не вважається науковим.

Предметом естетики, за І. Кантом, є естетична спроможність судження, що дає людині особливе почуття задоволення (чи незадоволення).

Уперше в історії естетичної думки І. Кант довів, що сфера естетичного – це достатньо самостійна сфера людського досвіду, людського духу. Вона позбавлена утилітарної зацікавленості (за словами І. Канта, «доцільне без цілі») і полягає в безкорисній творчій діяльності.

Мислителя цікавили такі естетичні категорії, як доцільне, смак, вільна гра, прекрасне, піднесене, що є характеристиками неутилітарного естетичного споглядання.

З ім'ям І. Канта пов'язане і нове розуміння видової специфіки, яке він поділяє на:

- 1) механічне – безпосереднє відтворення якогось предмета;
- 2) естетичне – відтворення предмета з метою викликати почуття задоволення;
- 3) приємне естетичне – задоволення від сприймання твору на рівні відчуття;
- 4) витончене естетичне – чуттєве задоволення від твору, що стимулює пізнавальну діяльність людини.

Цими положеннями Кант відкрив шлях до культу мистецтва, що звеличується над філософією та релігією.

Надзвичайно важливу роль у розвитку естетики відіграв німецький філософ Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770 – 1831). Він читав лекції з естетики в університетах Європи. Результатом творчих пошуків філософа стала робота «Лекції з естетики» (в чотирьох томах), упорядкована його студентами, перше видання якої побачило світ посмертно.

Мислитель у побудові естетичного знання негативно поставився до терміна «естетика», взятого А. Баумгартеном за назву науки, та вважав за доцільне замінити його терміном «філософія мистецтва», чи «філософія художньої творчості». Цим естетику він зблизив з філософією мистецтва.

Предметом такої науки має стати, на думку філософа, «обширне царство прекрасного, точніше кажучи, галузь мистецтва чи, ще точніше, – художньої творчості». Такі уточнення засвідчують схильність Г. Гегеля звести прекрасне лише до сфери мистецтва (чи художньої творчості). Так відбулося звуження проблематики науки естетики. Естетика обмежувалася лише проблемою «прекрасного в мистецтві».

Аналіз прекрасного дає філософу змогу підійти до вивчення більш широкої проблеми – специфіки людської чуттєвості. Для того щоб збагнути логіку роздумів Гегеля, слід пам'ятати, що філософ розглядав рух до опанування істиною як поступовий процес, опосередкований трьома ступенями.

Перший ступінь – суб'єктивний дух – не виходить за межі

індивідуального досвіду.

Другий ступінь – об'єктивний дух – вираження досвіду суспільного життя, історичної практики (мораль, право, моральність).

Третій ступінь – абсолютний дух – розвиток об'єктивного духу перетворюється на самопізнання духу.

Краса, за визначенням Гегеля, – чуттєва форма абсолютного духу, а чуттєвість мистецтва спирається на почуття зору і слуху.

Однією з найважливіших категорій естетики Г. Гегеля була категорія «ідеал», що є метою мистецтва. Ця думка стала альтернативою попередній естетичній традиції, зокрема поглядам Аристотеля, просвітників, коли мета мистецтва зводилася до наслідування (мімезису).

Заслугою Г. Гегеля в розробці естетичного знання був аналіз історії розвитку мистецтва з погляду специфіки форм художнього вираження. Так, було виділено три його стадії: символічна (мистецтво Давнього Сходу), класична (мистецтво давньогрецької класики) та романтична (європейське мистецтво від Середніх Віків до сучасності). Особливість символічної стадії розвитку мистецтва – неадекватність ідеї формам художнього вираження; класичної стадії – відповідність ідеї формі в мистецтві; романтичної – випередження ідеї формами конкретно чуттєвого вираження, що ставало предметом інтересу інших форм самопізнання – релігії та філософії.

Георг Гегель, фактично, був останнім значним представником класичної філософської естетики. Після нього естетика стала однією з традиційних університетських дисциплін, яка не зазнала істотних змін і донині.

Однак це не означає, що наступна естетична традиція не полемізувала з Г. Гегелем. Значну роль у цьому відіграв відомий російський мислитель М. Чернишевський (1828 – 1889). У 1855 р. була опублікована його магістерська дисертація «Естетичне відношення мистецтва до дійсності».

М. Чернишевський стояв на позиції трактування естетики як науки про мистецтво. Вважав значення естетики як науки про прекрасне надто звуженим, оскільки при цьому нівелюються такі категорії, як піднесене, трагічне, комічне. Крім цього, прекрасне, на його думку, не обмежується сферою мистецтва, адже «прекрасне є життя». Воно проявляє себе в дійсності, фантазії та, безпосередньо, в мистецтві. При цьому найбільш прекрасне знаходить себе в дійсності.

Особливої уваги заслуговує філософсько-естетична позиція німецького філософа Ф. В. Й. Шеллінга (1775 – 1854). У лекціях із філософії мистецтва він аргументує думку про художню творчість та естетичне споглядання як вищі ступені розвитку абсолюту, що говорить про романтико-іраціональний характер його поглядів. Зміна поглядів Шеллінга пов'язані із 1814 – 1817 рр., коли філософ зближується з

теософськими, релігійно-містичними спрямуваннями. У 1803 р. В роботі «Філософія і релігія» Шеллінг визначає абсолют як бога, як нескінченну першооснову.

У теоретичній праці «Філософія мистецтва» мислитель систематизує естетичні знання, втілені у філософську естетику. Він поділяє світ на ідеальний і реальний. Мистецтво є вищою формою ідеального світу, і водночас воно здатне поєднувати ці два світи.

Підкреслюючи складність, неоднозначність і суперечливість поглядів Шеллінга, не можна не визнати силу їх впливу на світорозуміння інтелігенції Європи як у другій половині XIX ст., так і в умовах XX століття.

Традиції німецької класичної філософії розвивали Карл Маркс (1818 – 1883) і Фрідріх Енгельс (1820 – 1896). Вони вписали проблематику естетики в широкий контекст соціальної дійсності, показавши, що вирішальною умовою й необхідною передумовою естетичного відношення людини до дійсності є соціальні відносини. Основи марксистської естетики викладені у творах «Економічно-філософські рукописи 1844 року», «Німецька ідеологія» розроблені корінні проблеми естетики: виникнення естетичних почуттів і спроможностей на основі суспільно-історичної практики; надбудовний характер і класовість природи мистецтва і його місце в житті суспільства; народність художньої творчості; історичні закономірності естетичної діяльності; сутність реалізму; природа творчості за законами краси.

У межах марксистської філософської концепції естетика визначається як наука, що вивчає природу, функції, загальні закони і закономірності естетичної діяльності людини і суспільства. Таке визначення предмета естетики не виключає з предмета науки мистецтво, адже воно є специфічною формою естетичної діяльності.

ТЕМА 3. ЕСТЕТИЧНІ ТЕОРІЇ СУЧАСНОСТІ

3.1. Позитивістська естетика

Від середини XIX ст. з розвитком техногенної цивілізації в євроамериканській культурі утверджується позитивізм, засновником якого став французький філософ, соціолог Огюст Конт.

Основними філософськими ідеями позитивізму були критика філософського знання та визнання панування природничих наук. Філософію оголошено спекулятивною наукою через свою невизначеність предмета, відсутність чіткості мислення. Як заклик – гуманітарні науки повинні «вчитися» в природничих чіткості мислення, аргументованості висновків, послідовної розробки понятійно-категорійного апарату.

Стосовно О. Конта, то він не вирізнявся побудовою чіткої системи естетичного знання. Однак його послідовники мали значні успіхи в

розвитку позитивістської естетики. Зокрема, яскравим представником естетики позитивізму вважається французький філософ, мистецтвознавець Іпполіт Тен («Філософія мистецтва»).

Погляди І. Тена зазнали впливу ідей Ч. Дарвіна. На основі ідей останнього в мислителя формується особливе ставлення до пояснення творчих особливостей митця. Так, на творчий розвиток митця та на конкретний твір мистецтва (згідно з І. Теном, «естетичний факт») впливає так званий «основний характер», що є суттю панівного типу людини, сформованого в конкретному соціальному середовищі.

«Основний характер» визначається трьома факторами:

- расою (спадковими ознаками);
- середовищем (географічним, політичним, соціальним);
- моментом (конкретною історичною епохою).

Однією з найважливіших ідей позитивістської естетики стало зведення функції мистецтва до інтерпретації, популяризації природничих наук і об'єктивного знання. Основна вимоги до творів мистецтва – «об'єктивне» (безпристрасне) відображення дійсності. Це, зрештою, призвело до ігнорування «умовності», «художньої правди» як засобів художньо-образного втілення.

Поширення цих поглядів справило значний вплив безпосередньо на художню реальність цієї доби, результатом чого стало поширення натуралізму у французькій літературі (Гі де Мопассан, Е. Золя, брати Ж. та Е. Гонкур та ін.).

Художники-натуралісти прагнули відтворити правду буття, зокрема й правду людського буття. Це вони робили через анатомічні дослідження фізіології людини, психологічний аналіз людської природи, пояснення антропологічних впливів.

Ставлення позитивістів безпосередньо до естетики як особливого роду знань було висловлене представником американської традиції Т. Манро. Він критично поставився до гегелівської ідеї зближення естетики та філософії й заперечував цінність філософського підходу, що будується на абстрактних розмірковуваннях, до пояснення суті мистецтва, естетичних категорій «прекрасне», «піднесене», «потворне» тощо. Естетика повинна «обмежитися тільки фактами, їх коментарем» і не претендувати на оцінку певних явищ, не наполягати на істинності тих чи тих напрямів у мистецтві. Естетика має, радше, зблизитися з мистецтвознавством. Так у загальний вжиток увійшло поняття «ненормативна естетика».

Сучасна естетика (XX ст. – початок XXI ст.).

Складним і суперечливим явищем є естетика XX ст. Загалом усю естетику XX ст. називають сучасною. Та це поняття має і більш конкретний сенс – маються на увазі теоретичні та художні проблеми

конкретних десятиліть.

З Фрідріха Ніцше в естетиці фактично починається новий етап (продовжується до початку ХХІ ст.) – посткласична естетика.

Цей період характеризується:

- поширенням методу вільного напівхудожнього філософствування;
- закликом до «переоцінки всіх цінностей»;
- відмовою від усіляких догм.

У ХХ ст. естетична проблематика найбільш продуктивно розвивається не так у спеціальних дослідженнях, як у контексті інших наук, передусім, у теорії мистецтва та художній критиці, психології, соціології, семіотиці, лінгвістиці.

У середині та другій половині ХХ ст. почали формуватися нові напрями. Найбільш впливовими та значимими можна вважати:

- 1) інтуїтивістську естетику;
- 2) психоаналітичну естетику;
- 3) феноменологічну естетику;
- 4) екзистенціалістську естетику;
- 5) структуралістську естетику (в 60-ті рр. ХХ ст. перетворилася на постмодерністську, богословську естетику тощо);
- б) герменевтичну естетику.

3.1.1. Інтуїтивістська естетика

Авторитетним іменем в інтуїтивістській естетиці, її засновником вважається французький філософ, лауреат Нобелівської премії Анрі Бергсон (1859 – 1941). Цей напрям в естетиці отримав ще назву «естетика філософської орієнтації». Така назва найбільш повно відобразила суть основного завдання – боротьби з позитивізмом і повернення цінності філософського знання.

Виходець із сім'ї музиканта (батько був відомим французьким композитором і теоретиком мистецтва), А. Бергсон не міг оминати сферу естетичного. Він сам тривалий час захоплювався історією культури, історією й теорією музики, безпосередньо музикою та літературою. Біографи надалі не даремно називали його «наймузикальнішим з філософів».

Основною проблемою філософії А. Бергсона була проблема пізнавальної діяльності людини. Людина, на думку мислителя, наділена двома видами пізнання – інтелектом та інстинктом, – які вона набула в процесі історичного розвитку. Інтелект – «штучне» знаряддя пізнання, що дає можливість пізнавати лише «форму» предмета. Сутність же предмета, його внутрішній зміст осягається через інстинкт – «природний» вид пізнання. Тож інтелект позбавлений глибинної пізнавальної можливості. Вона характерна інстинктові. Єдина проблема – люди не навчилися інстинктом користуватися.

Інтелект та інстинкт, за А. Бергсоном, є основа третьої форми пізнання – інтуїції. Інтуїція більше пов'язана з інстинктом і тяжіє до позасвідомого. Вона – «абсолютне пізнання» без втручання логічного мислення. Однак цим А. Бергсон не позбавив інтуїцію зв'язку з інтелектом. Не даремно він періодично називає її «інтелектуальною симпатією».

За А. Бергсоном, в інтелектуальному пізнанні немає творчого начала. Його джерелом є інтуїція, хоча поштовх до нього дає інтелект.

Людство не змогло досягнути можливостей інтуїтивної форми пізнання. Так воно позбавило себе можливості наблизитися до досконалості. Хоча й не потрібно відкидати її недоліків: короткочасовості існування, раптовості появи, суб'єктивності.

Результатом існування інтуїтивної форми пізнання є сфера естетичного та безпосередньо процес естетичного пізнання, художня творчість.

Заслуга А. Бергсона в естетиці полягає в тому, що він спробував пояснити наукове та художнє пізнання. Так, мета наукового пізнання – користь. Крім цього, воно вимагає чіткого формулювання законів і висновків, розкриття об'єктивних закономірностей. Художнє ж пізнання припускає, зокрема, вигадку, умовність, фантазію.

За А. Бергсоном, унаслідок того, що творчість – це результат інтуїтивного пізнання, то вона найбільше притаманна художникам. Саме вони є єдиною категорією людей, котрі проникають у глибинні підвалини буття, й тому саме їм належить здатність опанувати принципи універсальної філософії.

Анрі Бергсон розробив власну теорію мистецтв, основна ідея якої – мистецтво абсолютно незалежне від реальності. Якби мистецтво було пов'язане з дійсністю, відображало та пізнавало її, тоді митцем міг би стати кожен. Отож мистецтво – доля обраних (так філософ підкреслював елітарність мистецтва). Однак, попри відірваність мистецтва від реальності, мислитель наголошує на тому, що художник не самотній. Він потаємно зв'язаний з іншими людьми, адже кожен переживає певні психологічні стани, що впливає безпосередньо на творчість.

Значне місце в інтуїтивістській естетиці відведено факторові часу, зокрема моменту минулого. Це відіграє значну роль в творчості, позаяк вибудовує наше сприйняття, впливає на нинішнє життя кожного, спонукає до дії. Крім цього, в сприйнятті глядачами твору мистецтва воно допомагає зрозуміти мету художника та власне закінчений твір мистецтва.

Ідеї А. Бергсона справили значний вплив на мистецтво ХХ ст., зокрема на літературу. Це стало відчутно у феномені «нового роману» (Н. Саррот «Портрет невідомого», «Планетарій», «Золоті плоди»; М. Бютор «Міланський пасаж», «Зміна», «Сходина»; А. Роб-Грій «Гумки», «Шпигун», «У лабіринті» та ін.). Як ніхто до того, художники «нової хвилі» обстоювали «відчуженість душі художників», наполягали на

особливому «баченні ними світу», інтуїтивній силі.

Послідовниками інтуїтивістської естетики А. Бергсона стали італійський філософ Бенедетто Кроче (1866 – 1952) й англійський естетик Герберт Рід (1893 – 1968).

3.1.2. Психоаналітична естетика

Психоаналітична естетика виникла на основі психологічного та філософського вчення Зигмунда Фрейда (1856 – 1939).

Психоаналіз ґрунтується на трьох «китах»:

- 1) концепція позасвідомого як регулятора людської поведінки;
- 2) учення про дитячу сексуальність;
- 3) теорія сновидінь.

Концепція позасвідомого

Згідно із З. Фрейдом, у структурі особистості виділяються три основні психологічні компоненти:

- «Воно» (Ід) – сфера підсвідомого (несвідомого);
- «Я» (Его) – сфера свідомості;
- «Над-Я» (Супер-Его) – моральний цензор.

Усі процеси психічного життя людини позасвідомі. Свідоме життя людини займає лише маленьку частку, порівняно з її підсвідомим життям.

Підсвідоме – це компонент, у якому панують несвідомі інстинкти, пов'язані з необхідністю задоволення біологічних потреб (в їжі, сексуальному задоволенні тощо).

На початку свого життєвого шляху, коли людина з'являється на світ, у неї існують лише біологічні потреби, що їх вона безперешкодно задовольняє. Це приносить організму задоволення (знімає напругу).

Проте з розвитком, у процесі соціалізації, коли навколишній світ, культура накладають певні обмеження на безперешкодне задоволення власних біологічних потреб, вони витісняються, утворюючи великий резервуар інстинктивної психологічної енергії (лібідо).

Лібідо, згідно із З. Фрейдом, нагадує стан голоду та рівноцінне силі потягу (зокрема мова йде про сексуальний), що нагадує потяг до їжі. Воно частково знімається за допомогою несвідомих захисних механізмів - витіснення, раціоналізації, сублімації та регресії. Це означає, що коли безсвідомі інстинкти зупинені в одному зі своїх проявів, то вони, безперечно, в іншому повинні здійснити якісь ефекти. Одним з місць реалізації поглиненої інстинктивної (зокрема й сексуальної) енергії є творчість.

Отож З. Фрейд доводить думку, що сублімована (перетворена) статева енергія є джерелом творчої активності людини.

Ідея дитячої сексуальності

Формою прояву дитячої сексуальності є «Едипів комплекс», суть

якого розкривається в міфологічній історії про царя Едипа.

Звернення до давньогрецької міфології дало вченому можливість на прикладі аналізу долі фіванського царя Едипа продемонструвати трагедію придушених дитячих бажань.

Зигмунд Фрейд інтерпретує вчинки Едипа як «здійснення бажань нашого дитинства» (зокрема дитина (хлопчик), на думку З. Фрейда, часто сприймає батька як силу, що загрожує його сексуальності).

Особливу увагу З. Фрейд приділяє сексуальності. Вона є формувальною силою, що впливає на решту реакцій людини, є джерелом моралі, сорому, страху, відрази та ін.

Теорія сновидінь

У теорії психоаналізу З. Фрейда особливу увагу відведено феномену сновидінь.

Згідно з мислителем, сновидіння відіграють значну роль у житті людини:

1) вони «розкріпачують» позасвідоме, адже психологічна природа сну пов'язана зі зникненням інтересу до зовнішнього світу;

2) сон – це той стан, який нагадує людині утробне існування (тепло, темно, немає жодних зовнішніх подразників);

3) людина без особливого бажання існує в реальному світі та робить все можливе, аби хоча б тимчасово «повернутися» в материнське лоно.

Зигмунд Фрейд досліджував природу сновидінь: визначав часові та просторові його аспекти. На думку психоаналітика, сновидіння ніколи не відтворюють альтернативи «або-або», а містять обидві її складові як рівнозначні, в одному й тому ж зв'язку (замість принципу «або-або» діє принцип «і»).

Мислитель намагався визначити та пояснити символіку снів. Сновидіння, за З. Фрейдом, 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... – тобто прочитати позасвідоме.

Широко застосовував З. Фрейд аналіз сновидінь при дослідженні специфіки художньої діяльності (творчості) конкретних митців. Він розшифровував символіку деяких творів Л. да Вінчі, В. Шекспіра, В. Гете, Ф. Достоєвського, Т. Манна та ін.

Першим, хто зацікавив З. Фрейда, був Л. да Вінчі. Митець залишив свідчення про шуліку, що неодноразово, в різні періоди його життя «приходив» йому уві сні. Образ шуліки З. Фрейд пов'язує з поняттям «мут», яке в давньоєгипетській міфології інтерпретувалось як мати, богиня неба, мати матерів. Поняття «мут» єгиптяни писали ієрогліфом «шуліка» й серед зображень «мут» найчастіше траплялося зображення напівжінки-напівшуліки.

Зигмунд Фрейд тлумачить сновидіння шуліки як образ матері, котрої не знав Л. да Вінчі.

Психоаналітик дійшов висновку, що в Л. да Вінчі був нереалізований «Едипів комплекс» (сексуальний потяг до матері). Цей комплекс прочитується в снах, а також він «сублімувався» (перетворився) в Л. да Вінчі на інші форми активності (творчість). Отож у його художніх роботах так часто присутній образ жінки. Тут, за З. Фрейдом, потрібно шукати пояснення геніальності митця.

Щодо В. Шекспіра, З. Фрейд стверджує, що в «Гамлеті» прочитується власне життя поета («Тлумачення сновидінь»).

З книги Г. Брандера про В. Шекспіра (1896) відомо, що ця трагедія написана незабаром після смерті його батька (1601), тобто під враженням свіжої туги та воскресіння дитячого почуття до нього. Також відомо, що рано померлий син В. Шекспіра носив ім'я Гамнет (схоже на ім'я Гамлет).

Стосовно В. Гете, З. Фрейд «розшифрував» ненависть письменника до брата, бажання його смерті як нереалізований «Едипів комплекс» (сексуальний потяг до матері).

Однак, чи адекватні висновки З. Фрейда, адже В. Гете знищив більшість документів, щоденників, листів? У психологічному аналізі З. Фрейд щодо творчості В. Гете спирався лише на єдиний дитячий спогад письменника, залишений ним у статті «Поезія і правда».

Вивчав З. Фрейд і Ф. Достоєвського, зокрема в чотирьох аспектах – як письменника, невротика, мислителя-етика та грішника.

У 1928 р. З. Фрейд опублікував статтю «Достоєвський і батьковбивство». Повністю ототожнював Ф. Достоєвського з частиною героїв його творів. Отож образи Дмитра Карамазова та Родіона Раскольникова породжують бажання «зарахувати Достоєвського до злочинців» і шукати відповідні схильності в характері письменника.

Зигмунд Фрейд відзначав в особі Ф. Достоєвського цілий садистсько-мазохістський комплекс, який визначив талановитість митця, а саме:

- 1) «Едипів комплекс»,
- 2) «комплекс батьковбивства»,
- 3) невротичний страх;
- 4) епілепсію тощо.

На початку ХХ ст. метод психоаналізу став широко використовуватись у теоретичних дослідженнях українських і російських психоаналітиків, філософів, естетиків. До кола інтересів учених потрапили життя та творчість О. Пушкіна, М. Гоголя, Л. Толстого.

Так, ще в 1916 р. львівський дослідник С. Балей, застосовуючи вказаний метод, спробував проаналізувати стимули творчості українського поета Т. Шевченка й українського письменника Ю. Федьковича. Як відомо, в творчості Т. Шевченка провідною темою була «жіноча,

материнська тема». Згідно із С. Балеєм, це свідчення «кризи психіки поета», що була наслідком «ранньої втрати матері».

3.1.3. Екзистенціалістська естетика

Яскравим феноменом в естетиці ХХ ст. стала екзистенціалістська естетика. Ґрунтувалася вона на філософії екзистенціалізму (від лат. Existential – існування), що зародилася на межі ХІХ – ХХ століть у Росії, завдяки теоретичним пошукам Лева Шестова та Миколи Бердяєва. Розвитку набула в першій половині ХХ ст. у Німеччині, завдяки Мартину Гайдеггеру та Карлу Ясперсу, та в другій половині ХХ ст. (після Другої світової війни) у Франції – Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Сімона де Бовуар.

У розвитку екзистенціалістської естетики велику роль відіграла саме французька традиція.

Жан-Поль Сартр (1905 – 1980), будучи, передовсім, великим письменником-есеїстом (повісті «Нудота», «Сторонній», «Мухи», роман «Чума»), підіймає значну низку естетичних проблем, а це, своєю чергою, підводить його до естетизації загальнофілософських проблем.

Основна увага філософа в розв'язанні естетичних проблем концентрувалася навколо чуттєвої природи людини, естетичного сприйняття, художньої творчості, соціального й художнього функціонування мистецтва, художнього образу та ін. Цьому він присвятив теоретичні праці «Уява», «Ескіз теорії емоцій», «Уявне. Феноменологічна психологія уяви». При розв'язанні цих проблем він удавався до філософського (естетичного), мистецтвознавчого та психологічного аналізу. Хоча й в подальшому Ж.-П. Сартр обстоював самостійність естетичного знання та незалежність його, зокрема, від етичного: естетика пов'язана з глибинними процесами психіки, а етика – з практикою.

Жан-Поль Сартр виступив проти традиційної концепції мімезису (наслідування), де відстоювався зв'язок художнього образу з об'єктом (мистецтво народжується з наслідування дійсності). На його думку, образ пов'язаний лише з уявою та є станом свідомості.

Цьому мислителеві належить також розробка теорії типології людини. Так, він виділяє два типи людей – «вільних» і «невільних». «Вільні» люди – це продукт розвиненого естетичного почуття, уяви, тому мистецтво, зокрема художня література, реалізовує їхню психологію.

Однак мистецтво не позбавлене «ангажованості» (від франц. Engagement – замученість), адже художника не оминають актуальні проблеми сучасності (він не може бути пасивним спостерігачем подій).

Одночасно з ідеєю «ангажованого» мистецтва, Ж.-П. Сартр обстоює ідею можливості знищення мистецтва в класичному значенні, застосовуючи будь-які засоби. В одному зі своїх інтерв'ю газеті «Есквайр» він наголошував на праві знищення революційною молоддю живопису,

літератури, спалюючи її, на можливості переслідування інтелігенції за часів Китайської культурної революції тощо. Зрештою, філософ наполягав на перемозі аматорського мистецтва над професійним, на знищенні митця як носія конкретної естетичної концепції, оскільки можна обійтися без автора-художника в постановці, скажімо, театральної п'єси (достатньо лише колективного ентузіазму та фіктивного сценариста).

Критично Ж.-П. Сартр говорив і про реалістичне мистецтво минулого, зокрема літературу XIX – XX століть. Зображуючи суспільні пороки, на думку мислителя, воно не вчило боротися з ними. Це стосується ще більшою мірою інших мистецтв – живопису, скульптури, музики, поезії та ін. Особиста свобода митців у зазначених мистецтвах обмежена «речовими» матеріалами, з якими вони працюють (колір, звук, камінь, поетичне слово).

Чільне місце у філософії Ж.-П. Сартра посіла проблема свободи. Згідно з філософом, свобода нічим не зумовлюється та визначається розривом з необхідністю та власне минулим. Отож у часі немає зв'язку минулого з теперішнім і майбутнім.

Значний внесок Ж.-П. Сартр зробив у мистецтвознавчі розробки, в дослідження джерел творчості видатних художників минулого. При цьому він широко використав марксистський і психоаналітичний методи. Так, філософ аналізував життя та творчість французького письменника XIX ст. Г. Флобера та французького поета Ш. Бодлера. Його висновок підтверджує, зокрема, ідеї З. Фрейда про вплив дитячих переживань на творчість митця й ідентифікацію митця зі створеним ним образом.

