

ЧАСТИНА II МИСТЕЦТВО ЯК ЕСТЕТИЧНО- ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН

Розділ V. МИСТЕЦТВО ЯК ВИД СУСПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

§1. ПРОБЛЕМА ПОЧАТКУ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Д

ослідження історичного початку художньої культури розпочалося дуже пізно – лише наприкінці XIX століття, після відкриттів у Західній Європі (зокрема в Піренеях), в Африці і в Азії які свідчили про високий естетичний смак і художню культуру наших далеких попередників.

З огляду на це, здається безпідставним твердити, що в силу нерозвинутої праці і потреб, людство тривалий час обходилося без естетичного, і тільки в результаті тисячоліть трудової діяльності, коли у людини розвинулося мислення, збагатилася її психіка, з'явилася можливість виходити за межі практично-корисного, необхідного, тільки тоді виникає і формується естетичне, а вже на його основі виникає мистецтво. Оскільки онтогенез і філогенез переконливо доводять, що першопочатково ні людський індивідуум, ні людство в цілому не володіли естетичним об'єктом і сприйняттям, то можна твердити, що воно виникає і формується на відносно високому ступені родового та індивідуального розвитку. Як варіант є твердження, що естетичне пов'язане з незрілістю людини і суспільства, тому воно відіграє свою справжню роль тільки на нижчих етапах людської історії, в подальшому ж воно витісняється корисною, набирає характеру „виключності”, слугує „прикрасою” товарів заради прибутку, і закономірно „згасає” при соціалізмі, де естетично-художнє утилізоване народом водночас корисним і прекрасним^[1].

Є намагання вивести естетичне із „небайдужості” людини, як щось вписане в людське життя, що заперечує „байдужість”, на основі естетичного і виникає мистецтво як необхідність акумулювати в собі людську (історичну) небайдужість, компенсувати людям „втрату” ними безпосередності і цілісності, зацікавити їх будь-якою із можливих сфер реальної життєдіяльності^[2].

Не станемо згадувати інші погляди, лише зазначимо, що майже всі вони стоять на позиції „передування”, що було першим: праця, магічне, пізнавальне, мистецтво тощо. Всі вони хочуть бачити вже „зрілу” людину і „зріле” суспільство, зрілі форми духовного, тому у них відбувся „провал” між „троглодитами” і людиною, між первісною людиною і людиною більш пізніх часів: спершу „відсікли” те, що виявилось можливим відсунути за межі поняття „люди”, і тим самим встановлювали хронологічний відрізок, що відкривав, на їхню думку, явище „початку”, яке відповідно до їхнього задуму містить у собі весь майбутній рух.

Більш вірогідним і сприйнятливим, очевидно, є думка тих, хто вважає, що суспільне буття і суспільна свідомість виникають водночас, водночас також розвивався і диференціювався духовний світ людини на пізнавальне, моральне, релігійне, естетично-художнє тощо. Проведений М.С. Каганом системний аналіз видів людської діяльності (перетворювальної, ціннісно-орієнтаційної, комунікативної, естетично-художньої), свідчить, що всі разом вони складають своєрідну замкнуту систему, в якій кожний із видів як підсистема нерозривно пов’язана із рештою^[3]. На будь-якому рівні свого розвитку для людства всі вони необхідні як умова цілісного функціонування, виживання і розвитку. Три функціональних рівні (типи): наочно-дієвий, чуттєво-образний і понятійно-логічний, що становлять своєрідний генофонд культури, спочатку нероздільні і лише згодом розділені, „працюють” на будь-якому етапі розвитку людства, забезпечуючи людині адекватне відображення дійсності^[4]. Духовний світ людини був і завжди залишається чимось цілісним, складеним із різних функціональних елементів, процесів, матеріалів, потребує узгодженої взаємодії і запобігання дезінтеграції і встановлення диктату одного із компонентів, що неодмінно спричинить розщеплення внутрішніх