Розвиток екзистенціалістської естетики завдячує ще одному видатному французькому мислителю, письменникові, лауреату Нобелівської премії з літератури 1957 р. Альберові Камю (1913 – 1960).

Основна ідея філософії А. Камю «життя – це абсурд, брехня». Доводить мислитель цю ідею на аналізі героїв Ф. Достоєвського, зокрема Кирилова в романі «Біси»; хресного шляху Ісуса Христа. Так, на думку А. Камю, в постаті Ісуса Христа втілена вся людська трагедія. Він є не «боголюдина», а «людино бог», оскільки кожна людина може бути розіп'ята та зраджена.

Проголошення А. Камю абсурду буття спонукало по-новому поглянути на мистецтво. Наслідком цього став яскравий приклад французької драматургії абсурду, представниками якої були С. Беккет, Е. Іонеско та ін. Мистецтво абсурду ігнорує причиново-наслідкові зв'язки у вчинках героїв, відмовляється від сюжету, окреслених характерів. При цьому підкреслюється зневажливе ставлення до мови, діалогу, що вилилося в зображення комунікації через алогічні комбінації складів, беззмістовні словосполучення. Наголос робиться на гротеску, пародії та трагікомедії.

Екзистенціалізм справив значний вплив на всю західноестетичну

концепцію ХХ ст., й українську також. Недаремно деякі українські філософи вважають його підґрунтям і української філософії.

3.1.4. Феноменологічна естетика

Особливе місце в естетичній думці 50-70 рр. ХХ ст. посіла феноменологічна естетика, на яку вплинули загальнофілософські феноменологічні ідеї німецьких філософів Едмунда Гуссерля (1859 – 1938) та Макса Шелера (1874 – 1928).

У цьому русі працював відомий польський естетик Роман Інгарден (1893 – 1970). Окрім теоретичних пошуків, він викладав естетику у Львівському (1925 – 1939) і Ягеллонському (з 1945) університетах. Відзначився в естетиці масштабною працею «Дослідження з естетики».

Основна проблема естетики Р. Інгардена – естетичне переживання. Мислитель вважає його переживанням складним (воно не є миттєвим), яке проходить кілька фаз. Спершу людина отримує враження від певних ознак, властивостей речей, предметів (кольору, мелодії, форми, ритму тощо), далі відбувається концентрація уваги, що визначає певну «попередню емоцію». Через збудження, бажання оволодіти предметом і здивування це, відповідно, сприяє безпосередньо естетичному переживанню.

Роман Інгарден відіграв значну роль у розробці понятійно-категорійного апарату естетики. По-новому було проаналізовано поняття «естетичний предмет», «естетичний досвід», «форма естетичного досвіду» та ін. Важлива роль Р. Інгардена в осмисленні категорії «інтенціональність» (від лат. *Intentio* – прагнення), до якої навіть в середовищі феноменологів-естетиків ставлення було неоднозначним. Для Р. Інгардена це була суть певної властивості свідомості, що визначає спрямованість на об'єкт. Для іншого феноменолога, французького мислителя Моріса Мерло Понті (1908 – 1961), – це спосіб експресії, прозоріння та «бачення таємниць буття».

Серед проблем, які ввійшли також до кола інтересів Р. Інгардена, були інтерпретація, «схематичність» («незавершеність») художнього твору, цінність, відмінність художньої та естетичної цінностей.

Цікаво вирішує мислитель проблему відмінності художньої та естетичної цінності. На його думку, естетичні цінності завжди пов'язані з предметом твору мистецтва, проте вони не є його ознаками. До естетичних цінностей він зараховував: динамічність, експресивність, драматичність, ясність, витонченість, оригінальність предмета мистецтва.

Художні ж цінності не зводяться до емоцій при сприйнятті твору мистецтва. Художня цінність пов'язана з характеристикою твору мистецтва. На відміну від естетичної цінності, художня має певне цільове призначення – стимулює естетичне переживання, дає особливу радість при сприйнятті твору мистецтва.

Роман Інгарден критично поставився до марксистського

потрактування художньої цінності, де суть її зводилася до єдності ідеального та реального. Адже це придатне лише для оцінки реалістичного мистецтва. Мислитель у поясненні художньої цінності твору мистецтва не вдавався до вищевказаної проблеми, оскільки мистецтво – це не пізнання істини, а особлива «сфера дійсності». Його цінність визначається «насолодою» та «задоволенням», тобто емоційними переживаннями, котрі ми повинні отримувати при перегляді «наслідувальних» творів мистецтва.

3.1.5. Структуралістська естетика

Починаючи з 20-30-х рр. і протягом усього ХХ ст. особливе місце в розвитку естетичного знання посіла структуралістська естетика. Найбільшого поширення вона набула у Франції завдяки теоретичним пошукам К. Леві-Стросса, М. Фуко, Ж. Лакана, Р. Барта та ін.

Структуралісти відштовхувалися від ідеї доцільності абстрактно-теоретичного, структурного методу в дослідженні всіх процесів і явищ людського буття. Цей метод полягає в розчленуванні досліджуваного матеріалу на сегменти (частини) й аналізі властивостей кожної частини. Базується він на знаковій теорії. Це означає, що загадковість структур процесів і явищ криється в знаках, словах, символах. Так, культура містить такі знакові системи: мова, наука, міфологія, мистецтво, мода, звичаї тощо. Аналіз структурним методом кожної знакової системи дає можливість розкрити певні приховані глибинні смисли культури.

Структуралісти не виробили єдиного понятійно-категорійного апарату, тому в К. Леві-Строса ці глибинні смисли культури мають назву «ментальні структури», у М. Фуко – «епісистеми», чи «дискурсивні формації», у Р. Барта – «письмо».

Такий підхід до вирішення загальнофілософських проблем уплинув безпосередньо й на естетику структуралістів. Категорії «знак», «структура», «функція», «поетична мова» стали центральними в цій галузі знань.

В естетиці структуралісти вирішували проблеми сутності мистецтва, творчості, естетичної функції, естетичної норми, структурного аналізу словесного мистецтва, генези символів та ін. Зокрема, вони розуміли мистецтво як автономну реальність, яка безсвідомо виникла на основі певних конструктивних правил, структурних принципів, на ґрунті певних загальних законів «поетичної мови».

Значний внесок у розвиток структуралістської естетики здійснив Р. Барт. Основною проблемою його естетики стала внутрішня структура твору. Мислитель стверджував, що в художньому творі важливу роль відіграє не лише «мова» як загальнообов'язкова норма та «стиль» як індивідуальна манера творчості, а й «письмо» – «художня форма».

По-новому Р. Барт вирішував проблему творчості. На його думку, творчість – це виклик і подолання самотності. Адже в творчості людина

виходить за власні межі та ділиться з іншими своїми переживаннями, думками, інтимними почуттями.

У творчості, бажаючи реалізуватися для інших, митець використовує загальновідомі символи та знаки, так звані «мовні топоси», та поступово стає їх заручником. Завдання ж художника (в цьому й проявляється його професіоналізм) – не експлуатувати їх як звичайно, а, засвоївши, «комбінувати».

Ще одну важливу проблему в естетиці підійняв Р. Барт – «діалог» читача з літературним твором і, зокрема, інтерпретація твору мистецтва. Це зблизило структуралізм з герменевтикою.

Представниками філософської герменевтики були Фрідріх Шлейєрмахер (1868 – 1934) та Ганс Георг Гадамер (нар. 1900).

Заслуга Ф. Шлейєрмахера в естетиці виявилась у тому, що він дав чітке пояснення специфіки творчості митця й інтерпретатора. Творчість митця – продукт позасвідомості. Інтерпретатор же керується свідомістю, що допомагає йому пізнати твір через аналіз усіх його частин.

Заслуговують особливої уваги й погляди Г. Гадамера на предмет естетики. Філософ ототожнював предмет естетики та мистецтва. Чому естетика вдалася до філософствування? Це сталося ще за часів А. Баумгартена як виклик епосі раціоналізму (XVII ст.).

Герменевтична естетика в потрактуванні творчості звернулася до аристотелівської ідеї наслідувальної природи творчості. Ганс Гадамер заперечував творчу суб'єктивність як джерело творчості. Єдине, що відрізняє мистецтво від звичайного копіювання, згідно з цим мислителем, – це символічна діяльність. Отож, наслідуючи реальність, художник наповнює її вільним смислом, тобто грає з нею.

3.1.6. Естетика на порозі XXI ст.

Новий етап у розвитку естетичного знання розпочався на початку 70-х рр. XX ст. Цьому сприяла криза європейської філософії.

Важливу роль у зміні орієнтації естетики відіграла міжнародна зустріч естетиків у Кракові в 1979 р., що була присвячена обговоренню проблеми «кризи естетики».

З цього часу офіційно було заявлено про незалежність естетики другої половини XX ст. від філософії та взято курс на виборювання цілковитої самостійності естетики. Була звернена увага на її взаємозв'язок з іншими суміжними науками – етикою, мистецтвознавством, психологією та орієнтовано на пошук суто естетичного предмета дослідження.

Контрольні запитання

1. Як відбувалося становлення естетичної проблематики в Античні часи?
2. У чому суть естетичної теорії Платона?

3. На яких позиціях стояв у своїй естетичній концепції Аристотель?
4. Розкрийте особливості середньовічних естетичних поглядів.
5. Який внесок здійснили митці епохи Відродження в становлення естетичної науки?
6. Охарактеризуйте феномен класицистської естетики.
7. Яку роль відіграли просвітники в розвитку естетичного знання?
8. Хто є засновником науки естетики? Коли естетика сформувалась як наука?
9. Яке місце в структурі філософських наук відвів естетиці А. Баумгартен?
10. Охарактеризуйте роль І. Канта і Г. Гегеля в розробці естетичних проблем.
11. Які школи й течії заявляють про себе в естетичній науці в XIX – XX століттях?
12. Розкрийте суть естетичних поглядів психоаналізу.
13. Охарактеризуйте концепцію феноменологічного напрямку в естетиці.
14. Розкрийте естетико-філософську концепцію екзистенціалізму. Визначте поняття «екзистенція».
15. Які основні ідеї структуралістської естетики?

ТЕМА 4. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ У XVIII – XX СТОЛІТТІ

Після отримання незалежності Україною, у зв'язку із загальною активізацією досліджень у всіх сферах наукової діяльності, зокрема й у галузі естетики, зростає увага до вивчення її історії в нашій державі й до вивчення історії естетичної думки також. Це зумовлено тим, що через засвоєння історії становлення естетики, що є національною естетичною спадщиною, поступово прокладається шлях до глибшого, достовірнішого пізнання вітчизняної філософської думки.

Вітчизняна філософія – це складний соціокультурний феномен, невід'ємна частка духовної культури нашого народу. Вона охоплює найрізноманітніші форми суспільної свідомості, дає людям можливість краще зрозуміти минуле та сьогодення, усвідомити свою причетність до історичного процесу й визначити власне місце в ньому. Важливу роль у формуванні національної самосвідомості українців відіграла й естетика як складова частина духовної культури України.

Естетична думка специфічно відображає художньо-творчий досвід українського народу, що спирався на своєрідне емоційно-поетичне світосприймання східних слов'ян, їхню фантазію в баченні світу, самотність образотворчого мистецтва, музично-пісенної культури, а пізніше – художньої прози, поезії, класичної драматургії й театру.

За твердженнями дослідників історії української культури, одним з найбагатших джерел, за якими можна вивчати культуру та світогляд давніх слов'ян, є їхня міфологія, перекази та легенди. Слов'янська міфологія своїми елементами влилася в тогочасну культуру, де поступово втрачались її релігійно-світоглядні ознаки, а на переднє місце виступав ритуально-естетичний, суто духовно-творчий аспект фантазії та звичаїв народу.

Естетичні погляди та знання поєднувалися з морально-естетичним світом конкретної людини – носієм теоретичної ідеї чи системи поглядів. Саме такий підхід до носіїв певної ідеї органічно поєднав літературу, архітектуру й іконопис і створив своєрідну єдність мистецтва та філософії, а їхні творці підносилися в народному сприйнятті до рівня духовних наставників. У різні епохи цю функцію могли виконувати Ярослав Мудрий, Герасим Смотрицький, Теофан Прокопович, Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Олександр Потебня, Іван Франко, Леся Українка, Лесь Курбас та ін.

4.1. Формування естетичних ідей на теренах України у XIII – XVIII століттях

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 духовні цінності. Особливо поширеними були ілюзії щодо магичної сили слова.

Цей період вважають найменш дослідженим, що ускладнює утворення повної та всебічної картини розвитку естетичної думки.

На зламі XV – XVI століть значний вплив на духовне життя України мала філософсько-соціологічна концепція, що розроблялася в Острозькій академії. Вона найбільш рельєфно відображена в творчості Івана Вишенського. Цей період можна вважати прикладом свідомого утиску естетичних ідей на користь релігійних і етичних. Іван Вишенський обстоював ідеї аскетизму, самозречення від проблем краси. Він вважав, що в навколишньому світі має панувати необхідність, обов'язок, які ставляться вище від потреб у красі та мистецтві. Світосприйняття Івана Вишенського – це послідовне протиставлення християнської етики та людського світосприйняття краси навколишнього світу, ідеалів Святого Письма й художньо-естетичних ідеалів краси та радості життя.

Особливе місце в історії естетики України належить другій половині XVII ст. та XVIII ст. – періодові створення й утвердження на теренах українських земель нових науково-освітніх закладів. Особливу роль серед них відіграла Києво-Могилянська академія (1631 – 1817). Упродовж свого майже двохсотрічного існування Києво-Могилянська академія була основним чинником розвитку освіти, науки, культури не лише в Україні, а й у всьому православному регіоні, як стверджує відомий український

дослідник історії естетичної думки Віра Нічик.

Значний внесок в українську естетику цього періоду пов'язаний з іменем Теофана Прокоповича (1681 – 1736). Зосередивши увагу на проблемі краси, він, по-перше, розглядав красу людини як гармонію духу й тіла, а по-друге, до аналізу краси залучав як природу, так і звичаї, побут, ремесло та майстерність.

З особливою зацікавленістю Т. Прокопович ставився до піітики, тобто поетичного мистецтва, що, за його переконаннями, відрізняється від інших видів творчості безпосереднім впливом на естетичні почуття людини. Саме поетика впливає на розвиток таких здібностей людини, як відчуття краси, стилю, фантазії та уяви.

З XVIII ст. пов'язана й діяльність Григорія Сковороди (1722 – 1794). Його естетичні погляди перетинаються з філософськими, етичними та його поезією. Теоретичні розміркування українського філософа підсумовуються створенням філософії серця, однією з граней якої було естетико-художнє пізнання світу. Своєю чергою, естетико-художнє пізнання світу підкреслює роль і значення творчості.

Концепція Г. Сковороди досить оригінальна. Її не можна назвати копією ідей представників філософської думки Стародавньої Греції. Своєрідність її полягає, передусім, у запереченні платонівської ідеї конфлікту між філософією та поезією. Ідея взаємозв'язку філософії та поезії, на якій наполягав Г. Сковорода, підкреслює значення творчої індивідуальності та розуміння нею проблем краси навколишнього світу й людських душ.

Особливе значення мають ідеї Г. Сковороди про єдність краси, добра, блага й істини. Саме в поєднанні цих станів, на його думку, відбувається морально-естетичне самоутвердження людської сутності. Мислитель наполягає на необхідності пізнання сутності предметів і явищ, на цьому шляху перетинаються інтереси науки та мистецтва, раціонального й чуттєвого.

Отож ідеї Г. Сковороди є своєрідною сполучною ланкою між минулим і сучасністю.

Підсумовуючи, зазначимо, що на етапі XIII – XVIII ст. у розвитку української культури естетичні ідеї, мистецтво та мистецтвознавство відігравали особливу, винятково важливу роль. Вони часто поставали як феномен естетики в психології творчості.

4.2. Естетична думка в Україні у XIX – на початку XX століть

Початок XIX ст. на теренах України характеризується зверненням українських мислителів до краси своєї Батьківщини, її народу й української мови. Така тенденція чітко простежується вже в творчості Івана Котляревського (1769 – 1838). Його поема «Енеїда» утверджує, передовсім, особливі можливості української мови та, на відміну від вимог

класичної літератури, спирається на народну традицію.

Яскравим періодом розвитку українського романтизму, пов'язаного як із творчими здобутками М. Гоголя, раннього Т. Шевченка, М. Максимовича, так і з теоретичними працями М. Костомарова та П. Куліша були 30-50-ті рр. XIX ст.

Особливе значення мають естетичні погляди Тараса Шевченка (1814 – 1861), який ще в період навчання в Академії мистецтв іронічно висловлювався з приводу естетичного трактату польського теоретика К. Лібельта, який піддавав критиці існування ідей прекрасного. Тарас Шевченко приділив значну увагу дослідженню естетичних проблем, зокрема: специфіки прекрасного, сутності творчого процесу, соціальної значущості мистецтва тощо.

На межі XIX – XX століть розвиток естетичної думки в Україні асоціюється, насамперед, з художнім рухом, зокрема літературним, що переживає своєрідний вибух та пов'язаний з іменами таких майстрів слова, як І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Винниченко та ін.

Творче піднесення, що спостерігалось в українській літературі того часу, характеризується виникненням у літературних творах різноманітних авторських естетичних концепцій. Цей процес мав двоїстий характер. З одного боку, функцію теоретиків узяли на себе практики літератури. Деякі з них – Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський та ін. – відпрацьовували свої концептуальні положення опосередковано (в есе, листах, щоденниках, автобіографіях тощо). Другі, наприклад, І. Франко, цілком свідомо працювали як науковці, а отже, їхня теоретична спадщина є не менш важливою для української естетичної думки, ніж художня творчість.

Проаналізувавши спрямованість українських естетичних ідей на початку XX ст. через їхній зв'язок із західноєвропейським філософсько-естетичним і мистецьким рухом, їхніх представників можна поділити на два табори. До першого належали ті, котрі вшановували символістів – Гауптмана, Ібсена, Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, а до другого – ті, що вважали авторитетами постаті попередньої позитивістської епохи (Ч. Дарвіна, Г. Спенсера та ін.).

Варто зауважити, що українська інтелігенція цього періоду обирала собі авторитетів майже виключно поза межами України. Така орієнтація мала безпосередній вплив на творчі пошуки письменників. Не втрачаючи власної самобутності, українська творча еліта була безпосередньо й опосередковано пов'язана з найвизначнішими європейськими філософсько-естетичними напрямками – інтуїтивізмом, ніцшеанством і психоаналізом.

Особливе значення має теоретична спадщина Івана Франка (1856 – 1916), зокрема його програмне дослідження «Із секретів поетичної творчості» (1898). Основним змістом цієї праці стало опрацювання

конкретних понять і проблем, а також їх подальше теоретичне узагальнення. Оперуючи низкою усталених щодо естетичної традиції визначень (пам'ять, відчуття, фантазія тощо), І. Франко водночас збагачує естетичний словник, запроваджуючи в науковий обіг новий термін – «змисл». На наш погляд, це поняття збігається з його розумінням відчуття. Він вказує, що не всі змисли однаково важливі для розвитку нашої душі. Елементарна психологія розрізняє вищі та нижчі змисли, тобто такі, що мають свої спеціальні та високорозвинені органи (зір, слух, смак, запах), і такі, що не мають таких органів (дотик зовнішній та внутрішній). Отже, в цій роботі доволі виразно простежується логіка зв'язків у творчості: від естетичного відчуття до стимулу творчості, на основі чого виникає художній образ.

Структуризація змістів, здійснена І. Франком, відкрила для нього можливість переходу від понятійної конкретики до концептуальних узагальнень, зокрема розгляду проблеми міжвидових зв'язків у естетиці – від поезії до музики та малярства.

Отож праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості» є продуктивним зразком поєднання дослідження естетичного й етичного аспектів буття. Логіку переходу з естетичної сфери в етичну уможлиблює відпрацювання категорії краси. Осмислюючи її, вчений рішуче доводить, що нова естетика має відштовхуватися не від поняття краси, а від естетичного вподобання.

Особливе місце серед естетичних шкіл України посідала харківська. Це було пов'язано зі значним внеском у розвиток гуманітарних наук видатного вченого-мовознавця Олександра Потебні (1835 – 1891) – одного із засновників лінгвістичної естетики. Саме естетична спадщина О. Потебні стала своєрідною ланкою зв'язку між естетикою ХІХ ст. через ХХ ст. і до сьогодення.

Розглядаючи творчість цього представника української естетики, необхідно зважати на специфіку вітчизняного розуміння цієї науки наприкінці ХІХ ст. У свідомості багатьох тогочасних гуманітаріїв естетика, як уже згадувалося, була призначена для обслуговування теорії літератури та мистецтвознавства. В українській традиції мистецтвознавча естетика, по суті, була панівною, а філософське її осмислення перебувало в процесі становлення. Отож внесок О. Потебні – виокремлення суто естетичної проблематики й усвідомлення ним доцільності використання філософської методології та категорійно-понятійного апарату – став важливим кроком у розвитку естетики як суто філософської науки.

Із усього сказаного можна дійти висновку, що своєрідна художня всеосяжність у відображенні дійсності, яка була властива більшості відомих українських митців ХІХ – початку ХХ століть, не могла не спонукати їх до теоретичного осмислення морально-етичної проблематики мистецтва й творчості. Так звана, мистецтвознавча тенденція в українській

естетиці виразно проявилася на цьому історичному етапі. Перебуваючи у складних соціально-політичних умовах, спричинених своєрідністю історії України, вітчизняні митці намагались осмислити соціальне призначення мистецтва, закріпити його естетичне призначення і як духовну пам'ять часу. Через безпосередній аналіз та самоаналіз духовної творчості представники української естетичної думки поступово відкривали і для себе, і для науки, і для народу сутність складного процесу естетичного осмислення дійсності.

4.3. Розвиток української естетики ХХ ст.

Особливе місце в історії української естетичної думки ХХ ст. належить видатному діячеві театрального мистецтва Лесю Курбасу, теоретико-практична спадщина якого дає всі підстави говорити про становлення театральної естетики.

Лесь (Олександр Степанович) Курбас (1887 – 1942) певний час навчався та працював у Львові й Києві. У 1922 р. він пов'язав своє життя з Харковом, де створив відомий театр «Березіль». З 1926 р. Л. Курбас почав викладати в Харківському музично-драматичному інституті. Тож він був не тільки видатним режисером, а й створив школу театрального мистецтва, викладаючи своїм студентам такі науки, як філософія й естетика.

Крізь усі сфери діяльності Лесь Курбаса виразно проходить його розуміння української культури в контексті загальноєвропейських процесів. Доказом цього є написана ним у 1918 р. передмова до книги В. Обюртена «Мистецтво помирає», де український митець окреслює певні орієнтири для розвитку нових напрямків у мистецтві та висловлює глибоку переконаність у подальших перспективах художнього розвитку.

Лесь Курбас відкрив для України низку видатних акторів (М. Крушельницького, В. Василька, Н. Ужвій, Л. Сердюка, І. Мар'яненка та ін.), творчість яких упродовж кількох наступних десятиліть визначала спрямованість української театральної школи. З його іменем пов'язане й оновлення українського театру протягом 1922 – 1933 рр., яке збігається з періодом активної діяльності театру «Березіль».

З традиціями харківської естетичної школи пов'язана й діяльність Миколи Хвильового (Фітільов) (1893 – 1933) – відомого ідеолога українського відродження 20-х рр. ХХ ст., організатора мистецьких угруповань у перші пореволюційні роки. Миколу Хвильового найбільше цікавила проблема естетичної культури, що розглядалась як самодостатнє явище, своєрідною серцевиною якого, на його думку, повинні були стати елітарне (високе) мистецтво та специфічний шлях розвитку української літератури й мистецтва на засадах романтизму. Він був переконаний у необхідності відокремлення процесів розвитку національної культури в Україні від офіційної радянської (сталінської) моделі, що передбачала формування соціалістичної культури з наголосом на ідеологічних, а не

національних засадах.

Українську естетику та мистецтво 30-40-х рр. ХХ ст. не можна розглядати відірвано від процесу насадження культу особи Й. 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. Бойчука, М. Вороного, М. Куліша, Л. Курбаса, Г. Хоткевича, М. Семенка та багатьох інших репресованих діячів української культури. Під постійним ідеологічним пресом перебував геніальний український кінорежисер О. Довженко.

У другій половині ХХ ст. розвиток української естетичної думки здійснюється в розробках конкретних проблем з естетики молодими українськими науковцями, а від 70-х рр. українська естетика показала себе самодостатньою частиною тогочасного гуманітарно-філософського знання. Представники вітчизняної естетичної думки цього періоду, з одного боку, забезпечили українськомовне викладання цієї філософської дисципліни, а з іншого, – зосередили увагу на обґрунтуванні природи естетичного.

У цей період з'являлися праці українських авторів, у яких безпосередньо аналізуються проблеми естетичного. Активне дослідження цієї проблеми було зумовлене появою монографії львівського естетика Б. Кубланова «Естетичне відчуття та мистецтво» (Львів, 1956). Після цієї публікації вийшли друком роботи П. Гаврилюка, А. Гордієнка, В. Коршенка, К. Шудрі та ін. У працях зазначених учених розроблено поняття законів краси, хоча переконливого твердження про їхню сутність не містить жодна з робіт, присвячених висвітленню цих законів.

Особливу роль у розвитку естетики, на нашу думку, відіграли роботи В. Іванова «Практика і естетична свідомість» (К., 1971) та В. Баленка «Естетичне і природа» (К., 1973). Хоча автори представляли українську естетику одного періоду, їхні погляди виявилися протилежними в розумінні проблеми естетичного. Саме наявність протилежних підходів до однієї проблеми зумовила широту охоплення сутності естетичного, дала змогу детально висвітлити структурні елементи естетичної свідомості, понятійно-категорійний апарат науки та здійснити подальші кроки в українській естетиці. Варто зауважити, що з 70-х рр. ХХ ст. естетика набула надзвичайної популярності в Україні. Цю дисципліну почали викладати як на гуманітарних, так і на природничих факультетах більшості вищих навчальних закладів, зосереджуючи особливу увагу на формуванні естетичних смаків у молоді.

Необхідно пам'ятати, що естетична проблематика в другій половині ХХ ст. розвивалась у гострих теоретичних дискусіях, які свідчили про принципово різне трактування низки положень марксизму, намагання естетиків, які мислили творчо, подолати спрощене, декларативне тлумачення змісту естетичного. Найвиразніше ця ситуація проявилася в осмисленні проблеми природи естетичного, провідної проблеми естетичної

науки. У вищезгаданій монографії В. Іванова обстоюється ідея здатності вченого не схилитися перед авторитетами, на чому наполягали відомі радянські вчені.

Цінність позиції В. Іванова, як переконливо довів подальший розвиток естетичної науки, полягала в тому, що він запропонував звернутися до витоків проблеми естетичного та відтворити еволюцію психічних форм відображення світу. Він обстоював ідею того, що матеріальний світ, коли розглядати його відокремлено, тобто поза людським суспільством, є естетично нейтральним. Отже, аналіз природи естетичного трансформується, згідно з В. Івановим, в аналіз низки понять, до яких поступово додаються діяльність, творчість, цілепокладання, практичне освоєння дійсності.

Досить значний унесок у розвиток вітчизняної естетичної думки зробили такі вчені, як В. Мазепа («Художня творчість як пізнання», 1974), А. Канарський («Діалектика естетичного прогресу: діалектика естетичного як теорія чуттєвого пізнання», 1979), О. Фортова («Про діалектичну єдність морального та естетичного», 1985), Л. Левчук («Психоаналіз і художня творчість», 1980; «Мистецтво в боротьбі ідеологій», 1985; «Естетика ХХ століття», 1997; «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика», 2002), М. Гончаренко («Геній в мистецтві і науці», 1991).

Висвітлюючи ситуацію в естетичній науці другої половини минулого століття, потрібно пам'ятати, що йдеться про розвиток радянської науки, котра формувалась у межах єдиного територіального простору, в межах єдиної методології та ідеології, в яких чітко простежувався принцип намагань оперувати аналізом мистецької практики на основі вказівок Комуністичної партії.

Водночас, незважаючи на уніфікацію процесів, естетична наука цього періоду в Україні мала і яскраво національні риси. Це, по-перше, було пов'язано з виданням теоретичної літератури, переважно, українською мовою, що давало можливість удосконалити понятійно-категорійний апарат науки, яким естетика користується й донині. Такий стан справ надавав можливість використовувати спадщину українських письменників і мистецтвознавців, а також здійснювати всебічний аналіз реального тогочасного мистецького процесу в республіці.

По-друге, в цей період, окрім творів Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, творча спадщина яких широко залучалася протягом усього періоду існування Радянського Союзу, в 1958 – 1966 рр. було видано твори І. Труша, О. Маковея, Г. Хоткевича та ін., раніше заборонених митців. А ці діячі української культури активно цікавилися саме естетичною проблематикою, що була засобом інтеграції гуманітарних наук.

За роки незалежності України естетика значно розширила коло дослідницьких інтересів. Цьому сприяло, передусім, розширення методологічних засад науки. Зняття ідеологічних обмежень дало

українським естетикам змогу збагатити теоретичну проблематику, вводячи в науковий і викладацький процес праці західноєвропейських і американських естетиків, зорієнтувати молоде покоління на вивчення естетичних засад культури різних регіонів світу

Важливим надбанням сучасної української естетики є тенденція до розширення її географічних меж. Сьогодні, крім Києва, сформувалися потужні центри розвитку вітчизняної естетичної науки в Луганську, Луцьку, Львові, Одесі, Харкові, Черкасах, Чернігові та в інших містах України.

Контрольні запитання

1. Естетичні ідеї Острозької академії.
2. Коли було засновано Києво-Могилянську академію?
3. Як ви розумієте поняття «філософія серця»?
4. Охарактеризуйте творчий портрет Григорія Сковороди.
5. Охарактеризуйте розвиток української естетичної думки у XIII – XVIII ст.
6. Яку роль відіграло літературознавство в українській естетиці XVIII – XIX ст.
7. Які особливості розвитку естетичної думки в Україні у XIX – початку XX століть?
8. Українська естетика XX століття.

ТЕМА 5. ОСНОВНІ ЕСТЕТИЧНІ КАТЕГОРІЇ

5.1. Естетичне як універсальна категорія естетики

Естетичне – це нова категорія в естетиці. Утвердилася вона в XX ст. За її основу було взято поняття, котре широко використовував ще І. Кант, але воно не вживалось як самостійна категорія, а було предикатом понять для характеристики певних явищ і процесів, особливого людського досвіду, суб'єктно-об'єктних відносин, художньої діяльності, специфічної свідомості.

Популяризація цієї категорії в Новітній час відбулася через девальвацію категорії «прекрасне». Адже художня цінність мистецтва цього часу визначалася не прагненням до ідеалу краси. Практика й мистецтво засвідчили, що місце прекрасного зайняли нові цінності – абсурдне, потворне, хворобливе, жорстоке, політичне, повчальне, жахливе, шокуєче тощо.

На думку сучасного естетика Є. Яковлева, естетичне певною мірою відповідає досконалому, що визначає повноту буття природи, суспільства та духовного світу людини. Оскільки така повнота передбачає не лише гармонійне (суть прекрасного, естетичного ідеалу мистецтва), а й дисгармонійне (піднесене, жахливе, потворне, низьке, трагічне), то всі

названі властивості можуть мати ознаки естетичного. Тож естетичним може бути не лише прекрасне, а й потворне, трагічне та ін. При цьому воно стає яскравішим у гармонійному співіснуванні таких цінностей. Не даремно англійський дослідник У. Монтено стверджував, що мистецтво, котре прагне до абсолютної краси – сентиментальне й нудне, а послідовник Г. Гегеля – К. Розенкранц – зазначав, що потворне не має самостійного естетичного значення, а лише в поєднанні з його антиподом – прекрасним.

До речі, усвідомити вищесказане можна не тільки на прикладі сучасного мистецтва. Звернемося до мистецтва минулого, зокрема до трагедії В. Шекспіра «Гамлет»: вищі духовні цінності, що знаменують красу духовного світу людини (головного героя трагедії Гамлета), набувають естетичної цінності в поєднанні з його нелюдською поведінкою (адже вбивство для нього – природна річ).

Такий широкий зміст категорії «естетичне» змусив філософів-естетиків по-новому переглянути суть предмета науки естетики. Зведення її предмета до прекрасного давно викликало негативне ставлення, бо звужувало суть філософської науки. ХХ ст. поставило в центр уваги естетичного знання безпосередньо естетичне.

5.2. Естетичний зміст категорії «прекрасне»

Сфера естетичного зачіпає зміст естетичної категорії «прекрасне».

У літературі роз'яснення прекрасного здійснюється в афоризмах:

І. Гете: «Прекарасне – це любов».

М. Чернишевський: «Прекарасне – це життя».

М. Гадамер: «Прекарасне – це самовираження».

Проте афоризми лише вводять в оману, їм притаманна емоційність, яка заважає усвідомленню естетичного змісту прекрасного.

Спроби розкриття естетичного змісту прекрасного здійснювалися ще в давній філософській традиції. Здійснимо екскурс в історико-філософське осмислення прекрасного.

Античність

Сократ: Прекарасне і добро – суть єдина реальність, а визначаються вони поняттям «калокагатія». Прекарасне також є корисне.

Платон: Прекарасне – це вища ідея, пізнати яку людина може лише тоді, коли перебуває в особливому стані одержимості, натхнення, через згадування безсмертної душі про той час, коли вона ще не вселилася в смертне тіло та була в світі ідей.

Аристотель: Прекарасне – не об'єктивна ідея, а об'єктивна риса речей. Мірою прекрасного є людина.

Прекарасне є доцільне.

Прекарасне є добродійність.

Середні Віки

Августин Блаженний: Прекрасне – це вище благо, Бог.

Світ прекрасний, тому що його створив Бог.

Краса є добро й істина.

Оскільки сприймана краса сприймається чуттєво, то не власне краса має значення, а той сенс, який в ній прихований. Звідси, в епоху Середньовіччя засвідчується підкреслена неповага до форми художнього твору. Виправдовується схематизм, символіка й алегоризм.

Ціонісій Ареопагіт: Прекрасне – це властивість світла (тому красу символізує «світло», «промінь», «блиск» тощо).

Тома Аквінський: Прекрасне – це пропорція.

Прекрасне – це не добро

Чуттєвий світ теж наділений красою.

Краса має об'єктивні ознаки:

- цільність або досконалість;
- пропорція чи співзвучність;
- чіткість.

Епоха Відродження

Леон Баттист Альберті (1404 – 1472): Прекрасне не зводиться до математичної пропорції, хоча й формальні елементи визначають його суть (наприклад, красу архітектури утворюють три елементи: число; обмеження; розташування).

Краса є щось більше.

Сутність прекрасного в гармонії, мета якої – впорядкувати частини.

Гармонія – не лише закон мистецтва, а й закон життя. Вона охоплює все людське життя й усю природу речей.

Гармонія є джерелом і умовою досконалості.

Гармонія в мистецтві складається з різних елементів: в музиці елементами гармонії є ритм, мелодія, композиція; у скульптурі – міра та межа.

У прекрасному необхідно розрізнити «красу» та «прикрасу»:

- краса – це внутрішній закон прекрасного;
- прикраса – це вторинний світ прекрасного вона природжена до тіла, хоча й складає його органічну частину. Адже будь-яка будівля без прикрас «помилкова». Прикраса є випадкова та відносна форма прекрасного.

Леонардо да Вінчі (1452 – 1519): Прекрасне є значно більше та змістовніше, ніж зовнішня красивість.

Прекрасне в мистецтві передбачає наявність не лише краси, але й усієї гами естетичних цінностей: прекрасного та потворного, піднесеного й низького.

Альбрехт Дюрер (1471 – 1528): Прекрасне тісно пов'язане з користю – «що в людині безкорисне, те некрасиве».

Найбільш адекватно природу прекрасного відображає поняття

співмірного (передбачає відсутність недоліків, надмірного і є серединою між надто великим і надто малим).

Альбрехт Дюрер намагався знайти канон краси в переданні людського тіла через пропорції. У пошуках правильних пропорцій (в зображенні положень і рухів людського тіла) А. Дюрер вдавався до різних способів вимірів. Розробив шкалу вимірювань ідеального чоловічого тіла, яка містила 1800 частин.

Прекрасне має відносний характер: «Щоб створити прекрасну фігуру, ти не можеш змалювати все з однієї людини. Адже немає на землі людини, котра б поєднала в собі все прекрасне. Тож, коли ти хочеш створити прекрасну фігуру, необхідно взяти від одного голову, від іншого – груди, руки, ноги, кисті рук і ступні, й таким чином скомпонувати різні типи всіх органів».

Класицизм (XVII – XVIII століття)

З XVII ст. краса визначається через усі ті категорії, котрі в попередній епохи окремо утворювали її суть. Це і є гармонія.

Ніколо Буало (1636 – 1711, праця «Поетичне мистецтво»): Існує абсолютна краса.

Прекрасне – це істина. Воно ґрунтується на правильності, чіткості, чистоті. В мистецтві прекрасне досягається через досконалість майстерності, правильний метод, застосування формальних методів;

Прекрасне зводиться до витонченого: «Прекрасна не вся природа в її цвітінні та буйстві, а лише підстрижена, доглянута (наприклад, Версальський парк)». Природа повинна підлягати певному очищенню й навіть виправленню в дусі більшої правильності.

Краса – це добро та державна доцільність, що й має бути вищим предметом мистецтва.

Французьке просвітництво XVIII ст.

Дені Дідро (1713 – 1784):

Прекрасне – це природна властивість природи, така як вага, колір, об'єм та ін.

Німецька класична філософія

Іммануїл Кант (1724 – 1804, «Критика здатності судження»):

Прекрасне – це об'єкт незацікавленого ставлення: «Усе, що пов'язане з прекрасним, не повинно мати необхідності, зацікавленості».

«Прекрасне – тотожне кількості та якості». Існує відмінність між прекрасним і піднесеним.

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770 – 1831):

Прекрасне – це один з етапів загальносвітового руху духу (абсолютної ідеї).

У своєму розвитку дух набуває гармонійної єдності з матеріальною формою, тобто ідея набуває повного й адекватного відображення у формі – і це прекрасне.

Краса поширюється лише на сферу мистецтва.

XIX – XX століття

Ширяться суб'єктивно-ідеалістичні погляди, згідно з якими, людина в процесі естетичного сприйняття ніби одухотворює естетично нейтральний світ і примушує його «випромінювати» красу.

Лише індивід додає краси природі, що перебуває «по той бік прекрасного та потворного», вона «поза естетична», як і «позаморальна» та «поза логічна».

Ганс Георг Гадамер (нар. 1900, «Актуальність прекрасного»):

Прекрасне характеризується незацікавленістю. Це стан вільний від виконання заради мети.

Прекрасне – це можливість самовираження.

5.3. Естетичний зміст категорії «трагічне»

У давні часи естетична потреба розвивалась як потреба в спогляданні та створенні прекрасного. Здатність отримувати естетичне задоволення від позитивних аспектів дійсності, здатність радіти красі виникає значно раніше, ніж здатність естетичної оцінки суперечностей, дисгармонії, зокрема через трагічне та комічне.

Трагічне й комічне ввійшло в естетичну свідомість суспільства та особистості лише під впливом розвитку особливого роду мистецтва – драми (театру) в двох її різновидах: трагедії та комедії.

Трагедія народилась історично раніше, ніж комедія. Її походження як жанру співвідноситься з VII – VI століттями до Р. Х. Цим ми завдячуємо Античній Греції.

Для греків теоретичне осмислення «трагедії» відбувалося в такій послідовності:

- 1) міфологічні витоки;
- 2) професійне виникнення трагедії;
- 3) теоретичне осмислення трагічного.

1. Перший етап «міфологічні витоки». Ще в VIII – VII століттях до Р. Х. у Стародавній Греції поширився й утвердився культ бога Діоніса (бога плодючих сил землі, рослинності, виноградарства та виноробства). Сприяло цьому поширення в сільськогосподарській культурі Греції виноградарства та виноробства, запозичених зі Сходу.

В основу культових свят на честь бога Діоніса було покладено сюжет міфу про його незаконне народження, смерть і воскресіння.

Міф про бога Діоніса

Діоніс – син Зевса (Юпітера – в давньоримській міфології) та дочки фівського царя Кадма Семели.

Одного разу за наклепом ревнивої Гери (Юнони – в давньоримській міфології) Семела попрохала Зевса з'явитися до неї у всій своїй божественній моці.

І той дав їй обіцянку виконати це. Зевс, знаючи про наслідки, все ж не міг відмовити. Озброєний громовими стрілами та блискавкою, він наблизився до житла своєї коханої Семели, котра була вагітна його дитиною, і воно відразу ж спалахнуло. Дочка Кадма Семела загинула у вогні. Зевс ледве встиг вийняти дитину в мертвої та, щоб не дати їй загинути, зашив її в своє стегно і носив її доти, доки не настав час законного її народження.

Отже, згідно з міфом, символом Діоніса стало поєднання життя та смерті, їх взаємний перехід. Поступово в міфологічній культурі закріпився особливий зміст за переходом життя в смерть, що відобразилося в трагедії, і за поверненням життя після смерті (воскресінням), що утворило суть комедії.

Власне поняття «трагедія» та «комедія» мають витоки з особливих ритуалів під час свят на честь бога Діоніса.

Термін «трагедія» походить від двох слів «трагос», що, означає ритуал жертвопринесення козла на святі Діоніса, та «ода» – пісня. Дослівно цей термін означав «прощальний і крик козла».

2. Другий етап в утвердженні в естетичній свідомості переживання трагічного пов'язаний з професійним зародженням літературного й театрального жанру трагедії, де важливу роль відіграла творчість давньогрецьких трагіків Есхіла, Софокла й Еврипіда.

Трагедія стала будуватися на новому сприйнятті колізій реальності. В основу її тепер покладено не тему «взаємопереходу життя та смерті», а особливості суто людських взаємин – кровозмішення, зрада. Оскільки, згідно з давньогрецьким сприйняттям дійсності, людина не є господарем своєї долі, а нею керує Фатум (Рок, Доля), то й усе, що відбувається в її житті, не залежить від неї самої (тобто якщо людина йде на зраду, то так визначено Роком). Трагізм настає не в момент скоєння певного асоціального вчинку, а в момент розкриття.

Так, зокрема в трагедії Софокла «Едип – цар», Едип через незнання, але за волею Року, стає вбивцею свого батька та чоловіком власної матері. Факт трагізму виникає не на момент скоєння цих актів (убивство, одруження), а в момент розкриття (Едип самостійно ініціював пошуки в царстві вбивці царя Лая, щоби звільнити царство від насланої Аполлоном чуми). Трагізм обов'язково передбачає погодження з величчю Долі й очищення, а не відречення від скоєного (адже це непередбачений вчинок). У трагедії ж Софокла, виявивши себе як винуватця нещастя (причетного до вбивства свого батька – справжнього царя Фів), Едип привів у виконання вирок, прийнятий стосовно вбивці ще на початку трагедії (виколов собі очі та відправивсь у вигнання).

3. Третім етапом в утвердженні феномена «трагедії» в естетичній свідомості стало теоретичне осмислення цього поняття класиком давньогрецької філософії Аристотелем. Мислитель присвятив цьому

працю «Поетика».

На думку Аристотеля, трагедія як драматичне мистецтво є суть естетичного феномена в людському бутті, позаяк полягає не в описі якоїсь дії, а в наслідуванні дії.

Наслідування дії в трагедії як мистецтві відбувається у фабулі. Основним композиційним прийомом є перипетія – несподівана «зміна подій на протилежні... за законами ймовірності чи необхідності». Завершується вона «впізнаванням» і «стражданням». Пригадаємо знову, у трагедії Софокла «Едип – цар»: Едип дізнається про свою причетність до злочину – («впізнавання») і приводить до виконання вирок («страждання»).

Сенс же трагічного як естетичного феномена полягає в переживанні глядачами катарсису (очищення) афектів, продемонстрованих у драматичній дії, через співстраждання та страх. Оскільки очевидно, що трагедія не стосується власне глядачів, вона відбувається на сцені, то виникає особливе відчуття насолоди від її споглядання. Тож, за Аристотелем, значення трагедії чи трагічного як естетичного феномена (згідно із сучасною естетичною термінологією) полягає в тому, що «поет повинен приносити художнім зображенням задоволення, що витікає зі співстраждання та страху».

Уся подальша історія естетики в трактуванні трагічного орієнтувалася на аристотелівське його тлумачення, розвиваючи або переосмислюючи.

Деякі зміни в поясненні трагічного внесла епоха В. Шекспіра, що ототожнюється з Пізнім Ренесансом. Нова концепція трагічного була закладена В. Шекспіром, а розкрита в його трагедіях, зокрема «Гамлет», «Король Лір» тощо.

Якщо в епоху Античності, за аналізом Ф. Шеллінга (праця «Філософія мистецтва»), «сутність трагедії полягала в боротьбі свободи в суб'єкті та необхідності об'єктивного», коли герой без власної вини стає винуватим за волею Року, то В. Шекспір суть трагічного вбачає в боротьбі свободи й необхідності в людській життєдіяльності, коли герой сам обирає між тим, ким він є і ким він може стати. Так постає вічне питання Гамлета «Бути чи не бути?».

Засобом в осмисленні нової моделі трагічного у В. Шекспіра став фактор часу. Його три основні константи – минуле, теперішнє та майбутнє – зображали суть можливих варіантів вольового вибору власної долі героїв. У трагедіях цим константам відповідали символи кожної епохи в особі конкретних героїв. Наприклад, у трагедії «Гамлет» минулу «дряхлу» феодальну епоху зображали король Данський Клавдій, королева Гертруда, символами майбутньої буржуазної епохи були Гамлет, Гораціо та ін. Боротьба свободи й необхідності в людській життєдіяльності тут розкрита в можливих варіантах вибору Гамлета: він може примиритися з

цінностями, запропонованими його матір'ю та вітчимою (королем Данським), – тоді він стане прямим спадкоємцем королівства, одружиться з Офелією, що забезпечить йому власне спокійне існування; а може обрати шлях справедливості заради майбутнього, щоби розкрити злочиння короля-вітчима та матері.

Трагічне ж виникає у виборі на користь майбутнього заради перемоги моралі, що супроводжується пожевною фізичним життям, так званий, гамлетизм. Гамлет викрив королівські злочиння, вступив у боротьбу з Лаертом заради вищої ідеї – моралі. Осмислення трагічного як втрату людської цілісності в пожевті життям на користь моралі є вищим досягненням В. Шекспіра.

Суть шекспірівського розуміння трагічного розкрив у своїх теоретичних роздумах представник німецької класичної філософії Г. Гегель. Він зазначив, що суть трагедії полягає в моральній сфері – в конфлікті між моральною силою («божественним у його мирській реальності»), субстанційним, яке управляє людськими діями) та «дійовими характеристиками». Початково трагізм полягає саме в тому, що за такої колізії обидві сторони виправдані, якщо розглядати їх окремо, та досягти справді позитивного сенсу своїх цілей і характеристик вони можуть тільки заперечуючи іншу, так само праву силу та порушуючи її цілісність, тому вони однаково стають винними, саме внаслідок своєї моральності.

В осмисленні трагічного заслуга Г. Гегеля виявляється також в розмежуванні понять «нещастя» й «трагедія»: «Прикрі неприємності можуть статися з людиною і без будь-якої її участі, без найменшої її вини, лиш як наслідок збігу обставин, це можливо через хворобу, втрату статків, смерть тощо. Справді трагічне страждання випадає індивідам тільки як результат їхнього діяння, яке вони мають відстоювати всім своїм буттям, воно так само виправдане, як і сповнене вини – внаслідок породженої ним колізії».

Проблема трагічного в ХХ ст. постала як проблема Г. Галілея та Дж. Бруно. Цей період цікаво поставився до обох особистостей. Дж. Бруно було визнано кращим, аніж Г. Галілей (в Італії є пам'ятник Дж. Бруно – «Від епохи, яку він передбачив»). Вважається, що Г. Галілей зрадив свої ідеї, хоча наприкінці ХХ ст. з'явиться виправдання через вигадку останніх слів життя Г. Галілея: «А все-таки вона крутиться».

Тож Г. Галілей ніколи й не стане Гамлетом, тобто трагічним героєм. Смерть Г. Галілея викликає лише жалість – низькі чуттєві переживання.

Джордано Бруно – зовсім інший герой: жодна сила не змогла зламати його духовності (адже він не зрадив своєї системи ідей). З іменем Дж. Бруно не співвідноситься система жалю. Феномен Дж. Бруно давав можливість перевести чуттєві переживання на рівень пафосу, породжуючи особливе захоплення.

Отже, трагічне пов'язане, по-перше, з величчю та, по-друге, пафосом

(коли гине герой, жалість долає захоплення).

У сучасній естетиці проблема трагічного осмислюється також у зв'язку з протиставленням жахливому (*terrebilis*). Жахливе – це антистан трагічного. В останньому випадку руйнується велич, захоплення. Глибинне трагічне повинно бути пов'язане з коректною системою відчуттів. Це добре відчув В. Шекспір.

5.4. Естетичний зміст категорії «комічне». Види реалізації комічного

На відміну від естетичного феномена «трагічне», що проявляється лише в мистецтві (в театрі), феномен «комічне» має витoki ще на початках цивілізацій. З давніх часів життя людей супроводжувалося жартами, веселими обманами тощо.

Проте термін «комічне» має більш пізнє походження, що пов'язано з міфологічною культурою Стародавньої Греції. Згадуваний уже бог Діоніс був в Античній Греції символом і сумного, і радісного. Суть першого стану проявлялась у передчасній його смерті, що стала основою осмислення трагічного, а суть іншого стану – радісного, веселого – розкривалася під час його воскресіння. Цей стан переходу страждання в радість відобразивсь у народженні феномена комедії.

Етимологія ж цього слова визначилась особливостями культу Діоніса. Під час свят на честь бога радість з приводу його воскресіння висловлювали ряджені – веселі напідпитку чоловіки – «п'яні бражники». І «весела життєствердна пісня п'яних бражників» буквально відповідає змісту терміна «комедія» («комос» – п'яні бражники, «ода» – пісня).

Перше теоретичне осмислення естетичного феномена комічного було здійснене класиком античної філософії Аристотелем. Є свідчення, що в своєму відомому трактаті «Поетика» мислитель відвів йому цілий розділ. Проте цей розділ не зберігся (існують лише посилання на нього). Певні міркування Аристотеля про аналіз цього феномена є і в розділі, присвяченому трагедії.

Згідно з Аристотелем, комічне (філософ ототожнює його з насмішливим) є частиною потворного: «... смішне – це деяка помилка й потворне, що нікому не приносить страждання та ні для кого не є згубним...». У мистецтві воно має естетичний характер. Проте комічне пов'язане з потворним не абсолютно, адже це може спричинити лише відразу, а помірно, що викликає лише сміх.

Сьогодні є чітка відмінність між поняттями «комічне» та «смішне». Комічне базується на сміхові. Проте це різні поняття. Сміх є суто людською емоцією – в живому світі аналогу цьому феноменові немає (в емоційному світі тварин сміх відсутній). Крім цього, природа сміху досить складна. З одного боку, сміх є певною фізіологічною реакцією, що може виникати внаслідок подразнення певних нервових центрів, зокрема в

новонародженої дитини, а також унаслідок лоскоту, психологічного стресу. З іншого боку, це результат свідомої реакції на певні зовнішні подразники.

Перша форма сміху свідчить про те, що людина не завжди є його господарем. Інколи вона неспроможна контролювати сміх. Унаслідок цього в житті трапляються ситуації неадек-ватної реакції на певні явища чи процеси, що викликає зовнішній осуд. Цей фактор в людській природі може бути використаний зовні, в результаті чого людина може стати об'єктом маніпуляції. І це робить людей підвладними. Такі прийоми дуже часто використовуються в сучасному кінематографі.

Інша форма сміху відображає суть більш складного людського феномена, хоча теж базується на особливостях фізіологічної реакції. Ця форма є суттю прояву комічного. Характеризується вона такими ознаками:

- це свідомий акт;
- він пов'язаний з міжособистісними стосунками;
- він вимагає відчуття ситуації.

Механізм дії комічного досягається:

- грою;
- гіперболізацією;
- раптовістю;
- протиставленням.

Комічне має два полюси (гумор і сатира), між якими вибудована ціла система відтінків, кожен з яких пов'язаний з мірою та глибиною висміювання, мірою критицизму, доброзичливістю, особливостями національного колориту, інтелектуального рівня тощо. Сьогодні ще не всі його грані відомі й досліджені. Проте визначимо найбільш відомі.

Гумор є найм'якшою формою комічного. Механізм дії досягається використанням засобів дотепності та гри слів. Відрізняється незлобливим ставленням до людських хиб або життєвих проблем.

Іронія (від грецьк. *Eironeia* – удаване незнання) вважається найінтелектуальнішою формою сміху. Вона передбачає прихований сміх, замаскований у серйозне оформлення звучання. Іронія спрямована на вузьке коло людей, котрі ситуативно знають, про що йдеться.

Сарказм – форма комічного, що викликає дошкульний сміх і містить руйнівну оцінку різних негативних явищ у соціальному житті та людській поведінці. Він близький до іронії, проте відзначається більш в'їдливою, злою формою.