сил людини, ослаблення або зникнення основних її спонукань. Вичленення і поділ на „провідне” і „похідне”, „другорядне” відносно і залежить від змісту епохи, способу життя, конкретних історичних обставин. Інакша справа, що спочатку межі між естетично-художнім і утилітарно-практичним, релігійним й пізнавальним тощо були невизначеними, розпливчастими, а часом невловимі: для духовного світу людини була характерна *дифузійність*, У цьому сенсі говорять про *синкретизм* первісної культури. Духовний світ архаїчної людини містить у собі в дифузному вигляді елементи морального, релігійного, пізнавального і естетичного ставлення, які обособилися і придбали автономію значно пізніше.

Початок людини сягає такої давнини, що і наразі не знайдені, та і навряд чи будуть знайдені, *прямі* докази її існування в минулому. Певним чином це пояснюється тим, що на тому етапі своєї історії першолюдина ще не мала ні засобів, ні можливості виразити себе і своє ставлення в матеріалах, які б могли дійти до нас. Йдеться, зокрема, про те, що розвиток оброблювальної промисловості, як наголошує Г.В. Плеханов, посилюючись на дослідження К. Бюхера, скрізь починається з розфарбовування людиною свого тіла, татуювання, проколювання або іншого спотворювання окремих його частин ^[5]. Але головний об’єкт естетичного ставлення давньої людини — тіло, як відомо, — тлінне. Тому фактично назавжди втрачені нанесені на нього фарби, татуювання, лінії тощо, як утрачена і та частина культури, яка не фіксувалася матеріально або фіксувалася тільки на час ритуалів. Утрачене й те, що не знайшло свого „уречевлення”, наприклад, пісні і танці, про що свідчать спостереження над аборигенами Австралії і Аляски ^[6]. Загалом у силу специфіки цього періоду початок людини немовби ввійшов у саму людину, тому продукти, в яких опредметилося людське і об’єктивувалося в суб’єктивне, з’явилося набагато пізніше, ніж людина стала власне людиною ^[7].

Незважаючи на те що з архаїчних часів до нас не дійшли чітко виражені свідчення щодо наявності естетичного, ні археологія, ні етнографія, ні інші науки, що займаються історією духовної культури, не можуть аргументовано довести, що існував якийсь період, в якому б було відсутнє естетичне, художнє, пізнавальне, моральне, релігійне, а згодом відбувалася якась

трансформація утилітарно-понятійного в естетичне, а останнього в мистецтво чи навпаки. Ще менше підстав вважати, що первісна людина була позбавлена почуттів і емоцій, була прагматичною і користолюбною. Якби це було так, то чим же тоді пояснити грандіозну працю, здійснену давніми людьми із створення продуктів і предметів, що не мають безпосереднього утилітарного застосування, але мають дотепер безсумнівну естетичну цінність.

Уважне вивчення джерел із історії культури, походження духовних форм дає підстави говорити, що релігійне, моральне, політичне, правове, естетичне, художнє тощо, змінюючись за своїм містом і формою, матеріалом і засобами, стабільне за своєю здатністю задовольняти потреби людини на кожному із етапів її розвитку: первісному, рабовласницькому, феодальному, капіталістичному. „Дія загальних законів психічної природи людини, — писав Г.В. Плеханов, — не призупиняється, звичайно, в жодній із цих епох. Позаяк у різні епохи внаслідок різниці в суспільних відносинах у людській голові потрапляє зовсім неоднаковий матеріал, то недивно, що і результати його обробки зовсім неоднакові”^[8].

Але якщо процес виникнення, формування і розвиток тих чи інших форм духовного у первісному суспільстві відбувається дуже повільно і непомітно, зв’язки і причини їх заплутані та приховані, затемнені проміжними ланками, то в новий час все значно спростилося, а матеріали збагатились, що дозволяє значно успішніше вирішувати цю проблему. Це дозволяє говорити, що естетично-художнє, поряд з релігією, мораллю, знанням тощо, виникло в архаїчні часи в умовах примітивного існування і невігластва і стало необхідним чинником олюднення людини і умовою її цілісного функціонування. А виникнувши, естетично-художнє, як і решта духовного, розвивається вже в зв’язку з усією сукупністю існуючих умов і факторів, разом з іншими формами духовного.