Гротеск (з франц. *grotesque*, походить від італ. *Grotta* – печера) відрізняється гіпертрофією, особливим загостренням, фантастичним перебільшенням деяких негативних рис зображуваного персонажа чи явища при нівелюванні позитивних аспектів. У результаті гротескного висміювання виникають парадоксальні образи, що спричиняють не сміх, а відчуття різкої неприязні, відрази, іноді навіть страху. У культурі ХХ ст. в

деяких авторів (сюрреалізм, театр абсурду, письменники-екзистенціалісти) гіперболізація та концентрація негативності досягла такого масштабу, що гротеск перетворився на абсурд.

З огляду на те, що живиться комічне буденним життям людини, то, відповідно, очевидно – його природним середовищем є образотворчі мистецтва (живопис, театр, кіно, література). Зазначимо, що мова йде, переважно, про реалістичне мистецтво. В архітектурі ж, зокрема, не може втілитися комічне. Музика лише в деяких жанрах здатна розкрити комічне, та й то в тих, де вона тісно корелює з відповідними комічними словесними текстами.

Говорячи про мистецтва, де можливе досягнення комічного, необхідно звернути увагу, що механізм його дії досягається через протиставлення трагічному. Тож ідеться, переважно, про трагікомічне.

Творити комічне – це великий дар художника. Йому повинно бути притаманне випереджальне мислення, щоб зуміти спрогнозувати майбутнє, аби його творіння не втратило актуальності. Найбільшими досягненнями комічного можна назвати роботи В. Маяковського «Клоп», «Баня».

Працюючи в комічному, перед художником також стоїть велике завдання – не порушити етики митця. Ще раз пригадаємо Аристотеля, який зазначав, що «комічне перебуває на межі з потворним, перейшовши яку можна викликати не сміх, а відразу». Сміх може бути також аморальним (ним можна образити людину). Тож художник у сфері комічного повинен бути гуманістом.

Контрольні запитання

1. Які підходи до визначення категорії «естетичне» Ви знаєте?
2. Якого естетичного змісту набуває категорія «прекрасне» в часовому вимірі?
3. Чи однаковий зміст прекрасного в мистецтві та прекрасного в житті?
4. Як співвідносяться категорії «прекрасне» та «потворне»?
5. Хто ввів поняття «трагедія» в науковий вжиток?
6. Яка внутрішня структура трагічного?
7. Чим трагічне відрізняється від жахливого?
8. В чому полягає особливість трагічного героя?
9. Охарактеризуйте внутрішню структуру комічного
10. Яких форм набуває комічне в житті?
11. Чи всі мистецтва здатні відтворити комічне?
12. Як співвідноситься сміх з комічним?

ТЕМА 6. ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН МИСТЕЦТВА

6.1. Предмет мистецтва

Від XVIII – XIX століть в естетичній думці та людській свідомості усталилася думка про тотожність предмета мистецтва та науки. Зводився він до дійсності. Цю ідею пропагували марксистичні. Єдине, в чому визнавалася відмінність мистецтва від науки, метод пізнання дійсності: наука має теоретичну, абстрактно-логічну форму пізнання, а мистецтво – образну, конкретно-чуттєву. Тож допускалося називати мистецтво наукою. Зокрема, російський мислитель В. Белінський називав мистецтво та науку «рідними сестрами».

Така позиція у визначенні предмета мистецтва мала негативні наслідки. Мистецтво почали вважати приреченим на відмирання, бо воно як метод образного пізнання дійсності, порівняно з наукою, є недосконалим. Саме тому свого часу А. Баумгартен вважав мистецтво «смутним», а Г. Гегель – приреченим на відмирання на найвищому етапі історії культури.

Нині ми чітко усвідомлюємо відмінність предмета мистецтва та науки. Спільним для них є лише об'єкт, а саме – дійсність у всіх її проявах (природа, людина, суспільне життя). Щодо предмета, то потрібно визначити принципову відмінність предмета мистецтва й науки:

- предметом науки є об'єктивна реальність, об'єктивні закони буття;
- предметом мистецтва є ціннісні сенси втягнутої в культуру реальності.

Це означає, що, на відміну від науковця, котрого цікавить буття таким, яке воно є, художник зображає власні переживання, емоції від споглядання дійсності.

Засобами зображення ціннісних сенсів дійсності в мистецтві є порівняння, метафори, уособлення, гіперболи. Наука ж у пізнанні дійсності цього не допускає.

6.2. Функції мистецтва

Мистецтво виконує функції, котрі можна розподілити за сферами.

1. Стосовно людини: виховна функція – забезпечує розвиток її духовного потенціалу, спілкування з минулими поколіннями й іншими культурами,

2. Щодо суспільства: естетична функція – надає естетичної привабливості та поетичності буденному життю; функція соціалізації – забезпечує духовне долучення індивіда до соціуму.

3. Стосовно природи: перетворювальна – перетворює природу для підвищення її естетичного потенціалу; естетична – прикрашення природи.

4. У сфері культури: функція самосвідомості – надає інформацію про внутрішній стан культури; комунікативна функція – забезпечення

спілкування з іншими культурами.

5. Для власних потреб: функція саморегуляції – впливає на художній розвиток мистецтва, на творчість сучасників через авторитет класики та засвоєння досвіду попередніх періодів у розвитку мистецтва й різних національних шкіл, художніх течій, опановуючи наявний професійний досвід.

Отже, мистецтво визначається розмаїтістю функцій.

Однак, як зазначає М. Каган, у кожній галузі художньої діяльності, виді, роді та жанрі мистецтва співвідношення різних функцій складається по-різному (зокрема зелена архітектура виконує основну функцію стосовно природи – її естетизація; гімн як музичний жанр – щодо суспільства; поезія – стосовно людини).

Крім цього, на кожному історичному етапі відбуваються зміни провідних функцій мистецтва (в традиційних культурах панівною є функція соціалізації індивіда; в культурі інноваційно-креативного типу, що розвивається на Заході в Новий час, – функція індивідуалізації; в культурі тоталітарних держав – соціально-організаційна).

Також в одну й ту ж епоху, і в межах однієї й тієї ж галузі мистецтва, співвідношення його функцій варіює залежно від ідейно-естетичних позицій, від творчого методу кожного художника.

6.3. Теорії походження мистецтва

Загалом існує близько 20 теорій виникнення мистецтва. Чому мислителі підняли цю проблему? Доведено, що вік людства й вік мистецтва не збігаються. Встановлена навіть їхня вікова різниця – вік людства та вік мистецтва різняться на 900 000 років. Перші твори мистецтва людство починає створювати в період Верхнього палеоліту – 40 000-20 000 рр. до Р. Х.

Такий факт поставив перед ученими задачу: яка ж причина цього? Проаналізуємо деякі теорії походження мистецтва.

1. Теорія надлишкової енергії Герберта Спенсера. Аналізуючи тваринний світ, Г. Спенсер за принципом аналогії переніс висновки й на людський світ. Ученого цікавили питання: чому котенята так активно граються; чому соловейко співає; чому пава розпускає хвіст? На перший погляд, ніби очевидно, що елементи ігрової діяльності наявні й у тваринному світі.

Пояснення Г. Спенсера: така поведінка тварин – це результат наявності в організмі тварин живої надлишкової енергії, що характерне й для організму людини. Звідки ж ця надлишкова енергія з'являється?

Спочатку людство в пошуках житла та їжі за умов постійної зовнішньої загрози використовувало всю природну енергію. І лише з часом, пройшовши шлях поступової адаптації, з полегшенням власного фізичного існування, вона не використовувала всієї енергії, що; відповідно,

стала перетворюватися на надлишкову. Наслідком цього стало її тяжіння до неутилітарної зайнятості – гри і творчої діяльності.

Аргументом проти цієї концепції є те, що якщо до 80-х рр. XX ст. вважалося, що до епохи Верхнього палеоліту люди жили не більше за 30 років, то із середини 80-х рр. XX ст., як довела, наприклад, школа Герасимова, – пік високої активності життя людини є теж близько межі 30 років (23-35). Отож постає питання: чи подвоїла цивілізація вік людини, як це твердилося раніше (ніби вік людини подвоївся)? Цим заперечується теорія надлишкової енергії.

2. Теорія гри та розваг (Йоганн Гейзінга «*Homo ludens*»), Карл Бюхер «Робота і ритм», Ернст Гроссе «Походження мистецтва»). Автори цієї теорії теж обрали метод аналогії.

З початками людської цивілізації пов'язаний феномен гри. Гра – це методична людська діяльність, з якої формується мистецтво. З мистецтва народжується практика (гра-мистецтво-праця).

Аналізуючи вікові періоди в розвитку людини (дитина грається – юнак працює, граючи (безкорисно) – доросла людина працює), К. Бюхер і Е. Гроссе переносять ці висновки на розвиток людської історії: в період дитинства людства відбувається гра, дорослішаючи, людина переносить гру через мистецтво в працю.

Аргументами проти цієї концепції: 1) підведення загального до конкретного (філософська помилка); 2) на розвиток дитини впливає система виховання батьків, які дають можливість підійти до практики через гру, адже коли мова йде про людське, суспільство, то постає питання, хто чи що тут відіграє роль вихователя – батька (морально-психологічна помилка).

На виправдання сказаного К. Бюхер увів поняття «ритм» (практично всі трудові процеси підкоряються законам ритму), хоча багато вчених вважають, що ритм стосується лише певної практичної діяльності.

3. Теорія Чарльза Дарвіна («Походження людини і статевий добір»). Чарльз Дарвін наполягав на ролі чуттєвості в житті тварини, зокрема вважав, що відчуття краси є і у світі тварин (не є привілеєм лише людини). У цьому можна переконатися, спостерігаючи за світом природи. Наприклад, відчуття гармонії, що утворює основу прекрасного, притаманне пташці колибрі (можна звернути увагу на співвідношення об'єму її ваги до гнізда).

Згідно з Ч. Дарвіном, еволюція людства починається з тваринного існування і умовно вона проходить такі етапи: тваринний світ, доісторична епоха, рабовласницький лад, феодальний... Доісторична людина – це останній етап тваринного існування й перший етап у становленні людського єства, коли вже людина як істота підкорена соціальному закону. Людина отримує чуттєвість у спадок від тварин. Вона тільки збагачує його внутрішню структуру.

Аргументом проти такої теорії: 1) доведення про відсутність у тварин змінності інстинкту (не йде мова про дресування); 2) проблема вибору та якісної оцінки характерна лише для людини.

6.4. Художня культура суспільства

Феномен мистецтва пов'язується з художньою культурою суспільства.

У процесі історичного самовизначення мистецтва відбувалася автономізація мистецтва від інших сфер суспільного життя. Це супроводжувалося формуванням культури, засвоєнням художньої практики, демонстрацією мистецтва, його зберіганням, вивченням і критикою. Так у культурі утворилась її особлива підсистема – художня культура суспільства.

Художня культура суспільства поєднує такі рівні:

- організаційно-інституційний;
- духовно-змістовий;
- морфологічний.

1. Організаційно-інституційний рівень полягає в налагодженні культури організації творчого процесу: процесу спілкування творців мистецтва з глядачами; їх збереження та поширення тощо. Так з'явилися різноманітні специфічні інститути художньої культури – кіностудії, художні студії, музеї, бібліотеки, театри, цирку, кінотеатри, книгарні, художні виставки та ін.

2. Суть духовно-змістового рівня культури полягає в тому, що на кожному етапі історії, попри особливості видів мистецтва, існує їх певна духовна єдність. Приміром, єдиний тип художньої свідомості характерний для художників, драматургів, композиторів ХХ ст.

3. Морфологічний рівень культури пов'язаний з тим, що кожна епоха переживає зміну видо-родо-жанрового «лідера» (скажімо, основними мистецтвами Античності були театр і скульптура; Середньовіччя – архітектура; епохи Відродження – живопис; XVII – XVIII століть – музика, театр; XIX ст. – література, музика; XX – XXI століть – кіно).

6.5. Видова специфіка мистецтва

Звернемо увагу на деякі сучасні визначення поняття «вид мистецтва».

Вид мистецтва (згідно з В. Михайлевим) – це духовно-практичне засвоєння реальності специфічними художніми засобами, генетично пов'язане з розвитком однієї з типологічних форм людської (естетичної) чуттєвості, що вирізняється характером переживання культурних смислів і цінностей в уяві суб'єкта художньої діяльності, ставленням до Людського спілкування, історичні особливості якого набувають відображення в змісті

конкретного виду творчості й упливають на його структуру.

Вид мистецтва (за О. Дивненком) – це форми художньо-творчої діяльності, що різняться між собою, передовсім, способом матеріального втілення художнього змісту (слово – для літератури, звук – для музики тощо).

Питання багатоманітності видів мистецтва стало предметом наукових досліджень ще в епоху Античності. Необхідно згадати про особливу роль у спробі вирішення цієї естетичної проблеми Аристотеля. Через порівняльний аналіз, знаходячи спільні та відмінні риси, мислитель спробував класифікувати види мистецтва.

Згідно з Аристотелем, мистецтво – це наслідування дійсності, а його види поділяються за трьома особливостями: який предмет наслідують (за предметом), як здійснюється це наслідування (за методом або способом) і які засоби для цього використовують (за засобами). Видова ж відмінність мистецтва визначається особливостями засобів, які митці використовують для втілення твору мистецтва (так, засобом для музики та співів є звук; для живопису й скульптури – фарби і форми; для танцю – ритмічні рухи; для поезії – слова та метри тощо).

Класифікації видів мистецтва

Розглядаючи складний світ мистецтва в усьому його розмаїтті (й видовому також), можна знайти певну єдність мистецтв, які за засобами здійснення твору мистецтва належать до різних видів мистецтв.

Однак не можна здійснити всеохопної класифікації мистецтва, будь-яка класифікація відносна. Це пояснюється тим, що принципи типізації зачіпають лише деякі аспекти буття мистецтва.

Наведемо кілька класифікацій видів мистецтв.

I. За способом сприйняття твору мистецтва.

- просторові чи статичні – сприймаються зором (приміром, живопис, скульптура, архітектура);
- часові чи динамічні – сприймаються на слух (наприклад, література, музика);
- просторово-часові – сприймаються і зором, і на слух (зокрема, театр, кіно).

II. За наявністю чи відсутністю зображення:

- зображальні (образотворчі) – дають безпосереднє зображення дійсності (наприклад, живопис, скульптура);
- не зображальні – немає зображення реальної дійсності (для прикладу, музика, архітектура).

III. За організацією видовища:

- видовищні (наприклад, театр, кіно);
- невидовищні (архітектура).

IV. За наявністю ознак інших видів мистецтва: прості (приміром, музика, література, живопис);

- складні (наприклад, театр, кіно).
- V. За наявністю чи відсутністю утилітарного призначення:
- з утилітарним призначенням (зокрема, архітектура);
 - без утилітарного призначення (скажімо, живопис).

Контрольні запитання

1. Чим різняться предмет мистецтва та науки?
2. Які функції виконує мистецтво?
3. Які теорії походження мистецтва Ви знаєте?
4. У чому суть феномена «художня культура»?
5. Як формується видова відмінність мистецтв?
6. Як поділяють мистецтво на види?

ТЕМА 7. ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ І НАПРЯМІВ У ПЕРІОД НОВОГО ТА НОВІТНЬОГО ЧАСІВ

7.1. Бароко

Бароко як художній стиль сформувався наприкінці XVI – у середині XVII століть в Італії. Був характерним для романських країн (Італії, Іспанії, Португалії, крім Франції).

Слово «бароко» існувало в багатьох мовах. У перекладі з португальської («perola barrosa») воно означає «перлина неправильної форми». Латиною («baroco») це поняття вживалося в логіці й означало один з видів умовиводів, який відрізняється особливою складністю. У французькій мові («baroque») це було жаргонне словечко художніх майстерень, яке означало «розчиняти, пом'якшувати контури».

У XVIII ст. цей термін вживався для негативної характеристики літературних творів, які вирізнялися складністю форм і важкістю сприйняття.

Стиль бароко поширився в музиці, образотворчому мистецтві, літературі, декоративному мистецтві. Висловлював він певну тривогу світовідчуття, особливий драматизм. І кожен вид мистецтва обирав власні художні засоби для передання цих настроїв.

Музиці стилю бароко притаманна складна поліфонія (одночасне звучання декількох голосів), гнучка (часта зміна мажорних і мінорних тонів), «стривожена» мелодія. Така музична концепція сприяла народженню нових музичних жанрів: опери, ораторії, кантати, сюїти, сольної та ансамблевої сонати, концерту. Найбільш яскраво стиль бароко проявився в опері.

Стиль бароко вплинув на формування нових конструкцій музичних інструментів. Відтак остаточно утворилась зовнішня та внутрішня побудова органу.

Видатними музикантами стилю бароко були Монтеверді, А.

Вівальді, Г. Гендель, І. Бах.

Образотворчим мистецтвам стилю бароко притаманні помпезність, патетична піднесеність, особлива напруга, поєднання реальності та фантазії. Тут переважали декоративні композиції релігійного, міфологічного чи алегоричного характеру, парадні портрети.

Засновниками стилю бароко в живопису були Тиціан і Караваджо. Їхніми послідовниками – брати Караччі, Рубенс.

Архітектура стилю бароко вирізнялася великим просторовим розмахом, складністю неспокійних форм, криволінійністю планів. Представником стилю бароко в архітектурі був Цж. Берніні.

Література стилю бароко відмовилася від принципу наслідування природи, дійсності. Вдалася до поєднання реальності з фантазією. Реальний світ зображався як ілюзія, звідси такі багатозначущі метафори «світ – це театр». У літературі виявився інтерес до ускладненої художньої форми. Широко використовувалися символи й алегорії.

Увага художників, які працювали в стилі бароко, концентрувалася на формі літературного твору, адже ніщо не повинно бути позбавлене сенсу, зокрема й форма. Так, з'явилися книги – емблеми, графічні форм й віршів («фігурні» вірші).

Представниками стилю бароко в літературі був драматург П. Кальдерон (драма «Життя є сон»), поет Л. де Гонгора.

7.2. Класицизм

Майже одночасно зі стилем бароко в західноєвропейській культурі формується стиль класицизму (XVII ст.). Набув поширення він у Франції та панував там до початку XIX ст.

Термін «класицизм» походить від латинського слова «classicus», що означає «зразковий». Це, зокрема, пошук зразка, ідеалу, що й стало основою естетичної концепції художнього стилю класицизм.

Естетична концепція стилю класицизм мала глибоке філософське підґрунтя (див. пункт 2.5). Як вище зазначалося, її філософською основою стала раціоналістична філософія Нового часу, зокрема Р. Декарта.

Принципи класицизму:

- віра в розум (у пошуках ідеалу розуму художники зверталися до античного мистецтва);
- нормативність творчого процесу (митець повинен керуватися об'єктивними законами творчості, зокрема в трагедії – дотримуватися «законів трьох єдностей», відкритих ще Аристотелем);
- проголошення культу прекрасної (впорядкованої) природи;
- утвердження високих етичних цінностей, вищість державних інтересів над особистими.

Спершу класицизм утвердивсь у літературі. Теоретиком французького класицизму в літературі став Нікола Буало. У своєму

трактаті «Поетичне мистецтво» (1674) він виклав принципи класицистської поезики в літературі (див. пункт 2.5).

Розвинули естетичну концепцію класицизму у власній творчості поети-драматурги П. Корнель, Расін, Ф. Мольєр. Найбільше дієве значення вона мала в театрі (театр в XVII – XVIII століттях був надзвичайно популярним).

Особливого значення набув класицизм в образотворчому мистецтві. Представниками класицизму в живопису були Н. Пуссен, К. Лоррен, Ж.-Л. Давид. Художники стилю класицизму в пошуках ідеалу зверталися до античного мистецтва, літератури, міфології. Тож сюжети їхніх творів розвивалися навколо літературних, міфологічних героїв античності. Зокрема, відомі полотна Н. Пуссена на сюжети античних міфів – «Танкред і Ермінія», «Аркадські пастухи», «Царство Флори»; Ж.-Л. Давіда – «Клятва Гораційів».

Класицистський стиль зародив особливий інтерес до парадного портрету.

Проголошення культу прекрасної природи (впорядкованої) сприяло розвиткові паркового мистецтва.

У XVIII ст. в деяких європейських країнах сформувався просвітницький класицизм. Його представники: Ф. Вольтєр (Франція), Лєссінг, Гете (Німеччина), Фонеізін (Росія).

7.3. Рококо

Художній стиль рококо сформувався у Франції в першій половині XVIII ст. Переважно визнається, що це завершена й остання стадія стигло бароко. Назва стилю походить від французького слова, що означає «візерунок з каміння та мушль». Спершу рококо переймає декоративно-прикладне мистецтво, пізніше – архітектура та живопис.

Початковою ідеєю стилю рококо була потреба сховатися від великих ідей, глибоких концепцій у сферу бездумних витівок і капризів. Мистецтво проходило повз соціальні суперечки та вирізнялося безтурботністю. Використовувалися міфологічні та пасторальні сюжети, екзотичні напівказкові образи.

Стилістичні ознаки рококо в декоративно-прикладному мистецтві та живопису: світлі тони фарб, відсутність прямих ліній; образи збагачені мереживними візерунками. Цим досягається підкреслена витонченість, грайливість, барвистість мистецтва. Яскравими представниками стилю рококо в живопису були Ф. Буше та Фрагонар.

Архітектура стилю рококо вирізняється затишком, просторовою свободою, відходить від парадних регулярних схем планування. Відсутній елемент монументальності; створюються на стінах і стелях складні ліпні та вирізьблені візерунки, наповнені мушлями; приміщення облагороджено живописними та скульптурними панно, дзеркалами.

У літературі – немає місця героїзму й обов'язку, панує галантна ігровість, безтурботність.

7.4. Романтизм

Романтизм як художній напрям сформувався в європейській і американській культурах наприкінці XVIII ст. – в першій половині XIX ст. як відгук на події Великої французької революції 1789 – 1799 рр.

У середовищі інтелігенції наростали настрої невдоволення її результатами. Просвітницькі ідеали свободи, рівності та братерства, що були гаслом революції, не знайшли місця в реальності. Сталася світоглядна криза. Романтики – свідки революційних подій – більше за всіх відчули розрив між очікуваннями від революції та її наслідками, уявленнями й життям. Тож людина в мистецтві романтизму – літературі, музиці, живопису, театрі – завжди трагічна. Це бунтар і жертва.

Естетична програма театрального романтизму – заперечення систем і канонів, які на цей момент вже віджили. Вона наближена до реалістичних вимог. Однак, на відміну від стилістичних особливостей реалізму, у творіннях романтиків, в їхніх художніх образах переважала правда відчуттів. Романтики не намагалися зрозуміти реальні події, вони тікали у внутрішній світ переживань, шукаючи ідеал або в собі, або в минулому. Зразком для них були п'єси В. Шекспіра та Ф. Шиллера. Потреба в зображенні правди почуттів диктувалася протестом проти дійсності.

Особливий дух романтизму ввібрав театр (в 1830 р. після Липневої революції романтизм став основним напрямком у театральному мистецтві та продовжив своє існування в XX ст.). Адже сцена – це той могутній засіб, який здатний найбільше висловити водночас і ліричні переживання, і бунтарські настрої. Тож зі сцени звучали заклики до свободи та захисту людської гідності.

Романтизм у театрі пов'язаний з іменами: поетів Дж. Байрона та П. Шеллі; актора Е. Кіна (Англія); драматургів В. Гюго і А. де Мюссе, акторів Ф. Леметра, П. Бокажа й М. Цорваль (Франція); поетів і драматургів Г. Гейне, К. Гуцкова, Г. фон Клейста, актора Л. Цевріонта (Німеччина); драматурга Ф. Грільпарцера (Австрія); письменників А. Міцкевича, Ю. Словацького, Ц. Норвіда, З. Красинського (Польща); акторів Е. Россі, Т. Сальвіні (Італія); поета М. Лермонтова; акторів П. Мочалова, М. Цальського (Росія).

Романтична музика просякнута душевними переживаннями, прагненнями до недосяжної цілі. Висловити це музиканти-романтики могли через знову відкриті для себе скарби народної творчості – пісні, сказання, легенди. Шукаючи зв'язок з образами народної творчості, вони прагнули відобразити конкретність музичних ідей.

Для музиканта-романтика важливий процес, а не результат. Для передання контрастних настроїв вони вдавалися до частих переходів,

позначення постійних змін настрою.

Принципи романтизму в музиці утвердили: М. Вебер, Ф. Шуберт, Г. Берліоз, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Вагнер, Цж. Верді. У другій половині XIX – на початку XX століть їх розвивали І. Брамс, А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус, Е. Гріг, Б. Сметана, А. Дворжак. У Росії романтизму дань віддали майже всі майстри класичної музики – М. Глінка, Н. Римський-Корсаков, П. Чайковський, А. Скрябін, С. Рахманінов, композитори «Могучої кучки».

Композитори-романтики сприйняли симфонічний метод розвитку музики (розробили жанр симфонічної поеми); тяжіли до створення програмних творів; розвинули музичні жанри опери та балету.

У пластичних мистецтвах найбільше романтизм проявився в живопису та графіці.

Засновниками романтичної школи в живопису став французький живописець Т. Жеріко, а лідером – Е. Делакруа. З російських живописців цього стилю найвідоміший – Айвазовський.

Французькі живописці-романтики зверталися до драматичних гострих ситуацій, до історичного минулого та героїчних легенд, до екзотики Сходу. Так, Е. Делакруа принципи романтизму відобразив у картинах на революційну тематику, пафос яких проявлявся в підтримці боротьби французького народу проти монархізму (картина «Свобода, що веде народ»).

7.5. Реалізм

Найдієвішим художнім напрямом XIX ст. був реалізм. Сформувався він у 20-30-х рр. в Англії та Франції.

Реалізм у мистецтві – правдиве, об'єктивне відображення дійсності специфічними засобами, що притаманні певному виду мистецтва.

У кожен історичний період реалізм отримує нове значення й міра реалістичності художнього твору визначається ступенем його проникнення в соціальну дійсність.

Історичні форми реалізму як художнього методу:

- просвітницький реалізм XVIII ст.;
- критичний реалізм XIX ст.;
- соціалістичний реалізм XX ст.

Просвітницький реалізм поширивсь у Франції та Англії.

Критичний реалізм особливого розвитку набув у російській літературі. Пов'язаний він з творчістю письменників «натуралістичної школи», що вимагала від художників життєвої достовірності зображень, критикувала соціальне зло та несправедливість.

Основною творчою вимогою цього напрямку був пошук правди, правди переживань (у XIX ст. її іноді шукали в культурі Середньовіччя), життєвої правди.

Життєва правда була досить сумною. Мета ж реалістичного мистецтва – показати життя таким, яке воно є, з усіма соціальними негараздами, недосконаlostями; розвінчати й оголити ідеологічні марива та ілюзії. Тож цьому мистецтву властивий пафос соціальної критики.

Критичний реалізм не оминув живопису. Засобом зображення правди почуттів стала деталізація образів з акцентом на жестах, виразах обличчя, міміці. Борючись за правду почуттів, її знаходили в неповторних жестах, у характерних виразах обличчя, у дрібних деталях – краплинах роси, ретельно виписаних комахах. Назвати натуралізмом ці творчі шукання ще не можна було, бо основним у них було бажання відобразити ідеальне реалістичними засобами, а романтичне – природними почуттями.

Виразником критичного реалізму в живопису став іспанський живописець Ф. Гойя. Як офіційний придворний художник, пишучи портрети короля та його сім'ї, він зумів не приховати сатири на деспотизм і бездарність іспанського абсолютизму («Портрет королівської сім'ї» (1800)). Крім цього, значну частину своєї творчості він присвятив жахам війни, звірствам завойовників, торжеству реакції, що настала після воцаріння Бурбонів.

У літературі засновниками західноєвропейського критичного реалізму стали В. Скотт, Ч. Діккенс, Стендаль і О. де Бальзак.

Особливим етапом у розвитку реалізму став соціалістичний реалізм. Цей творчий метод сформувався на початку ХХ ст. в країнах соціалістичного табору як реакція на революційні події та нову більшовицьку політику. Хоча термін «соціалістичний реалізм» був ужитий щодо характеристики зазначеного методу значно пізніше – лише в 1934 р. на 1-му з'їзді радянських письменників.

Після перемоги більшовизму 1921 р. нова радянська влада почала активно впливати на всі сфери суспільного буття, й мистецтво зокрема. Основна мета таких заходів – підпорядкувати все суспільство новій комуністичній ідеології. З'являлися резолюції на державному рівні, котрі орієнтували шлях розвитку мистецтва (зокрема резолюція ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії у галузі художньої творчості»), створювалися літературно-художні об'єднання (наприклад, Російська асоціація пролетарських письменників – РАПП), які контролювали виконання загальнодержавних завдань. Загальна політика таких об'єднань полягала в нищівній критиці тих митців, які підпадали під категорію «ворогів комуністичного порядку». Такими було визнано С. Єсеніна, В. Маяковського, О. Толстого та ін.

Стилістичною особливістю мистецтва соціалістичного раціоналізму стало зображення ідеальних особистостей, позбавлених суперечностей у характері та негативних рис. Усі вони – герої нової «комуністичної доби».

7.6. Імпресіонізм

Імпресіонізм (від франц. «impression», «враження») – це художній напрям, який зародивсь у Франції в 70-х рр. ХХ ст. і досяг свого розвитку за досить короткий період (близько 25 років).

Почалося все з виставки молодих художників (Е. Мане, К. Моне, К. Піссарро, А. Сіслея, О. Ренуара), що була проведена весною 1874 р. у Парижі. Митці запропонували нову концепцію мистецтва, котра не відповідала канонам офіційного Салонного мистецтва.

«А тепер, – сказали імпресіоністи, – забудьте все, що Ви знаєте про дерева, будинки та річки. Забудьте, і тоді ви зрозумієте, що кам'яний собор буває скляним, біла корова – фіолетовою. Човен, вода, люди, пристань розчиняться одне в одному і все стане перламутровим. Погляньте! Ми нічого не вигадали, ми зобразили те, що бачили. Тільки це не зображення знаного, а портрет баченого».

Тож мистецтво імпресіоністів – це пейзажі та жанрові сцени з природи, в яких чистими й інтенсивними фарбами передавалися прозорість і рух повітря, зміна освітлення, зачарованість сонячним блиском, шелест трави, рух міського натовпу тощо.

Назву ж власного художнього стилю митці отримали від критика, що насмішливо охрестив їх так. Однак термін «імпресіонізм» (враження) абсолютно відповідав меті нового мистецтва: збереження в картинах первинного, безпосереднього сприйняття природи: «Художник повинен писати лише те, що він бачить, і так, як він бачить». Фактуру ж предмета імпресіоністи замінили фактурою живопису.

Імпресіоністи, слідом за реалістами попереднього покоління (Коро та ін.), протиставили правдиві пейзажі Франції, портрети нічим не примітних людей обманно-патріотичним і релігійним сюжетам.

Французький імпресіонізм в його «чистому вигляді» проіснував порівняно недовго. До середини 80-х рр. ХІХ ст. єдності імпресіоністів прийшов кінець. Кожен художник-імпресіоніст пропонував індивідуальний стиль. Так, К. Моне віддавав перевагу пейзажу, підпорядковуючи йому фігури людей, а в О. Ренуара – навпаки, головний герой – це людина, а пейзаж існує лише як її тло. Тож художники залишили загальне підґрунтя цього напрямку та продовжили свої пошуки в різних напрямках.

7.7. Постімпресіоністична традиція

Постімпресіоністи наслідували живописні завоювання імпресіоністів, виходячи в своїй творчості з видимо-сприйманої навколишньої реальності, але всі вони протестували проти вузькості імпресіоністів, хотіли вирватися за межі суто оптичного сприйняття.

Постімпресіоністи в живопису: П. Сіньяк, В. Ван Гог, П. Гоген, П. Сезан, А. Тулуз-Лотрек, Сера, Боннар.

Постімпресіонізм – поняття дуже широке, що охоплює різні явища. Весь напрямок визначається різнохарактерністю руху, складністю взаємовідносин різних тенденцій. Сера і П. Сіньяк тяжіли до розкладу кольорів (строного наукового методу дивізіонізму); П. Сезан – до пошуків нових закономірностей у побудові форми, до геометризації (кубізму); П. Гоген – до втілення узагальненого образу; В. Ван Гог – до експресіонізму.

Та спільною в цьому напрямі була світоглядна єдність - самотність і трагізм життєвих ситуацій.

Період постімпресіонізму продовжувався близько 20 років. Він вважається предтечею мистецтва ХХ ст.

7.7.1. Фовізм

Фовізм набув поширення на початку ХХ ст. у Франції. Почалося все з паризької виставки 1905 р. «Осінній салон», де брали участь художники А. Матісс, М. Вламінк, А. Дерен, А. Марке, Е. Фрієз, Р. Дюфі (ідеологом і засновником цього художнього напрямку вважається А. Матісс).

Публіці була запропонована нова концепція мистецтва. Художників-фовістів не цікавила власне дійсність, хоча з нею вони не поривали (вона стимулювала їхню творчість). Фовісти перші в історії мистецтв відійшли від принципу відображення дійсності (пізніше це ще більшою мірою розвинули абстракціоністи) та почали говорити про другорядне значення образності.

У полі інтересів фовістів перебувала складна емоційно-чуттєва природа людини. Засобом її відображення у творчості вони обрали світло та кольори. Так, протиставляючи кольори, прагнули відобразити безпредметно-суперечливі відчуття.

Важливим художнім прийомом творчості художників нового напрямку став принцип деформації звичної кольорової форми предметів дійсності зміною кольорів. За твердженням критиків, вони маніпулювали кольорами, як «капсулями з динамітом». Це було необхідно заради збереження ідеї твору.

Реалізувати власну концепцію творчості фовістам допомогли мистецтво «варварів» (полінезійців, суданців, дагомейців) і творча спадщина П. Гогена, до яких зверталися художники. Засновувалася творчість на принципі примітиву.

Звісно, нове мистецтво не могли обійти увагою глядачі. Воно їх вразило, шокувало. Ніхто з відвідувачів виставки не зрозумів ні сенсу, ні призначення картин. Отож художників охрестили «беззв'язними», «безхребетними». Картини залишали враження дикого звучання (ричання, виття) – так за ними затвердилася назва «фовісти» (від франц. Fauve – дикий, хижий). Наступна виставка картин фовістів у 1906 р. в Салоні незалежних художників була образно названа критикою «Клітка хижих».

Фовізм як напрямок у мистецтві незабаром припинив своє існування.

Художники вичерпали формалістичні прийоми, що становили основу цього напрямку. Написавши свою останню фовістську картину, М. Вламінк заявив: «Гра чистих фарб, перебільшене оркестрування, в які я бездумно кидався, мене більше не задовольняють. Я страждав від того, що не міг вдарити сильніше, що досяг максимуму інтенсивності, лімітованої синім і червоним, купленими в торговців фарбами».

Однак твори мистецтва фовістів, попри їхню неординарність, ще не можуть бути віднесені до мистецтва модернізму.

Наприкінці першого десятиліття ХХ ст. були здійснені спроби розширити образотворчі засоби мистецтва, передусім, живопису та скульптури, через суто формальні експерименти. У результаті пошуків нових зображальних засобів у мистецтві модернізму виникли послідовно три напрями – кубізм, футуризм і абстракціонізм.

7.7.2. Кубізм

Хронологічно першим модерністським напрямком став кубізм. Роком його народження вважають 1907 р., коли П. Пікассо картиною, що пізніше отримала назву «Авіньйонські дівичі», здивував і шокував публіку. На полотні зображені оголені жінки, одна з яких із сірим, друга – з синім, третя – із зеленим обличчям; зелене та синє обличчя досить деформовані; тіла жінок і яскраве тло побудовані з геометричних фігур. Це ламало звичне уявлення про красу жінки, хоча деякі подібності з людськими фігурами збережено. Звернемо увагу, що жодної високої ідеї картина не несла – вона була «нав'язана спогадами художника від публічного будинку на вулиці Авіньйон у Барселоні».

Належачи до когорти ідеологів кубізму, використовуючи його засоби та прийоми у власній творчості, П. Пікассо все ж не був формально учасником цього напрямку. Він навіть скептично ставився до нього та не вірив у можливість прогресивного розвитку кубізму.

Більшу відомість художникам-кубістам принесла виставка, організована в 1908 р. у Парижі. Однак на глобальному рівні цей художній напрямок проіснував досить не довго – лише до 1914 р.

Значний вплив на кубістів справив представник постімпресіоністичної традиції П. Сезанн. Іноді першу фазу історії кубізму саме й пов'язують з цим іменем.

Естетична концепція кубістів ґрунтувалася на таких ідеях: всі предмети та явища дійсності (й людина також) – це суми геометричних фігур. Завдання мистецтва – відобразити цю рису буття. Художники-кубісти експериментували з геометричними фігурами. Критерій поєднання геометричних фігур у художніх образах – суб'єктивний смак.

Вдаючись до геометризації в творчості, кубісти тяжіли до строгості. Однак це призвело до розриву з логікою та закономірностями реального світу й декларування повного ірраціоналізму.

На відміну від фовізму, що експериментував з кольорами, кубізм надавав мінімального значення кольорам. Їхня палітра складалася, переважно, з органічного набору фарб: сірої, коричневої, чорної, іноді білої.

Кубісти зламали тривимірний (об'ємний) простір і звели мистецтво до двовимірного. Їхнє мистецтво ґрунтувалося на ідеї «зображення кольорового об'єму на пласкій поверхні». Досягти цього вони змогли через одночасне зображення різних боків предмета (так, обличчя людини вони показували одночасно у профіль, фас, з тричвертного розвороту, й тому в його зображенні були два ока та декілька носів).

Кубісти заперечували динамізм, відкидали значення часу через їхнє антидіалектичне ставлення до дійсності.

Кубізм набув розвитку й у скульптурі. Відомим скульптором-кубістом був Ж. Ліпшиц (відома його скульптура «Людина з гітарою»).

7.7.3. Футуризм

Батьківщиною футуризму вважається Італія, а його ідейним засновником – художник, літератор Ф. Марінетті. Відомими футуристами Італії були також: Дж. Северіні, У. Боччоні, К. Карра.

Футуризм виник як суспільно-політичний рух та почав об'єднувати навколо себе ідейних прихильників всієї Європи, прагнучи створити «загальноєвропейський фронт» футуристів.

Термін «футуризм» («мистецтво майбутнього», від лат. (futurum – майбутнє) вперше фіксується в 1909 р. Тоді ж з'являються й теоретичні роботи, що мають на меті обґрунтувати принципи футуризму: «Футуризм» (Ф. Марінетті), «Футуристська антитрадиція: маніфест синтез» (Г. Аполлінер), «Футуристичний маніфест Монмартру» (Ф. Дель Марль), «Живопис і елемент» (О. Богомазов).

У центр уваги художники-футуристи поставили рух, а не предметний світ. «Насправді, – зазначали художники, – усе рух, усе біжить, усе швидко трансформується. Профіль ніколи не буває нерухомим перед нами. Він неперервно з'являється та зникає. Через усталеність образу в сітківці предмети множаться, деформуються, переслідуючи один одного, як швидка вібрація в просторі, яким вони перебігають. Тож у коней, що біжать, не чотири ноги, а двадцять, і їхні рухи трикутні».

Для зображення руху художники використали прийом дивізіонізму (від франц. Diviser – «ділити»): повторення деталей предмета формальними засобами.

Футуризм відмовився від утілення в мистецтві образу людини, його духовної та фізичної краси. «Потрібно гучно проголосити, що в перехрещенні площин книги та кутів стола, в прямих лініях сірника, у віконній рамі є більше істини, ніж у всіх мускульних плутанинах, у всіх грудях і стегнах героїв та Венери, що зводять до ентузіазму

невиліковувану тупоту сучасних скульпторів».

Художник Ф. Марінетті наполягав на негативному впливі науково-технічного прогресу на інтелектуальний розвиток людини, на «висмоктувальній функції техніки»: чим активніший науково-технічний прогрес, тим більше падіння інтелекту людини. І в своїх картинах він один з перших спробував показати, яке страшне ХХ ст., коли інтелект губиться. Зобразив безінтелектуальну людину Ф. Марінетті через ігнорування двох інтелектуальних ознак людини (принцип деформації людського обличчя й тіла) очей і лоба. Художник відсік частину голови, де починаються очі та лоб. І на його картинах зображено мертвих людей.

Особливу Ф. Марінетті зайняв позицію й у політичному русі Італії. Підтримав фашистську ідеологію Б. Муссоліні. Він висунув ідею очищувальної функції війни. «Війна-велика симфонія», це «найкраща гігієна світу». «У свисті куль, у вибухах гармат, у розірваних животах, в агонії людських тіл – я бачу ту симфонію, котрої не вистачало моєму мистецтву» (Ф. Марінетті).

Футуризм набув розвитку й у інших країнах, але там були перейняті лише деякі його риси. Так, у Франції, Росії, Іспанії футуризм не визнав італійської форми та зберіг лише свою назву.

Футуризм у Росії почався з діяльності «будетлян» – провісників майбутнього (В. Хлебникова, В. Каменського, Ц. Бурлюка, О. Гуро, М. Матюшина, В. Маяковського). Особливого поширення набув у 1910 – 1914 рр. Пов'язаний він був у російських футуристів саме з міфопоетичним світосприйняттям, з легендаризацією слов'янської минувшини. Основна увага художників зосередилася на оновленні старослов'янської традиції, на «діалозі» з мистецтвом Х ст. – «золотим віком слов'янства», на відродженні духу російської вольниці часів С. Разіна.

7.7.4. Сюрреалізм

Сюрреалізм виник у Франції після Першої світової війни в 20-х рр. ХХ ст. і набув поширення по всій Європі.

Термін «сюрреалізм» походить від французького «surrealisme», що буквально означає «над реалізм». Уперше він був ужитий у 1917 р. поетом Г. Аполлінером для характеристики власного твору як новаторського мистецтва, котрому має належати майбутнє.

Основні ідеї сюрреалізму визначив відомий французький поет А. Бертон в «Маніфесті сюрреалізму».

Одним з найбільш яскравих представників сюрреалізму був іспанський живописець С. Далі. Поділяли естетичну концепцію сюрреалізму: М. Дюшан, П. Клеє, М. Ернс, А. Массон та ін.

Сюрреалізм став формою всеохопного протесту проти культурних, соціальних і політичних цінностей – проявом невдоволення культурою. Тож основне його гасло – «Кохання, краса, бунт».

Естетична концепція сюрреалізму ґрунтувалася на ідеях психоаналітичної філософії З. Фрейда. Митців зацікавила ідея підсвідомого й теорія сновидінь філософа. Сфера підсвідомого, за З. Фрейдом, – провідна в житті людини, адже вона визначає поведінку, ідеї, творчі можливості людини. Сон – це стан розкріпачення підсвідомого, тому у сні живе більш багатий і цікавий розум, аніж в активному стані людини.

Методом відображення основних ідей художники-сюрреалісти обрали колаж – спонтанне, випадкове зіставлення незв'язаних між собою образів. Суть методу розкривається у фразі відомого сюрреаліста І. Дюкасса: «прекрасний, як випадкова зустріч швацької машинки та парасолі на анатомічному столі».

Досягненню цього допоміг сам З. Фрейд, запропонувавши аналізувати думки, вимовлені в якомога швидшому монолозі, коли свідомість людини не встигає винести ніяких суджень. Сюрреалісти цього домагалися через записане чи замальоване сновидіння відразу після пробудження від сну чи галюцинації.

Ідеї сюрреалізму вплинули на пізніші мистецькі напрями – експресіонізм, абстракціонізм, поп-арт, концептуалізм тощо.

7.7.5. Експресіонізм

Художній напрям експресіонізм зародився в період 1910 – 1925 рр. в Німеччині.

Термін «експресіонізм» (від лат. Expressio – «виразність») уперше вжив К. Хіллер у 1911 р. щодо літератури.

У живопису експресіоністський напрям представляли: Е. Мунк, Дікс, Р. Гросс та ін., з російських художників – ранній В. Кандинський.

Експресіонізм став бунтом проти всіх попередніх художніх традицій, особливо натуралізму. На противагу імпресіоністам, які мали на меті зображати власні безпосередні суб'єктивні спостереження та враження від дійсності, експресіоністи намагалися зобразити дух епохи, людства в їхніх переживаннях.

Однак дух епохи вони сприймали своєрідно – це всепроникна безумність і жорстокість світу, де немає жодного позитивного моменту; це загальна концентрація зла, де немає місця красі та гармонії. Тож творчість експресіоністів зводилася до демонстрації надривних емоцій.

7.7.6. Абстракціонізм

Термін походить від латинського «abstractio» – «відокремлення». Засновником абстракціонізму вважається російський художник, емігрант В. Кандинський. Продовжувачами цієї традиції були М. Ларіонов, Р. Делоне, група «Абстракція – творчість» (виникла в 1929 – 1930 рр. у Парижі) під керівництвом М. Сейфора, голландські художники групи

«Стиль», ідеологом якої був П. Мондріан.

Художники-абстракціоністи тяжіли до крайнього суб'єктивізму, навіть релігійного містицизму. Їхня увага концентрувалася навколо суб'єктивного світу однієї людини-художника, – його власних переживань і емоцій. А визначила таку прихильність недовіра до об'єктивної реальності, позаяк, на думку абстракціоністів, вона завжди є джерелом страждань, страху, болю. На їхню думку, мистецтво, беручи до уваги внутрішній світ людини, зможе подолати всі негативні емоції.

Такий акцент на емоційно-чуттєвій природі мистецтва поступово привів цей напрям до заперечення мистецтва як засобу пізнання дійсності. «Батько абстракціонізму» В. Кандинський не лише відкидав зв'язок мистецтва з життям, а й назвав соціальний зміст у мистецтві «отруєним хлібом».

Художники-абстракціоністи в зображенні суб'єктивних переживань обрали метод схематизації зображення-абстракції, що базується на руйнуванні простору й об'єму. Засобом у досягненні цього стали лінія та колір. Зокрема, П. Мондріан закликав до «денатуралізації», «геометризації», котрих можна досягти правильним використанням «кольорів» (синій, жовтий, червоний) і «не кольорів» (білий, чорний). У результаті твори абстракціоністів – це нагромадження кольорових плям, геометричних фігур, які абсолютно не пов'язані із зображенням дійсності.

Особливого значення в творчості абстракціоністів набув шлір. Художники пробували шукати «абсолютний» шлір. Однак до одностайності в цьому вони не дійшли. Так, у В. Кандинського були власні значення кольорів: «білий колір діє на нашу психіку, як велике мовчання, що для нас абсолютне», а «зелений колір схожий на товсту, здоровенну нерухому корову»; жовтий колір асоціюється з «духовним теплом», а сірий – «безнадійно нерухомий».

У 1913 р. в межах абстрактного мистецтва виникла самостійна течія супрематизм (від лат. *Supremus* – «найвищий»), яка пов'язана з ім'ям К. Малевича. Він намагався звести живопис до двох кольорів – чорного та білого (відомі його чорні квадрати на білому тлі, експерименти тільки з білим кольором). Для К. Малевича, зокрема, білий колір був символом «чистого почуття».

7.7.7. Поп-арт

Художній напрям поп-арт виник в 50-60-х рр. ХХ ст. в Англії під впливом діяльності художників, архітекторів і критиків лондонської «Незалежної групи» (Е. Паолоцці, У. Тернбалла, Р. Гамільтона та ін.), які виявляли особливий інтерес до масової комерційної культури.

Найбільшій популярності поп-арт набув в американській культурі. Представниками американського поп-арту були Дж. Джонсон, К. Олденбург та Е. Уорхол. Там він став запереченням абстрактного

експресіонізму. Художники «нової хвилі» взяли за основу метод колажу, комбінування. Засобами вираження ідей художників стали звичайні (готові) речі, якими люди користуються в буденному житті – консервні банки, розбиті годинники, рекламні плакати, збільшені репродукції, муляжі тощо. Тож деякі критики мистецтва назвали поп-арт «новим реалізмом», або «над реалізмом», а інші – навіть «ширпотреб-мистецтвом».

Акцентування уваги на предметному світі речей витіснило на задній план особистісне начало художника.

Художники поп-арту ламали межу між мистецтвом і дійсністю, художником, твором мистецтва та глядачем; мистецтвом, філософією і релігією. Таке мистецтво стали використовувати в рекламних цілях.

Контрольні запитання

1. Охарактеризуйте художній стиль бароко.
2. Яка естетична концепція стилю класицизм?
3. Назвіть стилістичні ознаки рококо в різних видах мистецтва.
4. Охарактеризуйте соціально-політичні передумови зародження романтизму.
5. Розкрийте суть історичних форм реалізму.
6. Як соціально-політична ситуація в суспільстві вплинула на розвиток мистецтва наприкінці XIX – XX століть?
7. Яка естетична концепція імпресіонізму?
8. Чим визначається постімпресіоністична традиція?
9. Розкрийте естетичну концепцію фовізму.
10. Які художні принципи відстоювали художники кубізму?
11. Як проявляється футуризм у мистецтві?
12. Поясніть художньо-естетичний зміст мистецтва сюрреалізму.
13. Яку роль у розвитку сюрреалізму відіграли політичні події в Європі першої половини XX ст.?
14. Поясніть художньо-естетичний зміст мистецтва експресіонізму.
15. Розкрийте художньо-естетичний зміст мистецтва, створеного художниками-абстракціоністами.
16. У чому полягає особливість художнього стилю поп-арт?

ТЕМА 8. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ. ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В ЕСТЕТИЦІ

8.1. Теорії творчості

Платонівська концепція творчості

Платон вважав роль художника механічною, тобто художник є посередньою ланкою між Абсолютною Ідеєю (Богом) і людиною. Він – пророк (vates).

Вибір художника, за Платоном, – механічний. Він є божественною еманациєю. Художник еманує божественне начало – вищу ідею.

Продовжили платонівську ідею еманції Бога неоплатонік Плотін і філософ-теолог Августин Блаженний.

Аристотелівська теорія творчості

Згідно з Аристотелем, творчість – це раціональна дія. Полягає вона в осмисленому наслідуванні явищ об'єктивної дійсності, природи, людини. З огляду на це, Аристотель ужив поняття «мімезис» (наслідування), що є основною характеристикою творчого процесу в мистецтві.

При цьому філософ відвів належне місце в своїй теорії творчості вродженим таланту, фантазії та натхненню в процесі народження твору мистецтва і ролі послідовного виховання художника.

Підтримав і розвинув ідеї Аристотеля Теофраст.

Від Платона й Аристотеля в історії теорії творчості так і розмежувалися дві протилежні тенденції в поясненні феномена творчості. Одні відмовилися від наукового пояснення природи таланту, а відстоювали вони ідею «божественної еманції», «божественного дару» як рушійної сили творчого процесу. Друга когорта мислителів прагнули максимально використати досягнення конкретних наук і за допомогою них пояснити феномен творчості.

Підсумовуючи історію теорій творчості, зазначимо, що проблема творчості не достатньо була актуальною в колі філософів і науковців. За тривалий період (аж до другої половини ХІХ ст.) можна згадати лише деяких мислителів, які вивчали цю проблему – Л. да Вінчі, А. Цюрер, І. Кант, Г. Гегель, М. Монтень, Д. Дідро, Г.-Е. Лессінг.

І лише в другій половині ХІХ ст. проблема творчості стає об'єктом наукового аналізу, а цей феномен розглядається як патологія в людській діяльності.

Теорія Чезаре Ломброзо

Відомий італійський професійний психолог-криміналіст Чезаре Ломброзо (праці «Геніальність і божевільня», «Любов у божевільних», «Новітні успіхи науки про злочинця») висунув ідею якісної тотожності так званої «негативної» обдарованості, тобто «обдарованості» злочинця, та «позитивної» обдарованості – обдарованості художника або вченого, яка проявляється у фізіологічному прагненні до чогось нового, раніше невідомого, що є свідченням психічної ненормальності особистості.

Чезаре Ломброзо вивів зв'язок психічної хвороби з художньою творчістю.

У роботі «Геніальність і божевільня» він описав результати власних досліджень, здійснених у лікувальному психіатричному закладі, де було виявлено, що значна частка душевнохворих з різним діагнозом (слабоумні, параноїки з галюцинаціями, морально-помішані, епілептики) – 46 із 107 – займалися творчістю в різних мистецтвах (поезія, різьблення, скульптура,

музика, архітектура). Професійних художників, які б займалися одним з видів мистецтва до того, як захворіли на психічну хворобу, було значно менше (лише 18). Тож він дійшов висновку, що душевна хвороба стимулює творчу активність людини.

Теорія Г. Россолімо

Психолог Г. Россолімо запропонував дещо протилежну до Ч. Ломброзо ідею: не лише природна особливість творчої особистості є психопатологією, а й до психопатології може призвести безпосередньо творчість.

Згідно з мислителем, творчі люди, обдаровані від природи, мають досить тонку нервову організацію, що спричиняє різноманітні захворювання. При цьому виявляються професійні захворювання митців: співаки, драматичні артисти схильні до істерії; живописці – до «нав'язливих страхів», «комплексу іпохондрії» тощо.