Для того, щоб людина мала справу з естетично-художнім, яким воно постає у сучасному вигляді, а також із сферами і формами його вияву і впливу його результатів, необхідний був тривалий історичний період, який пов’язують з поняттям „синкретизм”. Цей термін характеризує першу форму усвідомленого існування людини в умовах суспільної власності і спільності

завдань, яка носила водночас наочний, опосередкований й ілюзорний характер. Людина стародавнього світу в силу специфіки умов життєдіяльності того періоду вимушена була зводити всю множинність зв'язків і стосунків до єдиного *родового* центру (цілі, інтересу програми тощо). Тому все зроблене людиною в цей період є зосередженням комплексу сил, відношень, „пучком дій”, „вузлом” матеріально-економічних і соціально-духовних детермінацій, які немовби „гранували” індивіда, дозволяючи йому не тільки цілісно існувати і відображати, але й самому виступати як „цілісний тип”, що поєднує в собі ті родові функції, які в подальшому в цивілізованому суспільстві розділяються між спеціалістами різних сфер: працівник промисловості, медицини, релігії, мистецтва тощо. Як писав англійський вчений Хокарт, на островах Фіджі свята „не є ні релігійними, ні мирськими, ні громадськими, ні особистими, ні економічними, ні естетичними, тому що ці спеціалізовані види діяльності ще не виділяють із нерозчленованого життя племені... На Фіджі немає релігії, а є система, яка в Європі розділяється на релігію і господарську діяльність”¹⁹¹.

Вищим проявом синкретизму стала міфологія, яка, за висловом К. Маркса, є не тільки арсеналом мистецтва давніх греків, його ґрунтом, але й „материнським лоном”. У міфі акумулювалися елементи всіх відомих нам форм духовного життя людини. В міфі поряд із „прахудожнім”, „пранауковим”, „праморальним”, „прарелігійним” існує і естетично-художнє, точніше зливається в нерозривну єдність, а не передує одне одному. Міф містить в собі фактично всі майбутні форми духовного і передумови для цілісного духовно-суспільного функціонування людини.

Отже, можна твердити, що естетичне, а відповідно і художнє, так би мовити, субстанційне для людини, завжди входило в генофонд духовної культури людини як суспільно змістовне і життєво необхідне, відіграючи роль гармонізуючої, компенсативної, організуючої, стимулюючої і активізуючої сили. Як історія не знає безрелігійних народів, так вона не може навести приклад народу, який би не виробив і не користувався естетично-художнім, не проявляв би хоча б початкове примітивне естетичне відношення і елементарну художню діяльність, а також примітивний естетичний і художній смак.

Естетично-художнє виникає разом із людиною і її життєдіяльністю, готується в надрах первісного суспільства в формі синкретизму і тільки з суспільним поділом праці, який відбувся у рабовласницькому суспільстві, виділяється в самостійну діяльність. Поступово індивід, наділений певними здібностями і смаком, звільнився від безпосередньої участі в матеріальному виробництві та інших видах суспільної діяльності, і первісна анонімність творця поринула в небуття. Таким чином, характерні для первісної людини невимушене прикрашання знарядь праці, полювання, війни, побуту поступового згасає, остаточно зникаючи в капіталістичному суспільстві, яке перетворило працю в механічне і поневолююче індивідуальність дійство, а саму людину – в функцію технологічного процесу, в якому головними стали користь, утилітарність, вигода. Віднині естетично-художня діяльність перетворюється в особливий вид професіоналізованої діяльності, а талант концентрується в невеликій частині суспільства, в індивідів, що виробляють естетично-художні вироби для решти населення.