Теорія Івана Франка

Український письменник, мислитель, громадський діяч І. Франко досліджував специфіку складної системи відчуттів людини та їх вплив на формування естетичного відчуття, звернувся до проблеми психології художньої творчості («Із секретів поетичної творчості»).

Мислитель висунув ідею «психологічної» естетики. Випереджаючи З. Фрейда, висловив ідею подвійної структури людської свідомості, в якій виділяє «нижній» і «верхній» рівні свідомості, тобто суть несвідомого та свідомого рівнів людської психіки. Кожен з цих рівнів по-своєму впливає на творчий процес.

Творчий процес, за І. Франком, стимулюється «нижньою» свідомістю. Ґрунтується вона на вроджених племінних спогадах. Це суть «осідання» надлишкової інформації «верхнього» рівня свідомості, результат активної взаємодії художника з навколишнім світом.

8.2. До визначення поняття «творчість»

Що є творчість? Сьогодні єдиного визначення не існує і це об'єктивно. Тож у літературі побутує близько 100 визначень творчості.

Творчість можна визначати з позицій психологічного механізму її здійснення.

Творчість – це мобілізація сил внутрішніх можливостей людини: натхнення, інтуїції, пам'яті.

З погляду сучасної науки, в трактуванні поняття творчості необхідно зважати, поряд з психологічним моментом її здійснення, й філософське, естетичне, етичне, мистецтвознавче, педагогічне та навіть методичне її значення.

Творчість (за Л. Левчук) – це свідомо, продуктивна діяльність зі створення якісно нових матеріальних і духовних цінностей, що мають суспільно-історичне значення.

Очевидним у творчості є створення чогось принципово нового, що відрізняється від виробництва, спрямованого на створення нового. Таке виробництво пов'язується з ремеслом.

Ремесло – це ґрунтовні знання справи, котрій слугуєш. Більшість людей працює лише на рівні ремесла, котре пов'язане з поняттям освоєння.

Власне творчість передбачає ремесло, воно наявне в усіх мистецтвах. Наприклад, С. Далі – художник і великий ремісник (підкреслюється високий рівень володіння професією, що обов'язкова для живопису). Лише опанувавши ремесло, можна почати творити. Перехід до створення якісно нового відбувається, коли ремесло досягає межі творчості.

Створювати можна лише на рівні власне творчості, тоді, коли засвоювати можна на рівні ремесла.

8.3. Структурні елементи творчості

У структурі творчості виділяють три види творчості:

- художню;
- наукову;
- технічну.

Художня творчість – це буквально значення творчості, тому її й винесено на перше місце.

У 70-х рр. ХХ ст. цю структуру розширили такими елементами:

- 1) релігійна;
- 2) політична;
- 3) історична творчість;
- 4) самотворчість (творчість особистості);
- 5) моральна творчість;
- б) екологічна творчість.

Натепер до цих видів творчості все ще зберігається ставлення неоднозначне. Адже не завжди, скажімо, з релігією, політикою пов'язують творчість, зокрема релігія будується на догмі, каноні, що унеможлиблює творчість.

Художня творчість – єдиний вид творчості, котрий має гриф держави про професіоналізм. У державі є художні інститути та майстерні. Через ці системи, підтримувані державою, готують людей творчої діяльності.

Решта видів творчості – це деліталізм, який означає відсутність чіткої системи підготовки професіоналів.

8.4. Види художньої творчості

Розрізняють пряму й опосередковану художню творчість.

Пряма – реалізація внутрішньої творчої свободи художника («я» – «об'єкт»). Це творчість, за якої художник вільний у виборі об'єкта та його діяльність не обмежується ні простором, ні часом. Мова йде про письменника, композитора, живописця. Вони, так би мовити, повністю

позбавлені часових обмежень у творчому процесі (крім роботи на замовлення) й тому можуть працювати кілька років над твором мистецтва. Наприклад, Реріх писав картину «Явління Ісуса Христа» – 20 років; Л. да Вінчі «Джоконду» – 4 роки, а Рафаель «Секстинську Мадонну» – 9 днів.

Опосередкована – це вид творчості, що передбачає наявність ще посередніх ланок (іншого об'єкта) між художником і результатом творчості. Приміром, між актором у кіно чи театрі та продуктом його творчості (кінофільм, театральна вистава) стоїть ще один (а то й більше) об'єкт (сценарій, автор сценарію).

Опосередкована творчість складніша за пряму, вона характеризується:

- обмеженістю в часі (наприклад, режисерам чи акторам театру дається на підготовку вистави певний термін);
- подвійністю об'єктивної основи (так, для актора в театрі об'єктом наслідування є, крім реальної дійсності, п'єса драматурга);
- колективністю творчої реалізації (театральна творчість передбачає творчість режисера й актора, оператора та композитора тощо).

8.5. Поняття «художник»

Естетична категорія «художник» вживається в трьох значеннях.

1. Художник (широке тлумачення) – це особистість, яка здатна створювати та сприймати прекрасне, здібна до художньо-естетичної творчості, що потенційно закладено в кожній людині.

У цьому значенні кожна людська особистість певною мірою та за певних обставин є художником.

2. Художник – це людина мистецтва, фахівець, спеціаліст в одному чи декількох видах художньої діяльності.

3. Художник (вужке тлумачення) – творча людина в образотворчому мистецтві. Інакше кажучи, живописець.

8.6. Природа творчої особистості

Проблема творчої особистості є актуальною, позаяк серед людей досить незначна їх частка (в середньому на десять людей лише одна може прийти до власне творчості - стати художником). Така статистика змусила вчених звернутися до проблеми природи творчої особистості. Інтерес до неї посилювався із 70-х рр. XIX ст. Висувалися різні ідеї як варіанти вирішення зазначеної проблеми.

1. Ідея антропологічного зв'язку з творчим потенціалом. Учені намагалися довести залежність творчого потенціалу від розміру мозку. Так, через математичні вимірювання були досліджені розміри мозку всіх значних діячів мистецтва, що покінчили життя самогубством. Згідно з дослідженням, прямої залежності немає (найбільша мозкова частка голови у Тургенєва, водночас великою мозковою ділянкою голови наділені

дебільні діти).

2. Ідея компенсації. Пошук взаємозв'язку фізичної чи психічної хвороби з творчою обдарованістю. Виявлено, що серед учених і художників було багато людей хворих. За цим підходом, творча обдарованість є компенсацією за фізичні чи психічні вади. Однак цей підхід не має абсолютного обґрунтування, адже така закономірність не абсолютна (згідно з дослідженнями, співвідношення фізично хворих творчих людей і фізично здорових – 50 % на 50 %).

3. Ідея наслідування (спадкування). Згідно з цим підходом у людському світі є певна природно сформована група людей, наділена творчою обдарованістю, що передається від покоління до покоління (у спадок). Аргументом проти є те, що близько 75 % геніальних людей ніколи не мали нащадків.

4. Ідея ранньої обдарованості. Відповідно до цього підходу, творча обдарованість дана від природи та проявляє себе в ранньому віці. Більшість художників справді заявили про себе в ранньому віці. Приміром, початок творчої біографії В.-А. Моцарта пов'язується з чотирьох-п'ятирічним віком. Геніальними дітьми були також Л. да Вінчі, Мікеланджело, Дж. Байрон, І. Рєпін, М. Прокоф'єв.

Однак не завжди талановитість (і тим паче геніальність) проявляється в ранньому віці. Скажімо, В. Гюго найкраще проявив себе в творчості в 70-80 років. У зрілому віці розвинувся талант І. Крилова, П. Гогена, В. Шишкова, М. Врубеля, С. Аксакова.

Факти спростовують досить поширену думку про те, що разом зі старістю відбувається зниження інтелекту, звуження інтересів. Психолог Г. Алексеєвич вивчила стан здібностей 439 осіб віком 60-97 років і дійшла висновку, що 72 % з досліджених «прагнули діяльності, активно шукали її та проявляли елементи творчості в діяльності». Мікеланджело працював до 79 років. Бернард Шоу – до 94. Джозеппе Верді створив оперу «Отелло» в 73 роки. Лев Толстой у 61 рік написав «Крейцерову сонату», а в 71 рік – «Воскресіння».

З іншого боку, часто ранній прояв здібностей мав трагічні наслідки (душевне спустошення, втрату сенсу життя, психічні порушення та навіть фізичну смерть) або ж, в кращому випадку, людина поверталася до рівня буденності.

5. Ідея соціального підкріплення. За цим підходом, художник може бути художником лише тоді, коли є слава. Інакше настане духовна смерть.

8.7. Рух від задатків до геніальності

Кожна людина характеризується певними внутрішніми психологічними особливостями, що розвиваються в процесі її соціалізації. Психологічні особливості художника мають східчасту систему розвитку (від задатків до геніальності).

Теорія задатків Б. Теплова (40-і рр. ХХ ст.)

1. Рівень вроджених задатків (рівень вроджених нервових аналізаторів людини, анатомо-фізіологічних особливостей, тобто певним чином розвинуте зорове, слухове чи дотикове сприйняття).

Задатки є природженими, але не обов'язково отримані в спадок.

2. Рівень засвоєння (набуття). На цьому рівні виникає професійний інтерес.

3. Рівень здібностей.

Розрізняють здібності:

- о одиничні;
- о множинні.

З рівня здібностей починається професійна творчість. Тоді народжується професійне мистецтво, а художник набуває статусу фахівця.

4. Рівень обдарованості.

5. Талановитість.

6. Геніальність.

Вважають, що від першого до п'ятого етапів становлення геніальності – це ідеальний рух. На думку ж Л. Левчук, самодіяльні мистецтва на мають вищезазначеної градації. Стосується це лише професійної культури.

Які ж особливості людини з передумовами таланту, талановитої людини та генія? На це запитання спробував дати в середині 50-х рр. ХХ ст. відповідь Ревіч («Талант і геній»).

| Ступінь таланту | Риси особистості художника |
|--|--|
| З передумовами таланту (здатки, здібності) | - здатність вживатися в природі - відчуття гармонії та пропорції - технічні вміння - правильний вибір засобів вираження |
| Рівень талановитості | - багатство переживань - фантазія художника - оригінальність зображуваного - прагнення до кращого - постійний розвиток і збагачення художніх засобів вираження |
| Геніальність | - постійне зростання незалежності творчої діяльності - безмежна віра у власне призначення - створення власного художнього світу - тяжіння до довершеності |

Ревіч не вважає, що геній досягає довершеності. Навіть геній залишається лише на рівні прагнення до довершеності.

Важливим у такому аналізі творчої особистості є те, що на рівні геніальності починається руйнація, але це призводить до об'єднання. Тож геніальність не може мати послідовників, учнів-геніїв через навчання. Вона створює свій світ. Однак така руйнація може бути виправдана, якщо вона веде до створення нового.

На рівні таланту існує як передання досвіду, так і новаторство.

Проблема розвитку мистецтва полягає в тому, що мистецтву можна вчитися лише на рівні таланту (учні можуть бути лише в таланта). Геній навчати не може. Геній наділений тією ідеєю нового бачення світу, що розриває зв'язок учня та вчителя.

8.8. Специфіка творчого процесу

Творчий процес у різних видах мистецтва відбувається по-різному. Тож можна говорити про етапи творчого процесу окремо в музиці, літературі, образотворчому мистецтві тощо. Значний внесок у дослідження творчого процесу в літературі здійснив М. Арнаудов («Психологія літературної творчості»).

Він виділив три етапи в літературній творчості:

- 1) задум («загальне уявлення, основа наступного розвитку цілого»);
- 2) концентрація (синтетична робота уяви та розуму, спрямована на розробку задуму);
- 3) виконання (остаточне внутрішнє та зовнішнє злиття митця з образами через розумову роботу й емоційне піднесення).

Дослідженням творчого процесу плідно займався відомий радянський психолог П. Якобсон. Він виділив такі етапи:

- 1) виникнення задуму;
- 2) розробка задуму;
- 3) активізація досвіду життєвих вражень;
- 4) пошуки форм і втілення задуманого твору;
- 5) реалізація задуму;
- 6) опрацювання твору.

У Теорії Геллі Єрмаш («Творча природа мистецтва») виділено сім основних етапів творчого процесу:

- 1) початкове художнє накопичення;
- 2) задум;
- 3) періоди виношування задуму;
- 4) плани, чернетки, начерк;
- 5) фаза кінцевої розробки;
- 6) процес матеріалізації та оформлення;
- 7) період авторського редагування.

Аналізу етапів творчого процесу присвятила особливу увагу сучасний дослідник, естетик Лариса Левчук («Творча лабораторія художника»). У творчому процесі вона виділила чотири основні етапи:

- 1) загальне сприйняття – пізнання й спостереження за навколишньою дійсністю (будь-який художник є живою людиною);
- 2) виникнення задуму твору (класичний етап);
- 3) вибіркоче пізнання та спостереження навколишньої дійсності (логічне звуження, коли припиняється споглядання світу взагалі; художник залишається в межах закладеного задуму);
- 4) практична робота художника над реалізацією задуму.

Контрольні запитання

1. Як в історії естетики розглядали проблему художньої творчості?
2. Охарактеризуйте структуру творчості.
3. Яку роль відіграє інтуїція в процесі художньої творчості?
4. Назвіть і охарактеризуйте підходи до пояснення природи творчої особистості.
5. Що таке «пряма» й «опосередкована» творчість?
6. Як відбувається становлення художника?
7. Розкрийте особливості творчого процесу.

ТЕМА 9. ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН МИСТЕЦТВА

9.1. Естетика і мистецтвознавство

Розглядаючи місце естетики в структурі міжпредметних зв'язків, особливу увагу слід приділити розгляду співвідношення естетики і мистецтвознавства, що найповніше здатне відбити те значення, яке мистецтво має в духовному житті суспільства. Сучасне мистецтвознавство акцентує увагу на дослідженні мистецтва в контексті духовної культури. Складна структура мистецтвознавства характеризується комплексністю, що об'єднує загальне і часткове мистецтвознавство. Як систему знань про окремі види мистецтва **мистецтвознавство поділяють на літературознавство, театрознавство, кінознавство тощо.** Кожна з цих сфер знання має відносно самостійний характер, але водночас входить як складова частина до загальної структури. У більш загальному вигляді 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 і мистецтвознавства. Мистецтвознавство теоретично взаємодіє з іншими науковими дисциплінами, методологічні підходи, висновки і спостереження яких мають суттєве значення для комплексного вивчення мистецтва. У цьому сенсі особливого значення набувають, наприклад, психологія художньої

творчості, соціологія мистецтва, культурологія, семіотика тощо.

Мистецтвознавство, – сукупність наук, які досліджують соціально – естетичну сутність походження, закономірності розвитку, особливості і зміст видової специфіки мистецтва.

Проблема взаємодії естетики і мистецтвознавства досить складна і суперечлива. Вона відбиває неоднозначність оцінки місця і ролі мистецтва в предметі естетики. Властиве для певних історичних періодів розвитку естетичного знання розуміння предмета естетики як теорії мистецтва не тільки спрощувало предмет естетики, призводило до підміни однієї науки іншою, а й не відповідало на головне запитання: чому, сформувавшись як самостійні науки, естетика і мистецтвознавство проіснували значний період людської історії, і не заперечили одна одну? Чи не означає це, що вони мають таку специфіку, яка зумовлює необхідність існування цих двох наук і підміна їх не правомірною.

Уже грецька міфологія зафіксувала мистецтво як специфічну діяльність людини. Широко відомий міф про **Аполлона**, якому були підпорядковані музи: Мельпомена – трагедії, Евтерпа – ліричної поезії, Ерато – любовної лірики, Терпсихора – танців, Калліопа – епічної поезії, Талія – комедії, Кліо – історії.

Міфологічний образ Аполлона пройшов складний шлях розвитку, який дає змогу зрозуміти поступовий процес усвідомлення специфіки естетичної діяльності, її зв'язку з красою, своєрідності. За Аполлоном закріплюється культуротворча й культурозахисна функції. У науку через образну, символіко – метафоричну інтерпретацію приходять проблема видової специфіки і синтезу мистецтв – проблема, яка інтегрує естетику і мистецтвознавство.

Людина вперше усвідомлює себе у міфах і використовує міф як розповідь про Всесвіт, явища природи, про традиції та звичаї людей, історичні події. Міфи Стародавньої Греції систематизувалися, дописувалися різними поетами або використовувалися ними у професійній творчості. Відомо, що **Гесіод** саме на основі міфів написав «Теогонію» – поему про походження богів. Важливу роль для європейського читача відіграли «Метаморфози» відомого римського письменника **Овідія** – виклад стародавніх міфів.

Поетичні образи стародавніх міфів не лише залишилися в історії світової культури, а й вплинули на долю мистецтва, викликали численні інтерпретації в творчості більшості видатних митців. До грецької міфології зверталися Данте і Шекспір, Боттічеллі і Леонардо да Вінчі, Рубенс і Рембрант, Шіллер і Гете, Сковорода і Шевченко, Франко і Леся Українка.

Практика звернення до міфоепічних символів збереглася і в ХХ ст. Звертаючись до творчої спадщини Д. Джойса, Б. Брехта, А. Франса, А. Камю, М. Булгакова та інших, ми бачимо, яке велике значення мали міфи не лише в образній структурі цих творів, а й у формуванні філософської

концепції, в обґрунтуванні морально – психологічної позиції конкретних героїв.

Подальше вивчення проблеми естетичної специфіки мистецтва пов'язане з такими роботами англійського філософа й естетика **Бернарда Бозанкета** (1848 – 1923), як «Історія естетики» (1892), «Лекції з естетики» (1915), «Принципи індивідуальності і цінності» (1911), «Цінність і доля індивідуума» (1912). Послідовник Гегеля Бозанкет розглядав мистецтво як шлях до опанування світової гармонії. При цьому він намагався обґрунтувати більш широку, ніж це було прийнято в історії естетики, розуміння гармонії, яка є, на думку філософа, серцевиною «абсолютної реальності» – цілісності, що долає просторову і часову роз'єднаність предметів і явищ. Мистецтво ж намагається поєднати людину, яка існує на рівні природної чуттєвості, з «абсолютною реальністю» як з носієм досконалості. Проголосивши «Божественну комедію» Данте еталоном мистецтва, Бозанкет, по суті, сприймав естетику як науку, що опановує та інтерпретує функціональну специфіку мистецтва. Особливе «естетичне» навантаження має, за Бозанкетом, пізнавальна функція. Англійський теоретик на початку ХХ століття намагався не лише знайти нові аргументи щодо гегелівської ідеї обмеження предмета естетики з мистецтвом, а й пов'язати естетику, мистецтвознавство з логікою, раціональним ставленням до дійсності.

Проблема співвідношення естетики і мистецтвознавства привернула увагу і німецького естетика **Макса Дессуара** (1867 – 1947). Він чітко і послідовно відокремлював загальноестетичну проблематику від мистецтвознавства. Як у теоретичних дослідженнях – «Естетика і загальне мистецтвознавство» (1906), «Систематика і історія мистецтв» (1914), так і в організаційній діяльності щодо об'єднання європейських естетиків у теоретичній школі «Естетика і загальне мистецтвознавство», Дессуар виходив з тези про підпорядкованість сфери художнього сфері естетичного (як більш об'ємній). Існуючи самостійно, мистецтвознавство – сфера художнього – має враховувати можливості естетики – сфери естетичного. Водночас Дессуар намагався відокремити мистецтвознавство від філософії мистецтва, адже філософія мистецтва руйнує «теоретичну чистоту» наук про мистецтво.

У працях Дессуара присутнє поняття «естетично – мистецтвознавчий» (підхід, аналіз тощо), але ставлення до філософії як основи естетики загалом негативне, адже філософія «принижує» естетику. Розмірковуючи над проблемою місця естетики в структурі між предметних зв'язків, Дессуар орієнтував естетику на пошук зв'язків з етнологією, історією, психологією.

Спробами знайти нові шляхи зближення естетики і мистецтвознавства позначена позиція найвпливовішого французького естетика ХХ ст. **Етьєна Сурйо** (1892 – 1979). Ще у 30-і – 50-і роки в роботах «Майбутнє естетики»

(1929), «Співвідношення мистецтв. Елементи порівняльної естетики» (1947) Сурйо намагався розглядати твір мистецтва як становлення нової реальності, а види мистецтва він визначав через специфіку чуттєво – смислових елементів – **квалій** (від лат. – якість). Саме через засоби оформлення квалій, а ними є звук, колір, світло, слово, рух, може виникати самобутній «космос» – художній твір, позначений оригінальністю, неповторністю, авторським баченням світу.

Проблему співвідношення естетики і мистецтвознавства досить активно розробляли представники російської естетики – **Ю. Боров, А. Єремєєв, А. Зісь**.

Отже, вивчення предмета естетики з урахуванням широкого кола проблем мистецтвознавства було і залишається на сучасному етапі розвитку естетичної науки складною і дискусійною проблемою. Неоднозначність оцінки місця і ролі мистецтва в структурі предмета естетики, суперечливість щодо масштабів і специфіки взаємодії естетичної та художньої сфери призводили до спрощення, а іноді і до вульгаризації естетики, спроб перетворити естетику на прикладну науку. У другій половині XIX ст. французький етнограф і антрополог **Ш. Летурно** намагався обґрунтувати так звану естетичну палеонтологію. Вчений був переконаний, що тільки антропологія здатна опанувати внутрішній зміст естетики і мистецтва.

9.2. Предмет мистецтва

Предметом мистецтва є людина і дійсність, які інтерпретуються через систему художніх образів.

Художній твір створюється і функціонує в умовах певного способу життя суспільства.

Як відомо, усі форми суспільної свідомості мають спільні риси, адже вони розвиваються під впливом конкретних історичних умов, залежать від економічного розвитку, пов'язані з певною політичною ситуацією. Водночас кожна із форм суспільної свідомості має свій предмет, що осмислюється з урахуванням її специфічних особливостей.

Від ХУІІІ – ХІХ століть в естетичній думці та людській свідомості установилася думка про тотожність предмета мистецтва та науки. Зводився він до дійсності. Цю ідею пропагували марксистичні. Єдине, в чому визнавалася відмінність мистецтва від науки, метод пізнання дійсності: наука має теоретичну, абстрактно – логічну форму пізнання, а мистецтво – образну, конкретно – чуттєву. Тож допускалося назвати мистецтво наукою. Зокрема, російський мислитель В. Белінський називав мистецтво та науку «рідними сестрами».

Така позиція у визначенні предмета мистецтва мала негативні наслідки. Мистецтво почали вважати приреченим на відмирання, бо воно як метод образного пізнання дійсності, порівняно з наукою, є

недосконалим. Саме тому свого часу О. Баумгартен вважав мистецтво «смутним», а Г. Гегель – приреченим на відмирання на найвищому етапі історії культури.

Нині ми чітко усвідомлюємо відмінність **предмета мистецтва та науки**. Спільним для них є лише об'єкт, а саме – дійсність у всіх її проявах (природа, людина, суспільне життя). Щодо предмета, то потрібно визначити принципову відмінність предмета мистецтва й науки:

- предметом науки є об'єктивна реальність, об'єктивні закони буття;
- предметом мистецтва є ціннісні сенси втягненої в культуру реальності.

Це означає, що на відміну від науковця, котрого цікавить буття таким, яке воно є, художник зображає власні переживання, емоції від споглядання дійсності.

Засобами зображення ціннісних сенсів дійсності в мистецтві є порівняння, метафори, уособлення, гіперболи. Наука ж у пізнанні дійсності цього не допускає.

Мистецтво – це одна з форм суспільної свідомості, специфіка якої полягає у пізнанні і відображенні дійсності в конкретно – чуттєвих образах.

Це дає митцеві можливість осмислити світ, розкрити внутрішній стан своїх героїв, мотиви їхньої поведінки, особливості характеру, тобто дати художньо – естетичну оцінку зображеному. Митець виконує один з найголовніших своїх обов'язків – формує систему естетичних цінностей, які, впливаючи на людину, дають їй можливість для духовного і морального удосконалення.

Характерною особливістю мистецтва, що відрізняє його від інших форм суспільної свідомості, є **емоційно – чуттєве начало**, яке стимулює митця до створення, а аудиторію до сприймання художнього твору. Адже, над завданням м мистецтва є не фіксація подій, а філософсько – естетичне осмислення зображуваного, інтерпретація характерних процесів та явищ через систему художніх образів, що у сукупності створюють естетичну атмосферу, яка захоплює почуття і розум людини.

Отже, особливістю мистецтва є його здатність художньо осмислювати дійсність, розкривати і досліджувати внутрішній світ людини.

9.3. Теорії походження мистецтва.

Загалом існує близько 20 теорій виникнення мистецтва. Чому мислителі підняли цю проблему? Доведено, що вік людства й вік мистецтва не збігаються. Встановлена навіть їхня вікова різниця – вік людства та вік мистецтва різняться на 900000 років. Перші твори мистецтва людство починає створювати в період Верхнього палеоліту – 40000 – 20000 рр. до н.е.

Такий факт поставив перед вченими завдання: яка ж причина цього? Проаналізуємо деякі теорії походження мистецтва.

1. Теорія надлишкової енергії Герберта Спенсера. Аналізуючи тваринний світ, Г. Спенсер за принципом аналогії переніс висновки й на людський світ. Вченого цікавили питання: чому котенята так активно граються; чому соловейко співає; чому пава розпускає хвіст? На перший погляд, ніби очевидно, що елементи ігрової діяльності наявні й у тваринному світі.

Пояснення Г. Спенсера: така поведінка тварин – це результат наявності в організмі тварин надлишкової енергії, що характерне й для організму людини. Звідки ж ця надлишкова енергія з'являється?

Спочатку людство в пошуках житла та їжі за умов постійної зовнішньої загрози використовувало всю природну енергію. І лише з часом, пройшовши шлях поступової адаптації, з полегшенням власного фізичного існування, вона не використовувала всієї енергії, що, відповідно, стала перетворюватися на надлишкову. Наслідком цього стало її тяжіння до не утилітарної зайнятості – гри і творчої діяльності.

Аргументом проти цієї концепції є те, що якщо до 80 – х років ХХ ст. вважалося, що до епохи Верхнього палеоліту люди жили не більше за 30 років, то з середини 80 – х років ХХ ст., як довела школа Герасимова, - пік високої активності життя людини є теж близько межі 30 років. Отож постає питання: чи подвоїла цивілізація вік людини, як це підтверджували раніше? Цим заперечується теорія надлишкової енергії.

2. Теорія гри та розваг (Йоганн Гейзінга «*Homo ludens*», Карл Бюхер «Робота і ритм», Ернст Гроссе «Походження мистецтва»). Автори цієї теорії теж обрали метод аналогії.

З початками людської цивілізації пов'язаний феномен гри. Гра – це методична людська діяльність, з якої формується мистецтво. З мистецтва народжується практика (гра – мистецтво – праця).

Аналізуючи вікові періоди в розвитку людини (дитина грається – юнак працює, граючи безкорисливо – доросла людина працює), К. Бюхер і Е. Гроссе переносять ці висновки на розвиток людської історії: в період дитинства людства відбувається гра. Дорослішаючи, людина переносить гру через мистецтво в працю.

Аргументами проти цієї концепції: 1) підведення загального до конкретного (філософська помилка); 2) на розвиток дитини впливає система виховання батьків, які дають можливість підійти до практики через гру, адже коли мова йде про людське, суспільство, то постає питання, хто чи що тут відіграє роль вихователя – батька (морально – психологічна помилка).

На виправдання сказаного К. Бюхер увів поняття «ритм» (практично всі трудові процеси підкоряються законам ритму), хоча багато вчених вважають, що ритм стосується лише певної практичної діяльності.

3. Теорія Чарльза Дарвіна («Походження людини і статевий добір»). Ч. Дарвін наполягав на ролі чуттєвості в житті тварини, зокрема вважав, що відчуття краси є й у світі тварин, не лише привілеєм людини. У цьому можна переконатися, спостерігаючи за світом природи. Наприклад, відчуття гармонії, що утворює основу прекрасного, притаманне пташці колібрі (можна звернути увагу на співвідношення об'єму її ваги до гнізда).

Згідно з Ч. Дарвіном, еволюція людства починається з тваринного існування і умовно вона проходить такі етапи: тваринний світ, доісторична епоха, рабовласницький лад, феодальний тощо. Доісторична людина – це останній етап тваринного існування й перший етап у становленні людського єства, коли вже людина як істота підкорена соціальному закону. Людина отримує чуттєвість у спадок від тварин. Вона тільки збагачує його внутрішню структуру.

Аргументом проти такої теорії: 1) доведення про відсутність у тварин змінності інстинкту; 2) проблема вибору та якісної оцінки характерна лише для людини.

9.4. Художня культура суспільства

Феномен мистецтва пов'язується з художньою культурою суспільства.

У процесі історичного самовизначення мистецтва відбувається автономізація мистецтва від інших форм суспільного життя. Це супроводжувалося формуванням культури, засвоєнням художньої практики, демонстрацією мистецтва, його зберіганням, вивченням і критикою. Тому у культурі утворилась її особлива підсистема – художня культура суспільства.

Художня культура суспільства поєднує такі рівні:

- 1) організаційно – інституційний;
- 2) духовно – змістовий;
- 3) морфологічний.

1. Організаційно – інституційний рівень полягає в налагодженні культури організації творчого процесу: процесу спілкування творів мистецтва з глядачами; їх збереження та поширення тощо. Так з'явилися різноманітні специфічні інститути художньої культури – кіностудії, художні студії, музеї, бібліотеки, театри, цирку, художні виставки, книгарні тощо.

2. Суть духовно – змістового рівня культури полягає в тому, що на кожному етапі історії, попри особливості видів мистецтва, існує їх певна духовна єдність. Наприклад, єдиний тип художньої свідомості характерний для художників, драматургів, композиторів ХХ ст.

3. Морфологічний рівень культури пов'язаний з тим, що кожна епоха переживає зміну виду – родо – жанрового «лідера» (скажімо, основними мистецтвами Античності були театр і скульптура; Середньовіччя – архітектура; епохи Відродження – живопис; ХУІІ – ХУІІІ століть – музика,

театр; ХІХ ст. – література, музика; ХХ – ХХІ століть – кіно).

Контрольні запитання

1. Чим різняться предмет мистецтва та науки?
2. Які функції виконує мистецтво?
3. Які теорії походження мистецтва Ви знаєте?
4. У чому суть феномена «художня культура»?
5. Як формується видова відмінність мистецтв?
6. Як поділяють мистецтво на види?

ТЕМА 10. МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ПІЗНАННЯ СВІТУ

10.1. Творча природа мистецтва

Мистецтво – одна із форм суспільної свідомості, форма людської діяльності, яка відрізняється від науки, політики, права, релігії. Мистецтво пізнає дійсність за допомогою художніх образів.

Художній образ вбирає в себе всі суперечності, все багатство мистецтва. Усі труднощі художнього процесу пов'язані зі створенням митцем художнього образу.

Складності розуміння мистецтва споглядачами також пов'язані з труднощами «розкриття» для себе художнього образу.

Проблема художнього пізнання світу – одна з головних у курсі естетики, тісно пов'язана з філософською теорією пізнання. Щоб усвідомити сутність художнього образу, користуються теорією відображення, яка розглядає людську свідомість в цілому як образ навколишньої дійсності, як суб'єктивну картину об'єктивного світу. Але філософське розуміння образу не тотожне естетичному його тлумаченню. Тому між філософським і естетичним поняттями образу існує різниця.

Як відомо, теорія пізнання оперує поняттям «образ» у широкому гносеологічному розумінні. Коли філософ говорить про образ, він має на увазі відображення у свідомості людини навколишнього світу. У цьому зв'язку образами у філософії є різні прояви психічного стану, відчуття, уявлення, поняття, висновки.

Художній образ виступає окремою формою відображення дійсності, тому щодо нього є справедливим вислів: «Суб'єктивна картина об'єктивного світу». Але естетичний зміст поняття «образ» відноситься до філософського як специфічне до універсального. Художній образ – це не тільки гносеологічна, а й естетична категорія.

Від категорій наукового мислення художній образ відрізняється живою безпосередністю. Крім того, художній образ не тільки відображає факти життя, але й несе у собі специфічні узагальнення життєвих явищ, проникає в їх сутність, розкриває їх внутрішній сенс. У художньому образі

зливаються як риси живого споглядання, так і риси абстрактного мислення. Художній образ – це цілісна та завершена характеристика життєвого явища, яка співвідноситься з художньою ідеєю твору і виявляється у конкретно – чуттєвій, естетично визначеній формі.

Художній образ – це особлива форма пізнання дійсності у мистецтві. Але слід відрізнити поняття «художній образ» не тільки від поняття «образ у філософії», але й від поняття «образ зображення». Образ зображення розуміється як таке сприйняття дійсності, якому притаманна наочність. Проте художній образ також може бути наочним. Поняття «художній образ» значно ширше, воно розкриває сутність життєвого явища, але робить це за допомогою художніх засобів. Документальна фотографія, технічний малюнок, документальний фільм тощо мають зображувальну наочність, але вони не належать до мистецтва, і тут не йдеться про художній образ. У мистецтві можуть бути твори, які не мають зображувальної наочності, наприклад музичні, художні, ліричні твори тощо.

У літературі зустрічається поняття «образ – герой». Поняття «художній образ» твору значно ширше, ніж поняття «образ – герой», «образ – персонаж», тому що у творі мистецтва все має художній характер: і сюжет, і композиція, і колорит, і оркестровка, і всі інші елементи. Але у художньому творі може бути один художній образ, наприклад у ліричному вірші або живописному портреті, а може бути і система образів.

У літературі зустрічається поняття «образ – герой». Поняття «художній образ» твору значно ширше, ніж поняття «образ – герой», «образ – персонаж», тому що у творі мистецтва все має художній характер: і сюжет, і композиція, і колорит, і оркестровка, і всі інші елементи. Але у художньому творі може бути один художній образ, наприклад у ліричному вірші або живописному портреті, а може бути і система образів.

Художній образ – це кардинальна категорія естетики, яка відбиває сутність художньої творчості; це форма мислення у мистецтві і засіб відображення і моделювання дійсності, якому властиві окремі специфічні риси.

10.2. Особливості відображення дійсності в мистецтві.

Про художній образ йдеться тільки у реалістичному мистецтві. У сучасному світовому мистецтві ця категорія майже не існує. Так, в абстрактному мистецтві важко говорити про нього. Але в мистецтві залишаються митці, які працюють на засадах реалізму, тому слід познайомитися з даною категорією.

Художній образ має свої специфічні особливості, серед яких більшість дослідників називає метафоричність, асоціативність, парадоксальність.

Так у стародавніх творах метафорична природа художнього мислення визначалася досить виразно (наприклад, у Стародавньому Єгипті –

сфінкси, у Греції – кентаври, грифони, у слов'ян – мавки, упирі, водяні тощо). В художньому творі одне явище розкривається за допомогою іншого. В сучасному мистецтві не відбуваються такі наочні зміни; характери героїв розкриваються у їх діях, в зв'язках з навколишнім світом, у ставленні до природи, людей, до себе тощо.

Мислення художника є асоціативним. Він розкриває одне явище, але намагається викликати у нас за асоціацією інше (наприклад твори А. Тарковського, О. Довженка та ін.). Крім того, художній образ може будуватися на парадоксальних принципах мислення.

Саморух – характерна риса художнього образу, вважає дослідник Ю. Борев і з цим не можна не погодитися. Життєвий матеріал, покладений в основу твору, може вести за собою художника, і останній інколи робить зовсім інший висновок, який відрізняється від початкового (наприклад, романи Л. Толстого «Анна Кареніна», І. Тургенєва «Батьки і діти», О. Пушкіна «Євгеній Онегін», Г. Флобера «Мадам Боварі» та ін.).

Художній образ з багатим змістом може розумітися по – різному за кожної епохи, наприклад, п'єси У. Шекспіра йшли на сцені театрів з кінця ХУІ ст. І сьогодні безліч театральних колективів продовжують грати їх, але трактують відповідно до свого часу, свого розуміння. Е. Хемінгуей порівнював художній твір з айсбергом, коли невелика частка його видніється на поверхні, а суттєве, головне ховається під водою. Це робить читача активним суб'єктом художнього процесу, він сам повинен з'ясувати сутність твору, стати його співтворцем.

Художній образ – багатозначний, він має глибокий зміст. Кожна епоха знаходить свої риси у художньому образі. Йому властива недоговореність. Глибокий художній твір має цю рису. Художній образ – це ціла система думок і автор не завжди повністю та всебічно розкриває їх. Якби художній образ був повністю розкритий, він перестав би цікавити людину. Коли художній образ не повністю розкритий митцем, він сприяє розвитку публіки, її фантазії, уявлення, процесу мислення, він перетворює її у творця мистецтва. Художній образ відповідає багатоплановості, багатогранності дійсності. Осягнення художнього образу – це нескінченний процес наближення і поглиблення.

Важливою особливістю художнього образу є індивідуальна певність. Художній образ виступає або як деяке зображення тих чи інших явищ дійсності, або як вираження дій духовного життя людини, або як зв'язок між першим і другим.

Але художній образ не тільки виявляє індивідуальні риси явища або групи явищ, він розкриває загальні особливості і закономірності, притаманні даним явищам. Ці суттєві риси дійсності в образі розкриваються інакше, ніж у логічному понятті. Наука відображає життя, вона і формує закони. Мистецтво показує не самі закони життя, а ті процеси і явища, які відбуваються в ньому. Якщо художник бажає

показати, у чому сутність героїзму, він не постулює поняття «героїзму», обґрунтовуючи його логічними засобами, а знайомить нас з Ахіллом або Прометеєм, з їх вчинками, які оцінюються людьми як героїчні. Так створювали своїх героїв і О. Гончар, і Б. Васильєв, і В. Биков та ін.

Порівняймо зображення квітів у різних видах мистецтва, наприклад, в поезії, з певним поняттям «квітка» у науковій літературі. У підручниках з ботаніки квітка визначається як орган покритонасінної рослини, у якій є чашечка і віночок з пелюстками, маточка з тичинками. Щодо запаху, то із підручника можна дізнатися, що він притягує комах. З цього визначення не можна відчувати запаху, наприклад троянди, відчувати красу квітки, що не можна сказати про поезію, яка розкриває красу квітів, їх колір, чарівність життя.

В індивідуальній певності художнього образу зібрано все різноманіття життя, крім того, в ньому є схожість з явищами самого життя. Але індивідуальне у мистецтві та одиничне у житті – поняття однорідні, але не тотожні. Між фактами життя і фактами мистецтва існує якісна різниця.

Кожна подія, кожний факт життя – це завжди складне явище, в якому є закономірне і випадкове тощо. Ці грані явища важко відокремити, аби розкрити його сутність. Так, щоб пізнати людину, слід дуже багато дізнатися про неї, перебути чимало часу разом з нею. У мистецтві художник виявляє головне, суттєве, відкидаючи випадкове. Тому йому доводиться звертатися до відбору, щоб показати необхідне, внутрішнє, головне. А якщо цього не буде, то читачі (глядачі, слухачі) не зрозуміють головного, суттєвого.

Художній образ – це індивідуалізоване узагальнення, яке розкривається в індивідуальному і через індивідуальне, яке подається у конкретно – чуттєвій формі. У мистецтві це узагальнення розкривається в індивідуальному. Майстер говорить не деклараціями, а конкретно – чуттєвими образами. І це зближує мистецтво з формами життя.

У мистецтві кожне зображене обличчя – тип, але разом з тим і певна особа. Типізація – це художнє узагальнення, узагальнення через індивідуальне. Художник повинен показати суттєве, головне у явищах через окреме, часткове. Але у художньому творі буває і так, що якась маленька деталь розкриває важливі риси характеру людини, її ставлення до життя. Якщо художник показує головне, відокремивши його від другорядного, він використовує таку особливість художнього образу як **типізація**.

Таким чином, художній образ – це скорочена розповідь про життя, яке розкривається через одну ситуацію, але в ній висловлено багато схожого з іншими. Але типізація властива лише реалістичному мистецтву.

Художній образ – це єдність об'єктивного та суб'єктивного. Об'єктивне в образі – це все те, що взяте безпосередньо з дійсності, суб'єктивне – те, що привноситься до образу творчою думкою митця.

Об'єктивне, що автор бере у дійсності, це і побачене у природі, і якісь сценки з життя, це люди з їх взаємовідносинами тощо. Суб'єктивне у творі – це те, що гадає автор, що він хоче нам розповісти, його думки, оцінки, його бачення світу. Художній образ – не тільки відображення окремих явищ життя, а й своєрідний автопортрет митця. Суб'єктивність – показник самотності та оригінальності художника, власне, сама особистість митця стає будівельним матеріалом образу.

Сьогодні, наприклад, комп'ютер може писати вірші, складати музику, малювати. Але у творах, які пише машина, не відчувається особистісне, суб'єктивне, те, що притаманне тому чи іншому митцю.

Отже, мистецтво відтворює світ емоційно – чуттєво, в усьому багатстві краси дійсності, тоді як наука лише апелює чіткими, логічно вивіреними поняттями.

Роль індивідуальності митця особливо наочна у виконавському мистецтві (музиці, театрі). Кожен актор, наприклад, інтерпретує образ за своїм розумінням, і тому перед глядачами розкривається різнобічність п'єси.

Індивідуальне, суб'єктивне виявляється в образі. Для науки також важливо, хто проводить експеримент, хто займається дослідженням – талановита людина чи ні, моральна вона, чи в неї відсутні такі якості. Але хто б не зробив першим відкриття, сутність його від цього не зміниться.

У мистецтві діє умовність, що виступає як засіб образного вираження художньої правди. Люди ніби домовляються сприймати образи дійсності за саму дійсність. Умовним був дореволюційний, декадентський театр у Європі, умовні певні явища у мистецтві модернізму. Умовність існує й у реалістичному мистецтві. Так, глядачі немов погоджуються з тим, що у театрі за десять хвилин антракту пройшло десять років життя або осінь заступила зима. В усіх видах мистецтва, крім архітектури та прикладного мистецтва, проявляється умовність, в останніх має велике значення утилітарна основа. Але в них також можна знайти риси умовності. Коли ж умовність порушується, реалістичне мистецтво вже переходить до інших течій. Це може бути, наприклад, натуралізм, гіперреалізм.

Умовність потрібна у мистецтві, тобто там, де вона необхідна для розкриття життя образу. Умовність неначе припиняє бути умовністю. Тоді події сприймаються глядачами, читачами як безумовні, як правдиві. Реалістичні образи не тільки відображають життя, але й створюють його.

Таким чином, художній образ – це форма мислення у мистецтві, це засіб відображення дійсності у мистецтві. Кожен автор використовує свої засоби, методи створення художнього твору, тому зустрічаються такі різноманітні особливості художнього образу.

Контрольні запитання

1. З'ясуйте, чим відрізняється поняття «художній образ» в мистецтві

від поняття «художній образ» у філософії.

2. Самостійно опрацюйте питання «художній образ» в окремих видах мистецтва (літературі, музиці, живописі тощо).

3. Розкрийте особливості створення художнього образу у різних видах мистецтва (архітектурі, театрі, скульптурі, графіці тощо).

4. З'ясуйте сутність понять «зміст» та «форма» у мистецтві.

5. Охарактеризуйте складові елементи художнього твору, зокрема змісту та форми.

6. Назвіть художні напрями, в яких у художньому творі домінує зміст, а в яких – форма.

ТЕМА 11. ЕСТЕТИКА ЯК МЕТАТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

11.1. 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 покайнні 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 кожному 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 інформації (математичний принцип аналізу), голографія, біоніка, психо-фізіологічні 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 еkleктичності.

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 склались 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 Горація «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, стильові 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 – поезики і художньо-критичного розгляду твору мистецтва – і завершуючи узагальнювальними дослідженнями художнього процесу епохи, пануватиме високий професіоналізм. Історія і теорія мистецтва XX – XXI 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 існуюче 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. Візьмемо 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 зводитиметься до схеми раціоналістичної конечності 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».

Естетику кінця ХІХ – початку ХХ ст. не можна порівнювати з естетикою попередніх епох – методи аналізу і вивчення всієї художньої

сфери діяльності значно змінилися. Естетика у свій посткласичний 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.

11.2. 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 авторів 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 відокремлені 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, найглибинніших людських інтересів, всеохоплюючих істин духу».

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

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 звернення 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» і тому саме в цій царині «психічного досвіду» справою мистецтва є «докладання своїх зусиль» 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 *утаємничості* 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 близьке до «одкровення». «Творення мистецтва – твердить поет, – це передвідкриття дверей до Вічності». 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». 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 некласичній 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». 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».

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 поляриність 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 мистецтва Ернст Гомбріх у праці «історія мистецтва», в якій рефреном лунає теза:

«Не існує насправді того, що величається мистецтвом... Є лише художники».

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 втаємниченість. 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».

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. 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». Специфіка мистецтва і його сутність значною мірою реалізуються в тому об'єкті, на який спрямовано відображально-виражальні його засоби.

11.3. Іntenція 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 екзистенціалізмі (Ж.-П. Сартр) й неотомізмі (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 характеристиці 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 характеристиці 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 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». 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».

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 не усвідомленого»). 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».

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». 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 з'ясується, 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, прагнучи 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 досягнення 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». 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».

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 1818р. 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. Готьє 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 предметом 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».

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 би до яких часів своєї конкретності воно належало. Визначальною за- лишається 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».

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. Інтенцію 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». 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.

11.4. 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 злітали 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. Завжди порушувалися питання про міру наслідування живої природи, ізоморфізм, іконічність, подібність або ж відмінність, пізнаваність чи непізнаваність. Амплітуда між зображуваними світами була настільки широкою 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 єдино-го 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 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 міметичністю 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 несвободою 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». 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 естетичного 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. 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.

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».

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».

Рух, живість, пошук перспективи, пропорційності і колориту в ракурсі, постатях, жестах, у виразі обличчя, вираження «руху душі», прагнення «якомога більше наблизитися до правди природи», 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.

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».

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 звернення до такої незвичайної для естетики і мало вивченої в ній категорії, як *антиципація* (від лат. *Anticipatio* – сприймаю задалегідь) – передбачення, здогад, задалегідь складене поняття чи уявлення. Подібне явище поведінки і психіки людини стоїки та епікурейці називали природженими ідеями. За І. Кантом, це є апіорністю 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».

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 ситуацій запрограмований. Назвімо для

прикладу художній фільм Л. Андерсона «If...» («Якщо...»). «Якщо» присутнє й у фільмах А. Куросави «Жити», А. Шепітько, «Сходження», у фантастичному фільмі-попередженні Х. Райнля, «Спогад про майбутнє». В мистецтві відображається вірогідне, 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 Трипілля 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 вдоволенний 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 сущого, 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».

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.

11.5. 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 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». – 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 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. Вслід 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 редуccionізму 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.

За 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 самотійності 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»*. 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.

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 із зовні 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. Форе за трагедією Есхіла, «Творіння Прометея» – балет Бетховена, «Поема вогню» – симфонічна поема О. Скрибін, «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 надідеї твору, що стає символом нездоланності й абсолюту ідеального, як спокута і страждання в «Прометейі», «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 постійності.

Зовнішня форма обмежує просторову невизначеність визначеністю об'ємних чи площинних обрисів. Форма обмежує часовий плин, забезпечує сталість елементів предмета; як сенс образу вона ґрунтується на постійності. Заслуговує 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».

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.

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. Камю, Ж.-П. Сартр, І. 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 сінокосі 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, навч з якими зіткнувся усім своїм єством.

«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 угодництва, без потурання тупості застарілих холодних і гордих неуків і їх нещадних заступників».

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 и 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, нерозчленовуваності 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».

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

Внаслідок 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 магичний, комбінаторний вплив на багатоваріантність смислів.

11.6. 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 змістовне

«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'єкта. Зазначено також, що власне художній стиль – це стильовий центр культури; «стиль виникає і функціонує як естетичний феномен». 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 самобутність 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-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» 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».

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».

Поняття *великий стиль*, що увійшло в літературу з часів і. 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 мистецтва, 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 поставала «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 напруження 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 сьогоднішнє 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 «основну 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 розкнутості 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».

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 багатолікість 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»?

ТЕМА 12. СЕМІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА: ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ, СИМВОЛ, ЗНАК

12.1. Генезис художнього образу

Художній образ називають живою «клітиною» мистецтва, безпосередністю 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-смыслового 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. *Tropo* – 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, розвинутих 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 (ритуал 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. Фонсегріва, 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

відчуттів. 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 значення. 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 вдовольнитися 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». 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 індивідуального 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 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, витворений 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 розкутішим, 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. *Ideā* – початок, ідея, первообраз. Проте є ще й інший смисл: ідеальне – довершене в мистецтві вираження ідеалу в образі. Ця багатозначність прочитання ідеальності (ідеального) не повинна підмінити 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».

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.

12.2. 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 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. Якщо вдається цього досягти, побачити на власні очі, почути і відчути своїм єством 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». Поет-вигнанець і той, хто відчував у собі пророцтво генія, сплавив воєдино 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 незліченні маляри та мініатюристи кидали на полотно та на папір образи, сплоджені його фантазією в їх уяві». 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 віриться в те, що весь світ постає перед нашими очима, як, 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».

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».

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» *Там само*. 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».

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 прихованою явленістю, своєю здатністю створювати уявлення перебування у просторі й

часі – «тепер» і «тут». Художній образ, як жоден інший засіб, здатний зримо і, так би мовити, стереофонічно переносити уяву, досягаючи емоційної контактності у спілкуванні з мистецтвом. Багато написано і ще багато й донині залишилося 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, статичності 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. Каміні, 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».

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

12.3. 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 «всеедності», 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'єктивованій у зовнішню цілісність, він залишається інваріантним власній сутності, оскільки зміст виражено в ньому не у вербально-абстрактній формі, а як живу клітину чуттєвої безпосередності, 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».

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, одиничне 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, самобутність. 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 конкретночуттєвій образності естетично осмислюється й узагальнюється на основі не лише об'єктивно існуючих законів уподібнення, а й художньої типізації, входження мистецтва у загальнокультурний контекст.

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 принадних 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 етруської, 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 функції. 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 дієства 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» 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 доведеною 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 система власних підструктур індивідуального й особливого. Якщо дослідник, звертаючись, наприклад, до самотньої 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 імітації 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 «Сіяч», «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 «усю поезію та красу цих суворих зусиль», і полягає завдання, яке ставив Мілле в своєму мистецтві. 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 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».

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».

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.

12.4. 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 особливість 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 найплодючіших 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 докільця 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-смыслову 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». 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*». Щодо суджень про певну архаїчність звучання слова «символ» можна погодитись лише у тому розумінні, що в прадавній традиції міфологічної, релігійної, художньої свідомості, зокрема у візантійській християнській патристиці, символ посідав 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». 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». На підтвердження відповідності своїх суджень самій практиці автор наводить приклад власних вистав «Макбет», «Джіммі 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.

12.5. 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 поезії 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 Хокусаї – «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 кореспондують в різні періоди розвитку культури і мистецтва. Навіть невелике порівняння і метафоризм сповнені символіки. 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 суворою і водночас прекрасною природою. Специфіка та умови життя на півостровах серед стихій сприяли тому, що найменші вияви змін, діяльності, всього суцього і живого фіксуються в психології сприйняття і розвиненого культу естетичної усвідомленості. Опоетизування речей сповнене символіки. класична мініатюрна форма літературних жанрів – хайку, 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 затемненні 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 елемента, 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 багатолікості 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 ХІХ 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,

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 аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділеним усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу». 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.

12.6. 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 узагальнюванні 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 поезики 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». 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. $\mu\tau\phi\omicron\rho$ — переміщення, віддалення) – один із найпоширеніших тропів і засобів творення художньообразної 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, поезика, 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 схожість 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». 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 зминання 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».

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-сенса, образ-концепцію часу. «Гра в бісер» Г. Гессе – метафора. Наш український драматург І. Кочерга, 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 його жорстоку владу». Час є категорією онтологічною і водночас абстрактно філософською, що наповнюється художньо-метафорічним 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 іносказання, 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..».

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. Ἄλλοζ – інший і ἔγωγε – говорю) (іносказання) 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 та індійській семантиці значень. В алегорії уособлюється явище або ідея – і тоді перед нами постануть 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». 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 своєрідний раціоналістичний дух алегорії, 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.

ТЕМА 13. МИСТЕЦТВО В СТРУКТУРІ ЛЮДСЬКОЇ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ

13.1. Мистецтво в культурно -історичному просторі

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 ансамблевістю 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 костяних, 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.

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», зведений поетом, не порушать ні вихори, ні громовиці, ні спека. Мистецтво перемагає і час, і все минує 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 зостається. Се ж то й значить: «*pereat mundus, fiat ars*» («Життя минає – мистецтво живе»).

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 незнищену 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 безсилими. Але внутрішнє заперечення за своїм єством 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 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 піснопів гокетами, прикрашають їх дискантами, у другому і третьому голосах нав'язують простонародні наспіви, заплутують численністю своїх нот «скромні і помірні рухи мелодії грегорианського хоралу... Півчі завжди в русі, а не в спокої, вони оп'яняють слух, потрібне нам благочестя тоне і посилюється шкідлива розпуста».

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 підсумок.

На порозі нової доби з'являються і нові барви світосприймання, нові інтонації поетичного голосу й думки, нові драми перехідності й змін, що проходять крізь долі і психологію особистостей.