Отже, відбулося вичленення „художнього виробництва”, і воно стає самостійною формою діяльності людини, яка суттєво відрізняється і від матеріально-предметної праці, і від політики, і від науки, і від моралі, і від гри, і від спорту.

Розпад синкретизму, міфології мав як позитивний, так і негативний наслідок. Позитивне виявилось в тому, що ті люди, які володіли художнім обдаруванням, могли цілком віддатися художній творчості, звільняючись від участі у виробництві інших продуктів і цінностей, від рутинної праці і обов'язків. Це заохочувало до художньої діяльності тих, хто відчував у ній своє покликання, а також сприяло зростанню майстерності, залученню до художньої діяльності і тих, хто забезпечував митців необхідними для творчості матеріалами, збутом художніх творів і виплатою винагород. Негативне в переході на професійну діяльність виявилось в тому, що із сфери естетично-художньої діяльності була витіснена маса людей. У самому середовищі професіоналів, у свою чергу, відбулася диференціація залежно від спеціалізації (поет, скульптор, актор, архітектор, танцюрист) і від замовника. Твори мистецтва почали або продаватися, або привласнюватися володарями, багатіями, церквою тощо.

Поступово художнє виробництво як складова система суспільного поділу праці, споживання і обміну невідворотно втяглося в сферу товарного виробництва і товарних відносин. Як наслідок – створений художником твір став, як будь-який інший продукт, товаром, а сам митець – товаровиробником, праця якого переважно оцінюється тією самою мірою, як і будь-яка інша. Художня діяльність дедалі більше стала залежати від соціальних чинників і сил, що породжувало суперечність між художником і соціальними силами, між мистецтвом і дійсністю, між творцем і замовником, між покликанням і залежністю матеріального, соціального, морального характеру. Позаяк суспільство в подальшому розвитку людства розпадається на нації, класи, групи тощо, то відбувається і диференціація мистецтва, формуються його окремі або так звані „гібридні” види. Поняття „художня творчість”, „мистецтво” стали узагальнюючими поняттями, якими охоплювався весь діапазон художньої діяльності, всі її прояви, всі напрями, всі течії, школи, стилі тощо.

Придбавши автономність, мистецтво не ізолювалося від інших видів суспільної діяльності, не відірвалося від інших форм суспільної свідомості, із свого боку, економіка, політика, наука, мораль, релігія, спорт тощо стали використовувати естетично-художнє, яке при цьому залишалося самим собою. Виділившись у самостійну діяльність, мистецтво зберегло ту поліфункціональність, яка була властива міфу, зокрема, чаклунство і віру людини в свою творчу силу і безсмертя, здатність вирішувати не тільки завдання, які належать до естетично-художнього, але й ті, які умовно можна назвати „пізнавальними”, „виховними”, „ідеологічними”, „моральними”, „релігійними”, які могли формувати світогляд і почуття, готувати до суспільно-корисної діяльності, у тому числі до трудової і соціально-громадської, створювати „художню реальність”, яка розсуває межі сучасності, переносячи людину в минуле і майбутнє, надає їй можливість „додаткового життя” в уявному світі художніх образів.

§2. МИСТЕЦТВО У СИСТЕМІ СУСПІЛЬНОГО ВИРОБНИЦТВА

Т

е, що мистецтво є шаблоною у виділенні людини з природи, слугує задоволенню специфічної духовної потреби і гуманізації самої людини, ще не вирішує проблеми

його місця в системі суспільного виробництва, в духовній культурі і взаємин з іншими її складовими. Тим часом, ця проблема набуває великого теоретичного і практичного значення.

У цьому питанні існують два основні погляди. Одні автори наполягають на цілковитій залежності мистецтва від економіки і матеріального виробництва, їх називають „економічними детерміністами”, інші, навпаки, наголошують на його повній незалежності і самостійності.