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 відчуттям потреби життєдіяння 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 напряду, започаткованого Пірроном з Еліди (бл. 365 – 275 до н. е.), напряду, 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 різких 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. В цьому процесі бере участь усе суспільство, тобто кожна його особа зокрема, але саме в тому річищі, в якому विकристалізувалася загальна суспільно сформована тенденція.

Слід також наголосити на формах зв'язку історичної творчо-змінюваної 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». 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 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 якій включені також в усіх своїх спектрах людські інтереси, по-своєму реалізує закладені в ньому потенційні можливості свого буття.

13.2. 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 характери. 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 розрізняти 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». Гегель стверджує, що за будь-яких обставин людина має безмежне усвідомлення своєї свободи, «свого-у себе-буття», вимагає «до себе поваги як до вільної».

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».

Отже, в детермінізмі є свобода, а в свободі є детермінізм. Причому саме у внутрішньому їх змісті обов'язково перебувають у єдності 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, жорстоким, 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 єство, 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. Кампанеллою 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 простору 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». «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 заборною. В кожну 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 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 наштовхується на спротив, відчайдушне обстоювання свободи ціною життя, фізичної залежності, ціною вигнання. 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, переслідуваний страхом покарання, то можна говорити про знівечення таланту, духовне вбивство митця. Але ж свобода духу породжує патетику, яка залишається незбагненою, викликає острах. Та тільки до того часу, доки митець не змириться у своєму двобої зі злом, ворожим йому середовищем, доки не зруйнує у своєму серці віру. Є крилатий вислів С. К'еркегора 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 покликання 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 літературну молодь». У «соціальній ліриці» В. Еллана, його поетичній збірці «Удари молота і серця» «як у краплі криничної води... віддзеркалюється епоха громадянської війни – такої жорстокої в своїй реальності».

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.

13.3. Художній твір як форма і спосіб соціального буття мистецтва

Осмислення 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 відоми дослідники Р. Інгарден,

Оскільки художній твір за його функціонально-онтологічною даністю може концентрувати в собі різні рівні змістовних, творчо - процесуальних, 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 зробити чи виготовити, що не мало б свого прообразу, хоч би в якій латентній формі, в суспільному виробництві». 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 втратити 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». 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, вільна від будь-якої прив'язаності до первинного автентичного, однак минулого акту».

Навіть при тому, що художній твір залишається автентичним у своїй онтологічній статиці, 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». Автор переконаний, що жоден із творів мистецтва не є «закритим», що кожний у своїй зовнішній завершеності вміщає безліч можливих прочитань»

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 чимало 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»

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, по-справжньому філософським. 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 представлене 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 перетворень. Символізм поетичних образів, наприклад, породжується і сприймається складним синтезом перетворених ідей і асоціацій.

А. Бєлий 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».

Для сприйняття мистецтва символ має таке саме значення у перейманні 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 спрямовальною 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 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».

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 соціально-культурний, 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.

13.4. 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. $\epsilon\theta\nu\acute{\nu}\chi\omicron\varsigma$, – 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 розквіту, 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 одиниці 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 фольклору- 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. Йдеться 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 талант. 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 трипільської 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. Своім 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».

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 узори-заливки, і справді віє духом народної космології». 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* – визначалися 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 самовиявитися 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 етогенезом 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 особливість 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, стверджують 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 znana 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».

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 все єдине 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 видобутих кожним народом.

Починаючи нову епоху в пошуках шляхів, стверджує М. Бойчук, митець повинен у художній спадщині всіх віків і всіх народів відшукувати 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 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.

13.5. 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 Арістофана, 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 справедливість порушив, самого себе загубивши»; «Мисливши щастя тобі, я скажу, нерозсудливий Персе, навіть громадою легко дійти до пороку легкого». У самому своєму зародженні мистецтво мало практичне призначення, навіть не як мистецтво, а як найближчий і найпряміший засіб певного переконування вірити в істину, моральну справедливість, досягнення спритності в діях.

Якщо перелічувати функціональні можливості мистецтва, то постане багато питань щодо того, якою є природа функцій мистецтва, насамперед, про сумірність цих функцій (більша – менша). Чому саме їх стільки, яким чином змінюється їхня роль і значущість? чи будуть вони завжди? Що є системоутворенням 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 діяльнісну 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*. Йдеться 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 виражальної 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 суєтністю лише за примарами справжніх цінностей. Нерідко це має бути гострокритична оцінка прихованого за зовнішньою благопристойністю. «Мізантроп» Ж.-Б. Мольєра, «Ревізор» М. Гоголя, «Ярмарок марнослава» 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». 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 катарсична 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 відчутти 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 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 неперебутною 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) Й. 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?

ТЕМА 14. ВИДОВА СПЕЦИФІКА МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

14.1 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 орієнтиру 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.

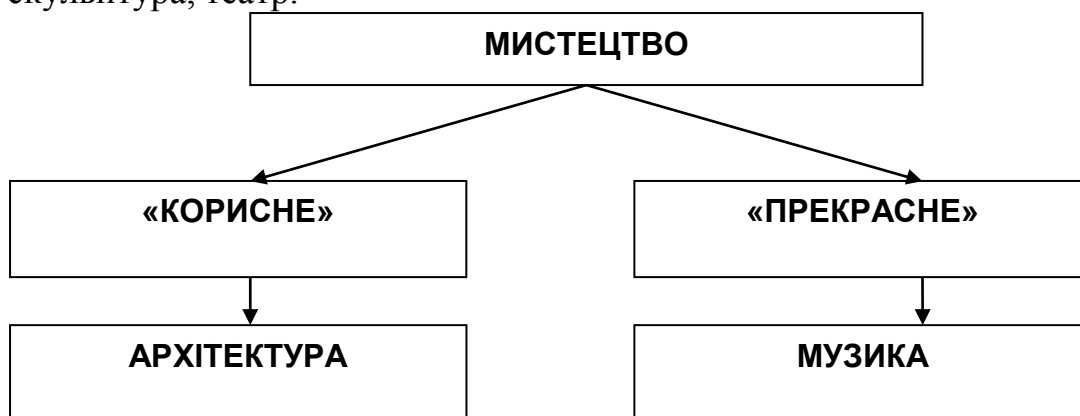


Рис.1 Види мистецтва: модель Сократа

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 студював 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 таланти Платона) до філософського тріумфу.

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 – *музичні 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 символічного «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 мімезису і об'єднувала в такий спосіб усі види мистецтва. проте на сторінках «поетики» філософ робить чітке уточнення, що дало змогу виявити принципові 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».

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».

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 віддзеркалювала специфіку античного світобачення щодо існування могутнього зв'язку між наукою й мистецтвом, здійснив відомий давньогрецький лікар Гален. Він об'єднав у групу «вільних мистецтв» граматику, риторіку, 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 відокремлена і третя група мистецтв, якій мислитель не дає чіткої назви, проте характеризує її зміст як дотримання «симетрії розумного порядку», відносячи до неї музику, риторичку 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.

14.2. 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 почувають

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 найдовершенішою 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.

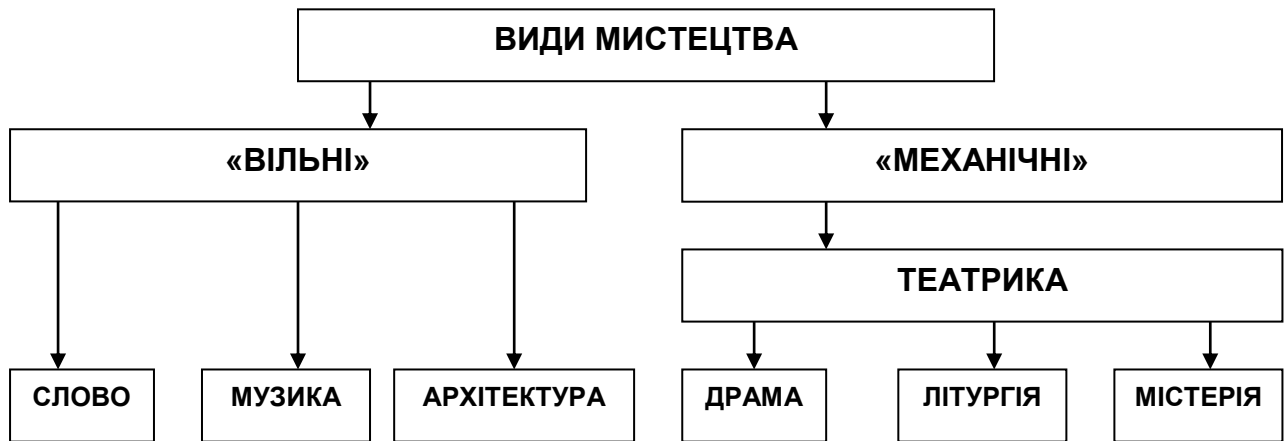


Рис. 2. Види мистецтва: модель Г. Сен-Вікторського

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.

14.3. 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 «попіклуватися 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 мімезису 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. Лосєвим: «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».

Тенденція наслідування традицій, безсумнівно, посідає чільне місце у творчому процесі, але водночас потребує врахування важливого нюансу – чинника новизни. Феномен мистецтва ренесансу 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 давньогрецьких статуй».

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. ... Вуха 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».

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». 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 художника, 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 грюкіт молотків, ані інший шум». 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 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 випливає, 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».

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 вагомe 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 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 римську 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.

14.4. 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-Вікторського 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. Природно, 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 фундаментальної 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 структурування. 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 перевернується 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 вичленовує 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». 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.

14.5. Модель видової специфіки мистецтва: XIX – XX 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 особливості, 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 kota 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 капельмейстера **Й. Крейсlera**, 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 тривимірний.

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 аналоги». 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 у теоретичному досвіді її осмислення в умовах другої половини ХІХ ст. Значною мірою це було зумовлено пильною увагою науковців до аналізу феномену художньої творчості. проте початок нового, ХХ 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 ХХ 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 мистецтвами; 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, залишилася 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.



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».

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 ототожнення, Канудо відзначає, що виникнення кінематографа зумовлено існуванням «золотої 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»

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».

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».

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 (гуртожителі) 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». 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.

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?
- у чому полягає специфіка праці Леонардо да Вінчі «Трактат про живопис»?
 - Яких трансформацій зазнала проблема видової специфіки мистецтва в естетиці нового часу?
 - у чому сутність концепції видів мистецтв І.Канта?
 - Які головні принципи були визначальними для моделі видів мистецтва доби романтизму?
 - Що характерно для поглядів Г. Гегеля, Ф. Шеллінга та А. Шопенгауера на проблему видової специфіки мистецтва?
 - У якому напрямі відбувається осмислення проблеми видів мистецтва в ХХ ст.?

ТЕМА 15. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ: ДОСВІД ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

15.1. 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 ХІХ 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 еманацию» 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 ХІХ – ХХ ст. **С. К'єркегора, 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».

В опосередкованій формі Стагірит спростовує і платонівську позицію щодо «некорисності Гомера». Арістотель обґрунтовує особливості творчості поета, проблему характеру в його творах тощо, але 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».

Водночас, арістотелівське 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, зокрема, 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 добродішність 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 добродішність – матеріал для його творчості».

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». 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.

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 еманції», 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» і наголошувати на можливості реалізації генія тільки у «витончених мистецтвах».

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 досягнути згідно з правилами і що можна наслідувати за *правилами* (виділено мною. – О. О.)... Геній здатний дати тільки багатий *material* для творів витонченого мистецтва; обробка його і *форма* потребують вихованого таланту».

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».

Осмилюючи 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» 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 чиймось 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». Слушність і концептуальну виваженість думки І. Канта підтвердила практика 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. Реріха 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 прорив митця до геніальності.

Серед ідей І. Канта існують такі, що не отримали широкого теоретичного осмислення і залишились 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». 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 спрямовальну 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, розум 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».

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, уможлиблює «перетин» свідомого і позасвідомого, причому позасвідоме має пріоритетне значення. Відповідне осмислення проблеми геніальності зумовлює звернення Шеллінга до питання природи генія, яка, на думку вченого, є віддзеркаленням божественного.

Аналіз логіки вивчення геніальності засвідчує, що, починаючи від епохи Відродження до перших десятиліть ХІХ ст., саме Шеллінг наголосив на значенні позасвідомого у процесі художньої творчості. Отже, зростання інтересу теоретиків другої половини ХІХ – першої половини ХХ 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 «позасвідома 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».

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». 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 і Просвітництва, на початку XIX 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 східної і

західної моделі 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».

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».

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 – новалис, 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 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 Еллінізм 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, зігриває їх біля свого серця і стає тепер найглибшим, одухотвореним, таким, що здатне передавати натхнений і піднесений настрій, чого не могло робити раніше». Між релігією й мистецтвом, на думку Ніцше, доволі складні стосунки: релігійне почуття виривається назовні і намагається підпорядкувати собі всю людську чуттєвість, але доба просвітництва сприяє блокуванню релігії і руйнує догмати. Все це дає можливість «витіснені освітою з 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 мистецтва, 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 XX ст. Її постмодерністська спрямованість визначила маргінальний стан зазначеної проблеми й зумовила необхідність пошуку нових методологічних принципів дослідження, доцільність «вписування» цієї проблеми в ширший контекст гуманітарного знання.

15.2. 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).

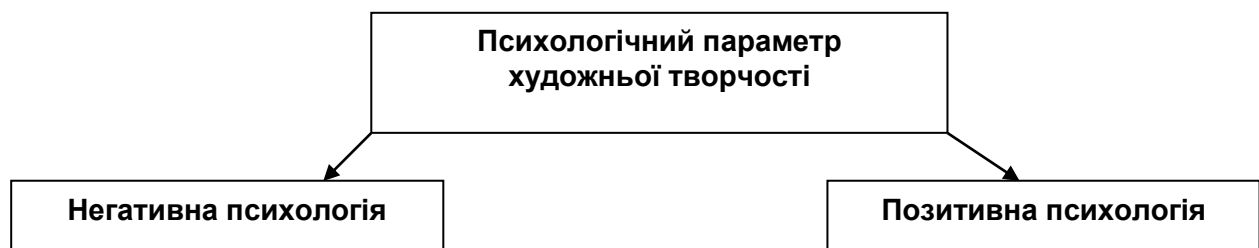


Рис. 5. Художня творчість: психологічний параметр

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 ґрунтового 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, и 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» вустах 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.

Природним 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 Арістофана, Ф. Рабле, у. Шекспіра, Лопе де Вега, Ж.-Б. Мольєра, Р.-Б. Шеридана, есеїстичні твори Еразма Роттердамського і Вольтєра. 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. Переґріні (1639); «підзорна труба Арістотеля» (1654) та «Моральна філософія» Е. Тезауро (1670). праці Тезауро с 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, жахливого 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 XIX – початку XX 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 почуває 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».

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 принципових 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.

Спираючись на принцип порівняльного аналізу, віденський науковець наголошує на різниці між комічним і дотепністю, вважаючи їх 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».

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 некласичних варіантів «літературного гумору» і вважає, що деякі художники

реалізують почуття гумору через зображення жахливого й відразливого. Так з'являються два варіанти гумору: «похмурий гумор», чи гумор крізь сльози, що «відбирає в афекту частину його енергії і надає йому натомість гумористичного відтінку», і «гумор вішальників». 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» Блискучим прикладом літературної модифікації «гумору вішальників» 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 вішальників» набув своєрідного знакового статусу в середовищі 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. східно-європейські 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. Достоевського. 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. Достоевського, що аж ніяк не сприяє концептуальній об'єктивності його теорії.

Значно переконливішими є «психопатологічні моделі» аналізу феномена Ф. Достоевського: теоретичне дослідження І. Нейфельд, есе С. Цвейга «Смертна мить» та праця З. Фрейда «Достоевський 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» Прометея 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.

Цілковитим 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 тріумвірату: 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 XIX – на початку XX 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 Миколи 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 підмінювання», 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»), 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

Творіння великого митця «Страшний суд» потребує особливої зосередженості на етичному параметрі, адже поряд з образом Христа, який, на думку В. Лазарєва, 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».

Ще далі митець пішов у своїй скульптурній роботі «П'єта Ронданіні». Цей твір Мікеланджело вважають вершиною його світоглядної 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».

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 владолюбним 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».

Перефразовуючи відомий запис Леонардо да Вінчі з «Атлантиккодексу», 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».

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 *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» (Микола 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 благословення 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 притаманні 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.** Саме ця думка Дідро стала лейтмотивом роману «Актриса». Його 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 дозволеного. 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».

Понад півстоліття осмислення проблеми морального у мистецтві здійснив співвітчизник Е. Золя неоміст 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».

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 XX ст. на тлі загострення соціально-політичної ситуації постає проблема внутрішньої свободи творчої особистості. Адже трагічність українських митців часів тоталітаризму (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 XX 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 ви- явилось, 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».

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.

15.3. 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 («інтроверсія» – «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 домінанту. 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 невлотимий 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».

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*.

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 не 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. Особливо 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 уможлиблює 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 – позасвідоме*.

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:

Й 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 французького кінорежисера Р. Клера, що стосується етапу написання сценарію: «Мій фільм готовий. Його залишається тільки зняти».

Значне місце у процесі творчості посідає також чинник позасвідомого. 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 всевітньо 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. найпослідовніше 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 досвід 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, витoki естетичної 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 тяжіє до мистецтвознавчого виміру, специфіка якого передбачає певний термінологічний плюралізм. розроблення Дж. Рьоскіним авторської категорії «патетична емоція» стає своєрідним трампліном, що уможливорює 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 вимисел: 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, зорієнтованої 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 пристрась» 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 курильниці для пахошів. **Придумайте новий запах для кожного нового почуття**». Цей вислів О. Уайльда сприймається як художня інтерпретація теоретичних висновків А. Гранта, що в жодному разі не може вважатися закликом до гіпертрофії фізіологічного параметра. у концепції вченого головною є думка про необхідність синтезу почуттів, що стає 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 витoki 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 витoki 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 добродетності 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* Вона належить до сфери більш високої духовності. навчитися бачити красу речей – це межа того, чого ми здатні досягти».

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 ані моральним, ані 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.

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

1. Аверінцев С. С. Символ // Софія-Логос: словник. – К., 2004.
2. Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М., 1968.
3. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII в. – М., 1962.
4. Базен А. Кино и другие искусства // Базен А. что такое кино? / пер. с фр. – М., 1972.
5. Барт Роллан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
8. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки. – Л., 1966.
9. Башляр Гастон. Избранное: Поэтика пространства. – М., 2004.
10. Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994.
11. Берштейн Борис. Пигмалион наизнанку. К истории становления мира искусства. – М., 2002.
12. Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. – СПб, 1996.
13. Боров Ю. Б. Эстетика: Учебник. – М., 2002.
14. Бровко М. М. Активність мистецтва в культурно-історичному процесі. – К., 1995.
15. Брунов Н. И. Барокко в России. – М., 1926.
16. Брянский В. П. Искусство и философия. – Калининград, 1999.
17. Брянский В. П. Построение и природа художественного образа // Искусство и философия. – Калининград, 1999.
18. Бычков В. В. Эстетика. – М., 2005.
19. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М., 1966.
20. Вермео А., Вермео О. – Мэтры мирового сюрреализма. – СПб., 1996.
21. Волошко І. Є. Етика. Естетика. 2-е видання. – К., 2006.
22. Гадамер Ганс Георг. Герменевтика і поетика. – К., 2001.
23. Гальтон Ф. Наследственность таланта. – М., 1996.
24. Гегель Т. В. Ф. Эстетика: в 4 т. – М., 1962.
25. Гегель. Эстетика: в 4-х т. – М., 1971.
26. Гете И. В. Об искусстве. – М., 1975.
27. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. – СПб., 2000.
28. Гройс Б. Комментарии к искусству. – М., 2003.
29. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии – СПб., 2000.
30. Давыдова Г. А. Творчество и диалектика. – М., 1975.
31. Диденко В. Д. Искусство и философия. – М., 1986.
32. Дорога. Є. Проблема традиції: історія і сучасний стан // наук. зап.: релігієзнавство. культурологія. Філософія: Зб. наук. праць. – К., 2000.
33. Еко У. Роль читача. дослідження з семіотики текстів. – Л., 2004.
34. Етика і естетика: Навчальний посібник. За ред. Петрушенка В. Л. –

Львів, 2011.

35. Зась А. Искусство и эстетика. – М., 1967.
36. Искусство в ситуации смены циклов. – М., 2000.
37. История эстетики. памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. – М., 1967. – Т. 3.
38. Камінський А. Г. Основи естетики. Навчальний посібник. – Тернопіль: Економічна думка, 2004.
39. Кант И. Критика способности суждения // Соч.: в 6 т. – М., 1966. – Т. 5.
40. Кант И. Сочинения: В 6 т. – М., 1964. – Т. 5.
41. Кассирер Э. Искусство // Избранное: Опыт о человеке. – М., 1998.
42. Кириленко Т.С. Вчинок краси // Філософія. – К., 1995.
43. Класична доба української філософії // Філософія. – К., 1994.
44. Колеснікова О. В. Естетична культура у професійному становленні юриста. – Х., 1994.
45. Колеснікова О. В., Межова Н. Г., Святош Л. М. Естетична діяльність та сфери її виявлення. – Х., 1994.
46. Костомаров М. Слов'янська міфологія. – К., 1992.
47. Коцюбинська М. Х. Відтворення чи перетворення: до генезису метафоричного образу // Мої обрії: в 2 т. – К., 2004. – Т. 1.
48. Краткий словарь по эстетике. – М., 1980.
49. Кривцун О. А. Эстетика. – М., 1998.
50. Кривцун О. Эстетика: учебник. – М., 1998.
51. Кучерюк Д. Ю. Эстетика як метатеорія мистецтва // Эстетика. – К., 1997.
52. Ларин Е. А. Эстетическое воспитание. – Минск, 1992.
53. Левчук Л. Т. та інші. Эстетика: Підручник. – 2010.
54. Левчук Л. Т., Оніщенко О. І. Основи естетики. – К., 2000.
55. Леонардо да Винчи. Суждения. – М., 1999.
56. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М., 1957.
57. Лисий І. Я., Мазепа В. І. Національні виміри художньої культури // Феномен української культури. Методологічні засади осмислення. – К., 1996.
58. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. – СПб., 1996.
59. Личковах В. А. Леверкюнівська душа авангарду // Філософська і соціологічна думка. – К., 1992. – №9.
60. Личковах В. А. Леверкюнівська душа авангарду // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – № 9.
61. Лозовий В. О. Эстетика: Навчальний посібник. – К., 2005.
62. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. – Минск, 1998.
63. Лосев А. Ф. История античной эстетики. – М., 1963.

64. Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство. – М., 1995.
65. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
66. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
67. Лосев І. В. Професійна етика // Етика. – К., 1992.
68. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб., 1998.
69. Лук А. Н. Психология творчества. – М., 1978.
70. Любимова Т. А. Комическое, его виды и жанры. – М., 1980.
71. Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994.
72. Маламура О. О. Оскар Уайльд: «Естетизм» в контексті романтичного проекту // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності / Зб. наук, праць (альманах). – К., 2000.
73. Малахов М. Я. Модернизм. – М., 1986.
74. Манн Ю. П. Русская философская эстетика. – М., 1969.
75. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйнята. – К., 2001.
76. Меряо-Понти Морис. Знаки. – М., 2002.
77. Михайленко В. Є, Яковлев М. І. Основи композиції: геометричні аспекти художнього формотворення. – К., 2004.
78. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. – К., 1979.
79. Нордау М. Вырождение. Современные французы. – М., 1995.
80. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. – М., 1978.
81. Овчаренко С. В. Інформаційність жанру. – О., 1998.
82. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. – К., 2001.
83. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. – Дрогобич, 2004.
84. Орлова Т. І. Візуальна образність – парадигма сучасної культурної свідомості // Мистецтвознавство України. – К., 2001. – Вип. 1.
85. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. – К., 1998.
86. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. – К., 1998.
87. Платонова К. К. Проблемы способностей. – М., 1972.
88. Потенбня А. А. Символ и миф. – М., 2000.
89. Роменець В. А. Психологія творчості. – К., 2001.
90. Ротенберг Е. Искусство Италии. – М., 1974.
91. Рубан Л. О. Професійна етика митця. До постановки проблеми // Художня культура: історія, теорія, практика. – К., 1997.
92. Савилова Т. А. Эстетические категории. – К. – О., 1977.
93. Сантаяна Дж. Витлумачення поезії та релігії. – Л., 2003.
94. Словник української міфології. – К., 1992.
95. Сморгж Л. О. – Эстетика: Навчальный посібник. – Львів, Світ, 1995.
96. Социальные функции искусства и его виды. – М., 1980.
97. Стоян С. П. Пошуки нових шляхів самовираження в сучасній неоміфологічній літературі // Людина в лабіринті перспектив. – К., 2004.

98. Сухова Н. М. Етика та естетика. Навчальний посібник. – Львів, 2005.
99. Татаркевич В. Античная эстетика. – М., 1977.
100. Татаркевич В. Історія шести понять / пер. з пол. – К., 2001.
101. Творчество // Психология: Словарь. – М., 1990.
102. Тен Ипполит. Философия искусства. – М., 1996.
103. Успенский Б. А. Семиотика искусства. – М., 1995.
104. Ушкалов Л. І. Світ українського бароко. – Х., 1995.
105. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
106. Фідер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і час. – 1993. – 5.
107. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Твори: В 20 т. – К., 1950 – 1956. – Т. 16.
108. Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. – М.: Искусство, 1973.
109. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 1992.
110. Худушин Ф. С. Эстетический идеал. – М., 1985.
111. Цапок В. А. Творчество: философский аспект проблемы. – Кишинев, 1989.
112. Шефтсбери. Эстетические опыты. – М.: Искусство, 1975.
113. Шульга Р. П. Искусство в ценностные ориентации личности. – К., 1989.
114. Юхимик Ю. В. До проблеми міметичного зразка в ренесансному мистецтві // Наук. часопис Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. – Серія 7. – К., 2004.
115. Юхимик Ю. В. Деякі проблеми художньої творчості в естетичному трактаті І. Я. Франка // Етика, естетика і теорія культури. – К., 1992. – 35.
116. Яковлев Е. Г. Эстетика. – М., 2002.

Навчальне видання

ЕСТЕТИКА МИСТЕЦТВА

Навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти
Укладачі Л. Б. Мартиненко, О. В. Гончарова

Підписано до друку 17.11.2017 р. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Ум. друк. арк. 19,3

Тираж 100 прим. Замовлення № 2845

Видавничо-поліграфічний центр «Візаві»

20300, м. Умань, вул. Тищика, 18/19

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 2521 від 08.06.2006.

тел. (04744) 4-64-88, 4-67-77, (067) 104-64-88

vizavi-print.jimdo.com

e-mail: vizavi008@gmail.com