Економічні детерміністи зводять культурно-історичний процес до наслідків від споконвічного панування економічного фактора, економіки, матеріального виробництва. Люди ж виявляються лише „елементом” своїх продуктивних сил, лише продуктом створених ними виробничих відносин. У своєму крайньому варіанті економічний детермінізм зводить культуру до економіки, до заперечення будь-якої самостійності „не-економічних сфер”. У всіх своїх варіантах економічний детермінізм не залишає в соціальному світі місця для власне людської діяльності, людини і її творчості. Свідомість, духовні форми для економічного детермінізму не що інше, як усвідомлення відчужено-речового буття, що тільки і володіє дійсністю.

Подібні положення проголошували в своїх деклараціях „ліві теоретики” в 20-х роках минулого століття в Радянському Союзі, які, опираючись на деякі положення фундаторів марксизму, механічно переносили їх і на сферу мистецтва. Зокрема, вони вважали, що в своєму історичному розвитку мистецтво проходить ті самі фази, що і суспільна праця, а матеріальне виробництво загалом має спільні з ним закони. Вимагаючи підкорити мистецтво виробничим завданням і вигодам, закликали створювати нове виробниче мистецтво – мистецтво реального життя, мистецтво, яке не відображує, а “організує”. На цій підставі висувалася вимога викорінювати із мистецтва „гасло живої людини”, що на їхню думку, завжди зберігало свою позакласову сутність, притупляло класову свідомість і послаблювало його соціальну орієнтацію^[11]. Зрештою, мистецтво постає лише як засіб виробництва „ідеологічних форм”. Такі судження, вкрай спрощуючи історичний процес художнього виробництва, ототожнюють його з матеріальним виробництвом і зводять до соціальних відносин, до боротьби класів та ідеологій, що дало підстави позицію економічного детермі-

нізму цілком перекласти на марксизм (Т. Монро та інші). Тим часом і між марксистами були ті, котрі зовсім відривали мистецтво від економіки, матеріального виробництва. Зокрема, К. Каутський в своїй праці „На другий день після революції” (1902) зазначає, що повний порядок у матеріальному виробництві після революції повинен поєднуватися з повною анархією в галузі духовного виробництва, зокрема в мистецтві.

К. Маркс, який робив акцент на економічному боці і вважав, що у духовного, навіть якщо це „туманні утворення в мозку людей”, „немає історії”, „немає розвитку” поза змінами в способі виробництва, обміну і економіки відповідної епохи, однак вимагав при розгляді таких проблем вирізняти матеріальний переворот, який констатується в економічних умовах виробництва з математичною точністю, відрізняти від юридичних, політичних, художніх, філософських, тобто, від ідеологічних форм. А стосовно художнього поняття „прогрес” не слід брати в „звичайній абстракції”, бо „певні періоди розвитку мистецтва не знаходяться у відповідності із загальним розвитком суспільства, а відтак, також і розвитком матеріальної основи останнього. Наприклад, грецьке мистецтво класичного періоду було незрівнянно вище за матеріальний рівень, економіку свого часу, або Шекспір, котрий набагато випередив художній розвиток тодішньої Англії. У Німеччині, що пережила ганебну в політичному і соціальному відношенні епоху, відмічає Ф. Енгельс, Гете і Шіллер створюють свої геніальні твори, цей час входить в історію як велика епоха німецької літератури. Країни економічно відстали можуть „грати першу скрипку” в духовному житті. Це відбувається тому, на думку Ф. Енгельса, що політичний, філософський, релігійний, літературний, художній розвиток, хоча і базується на економічному розвитку, що є „головною пружиною прогресу в пізнанні природи”, „червоною ниткою” прогресу людства взагалі, однак не жорстко прив’язаний до економічного прогресу і не є його пасивним продуктом: духовне само виявляє зворотній вплив на господарське життя епохи. Економічний фактор тут діє не автоматично і не як єдина активна причина породження тих чи інших духовних продуктів, форм свідомості, психічного взагалі. За законом, сформульованим Ф. Енгельсом, чим далі від економічної лінії відходить та чи інша досліджувана галузь духовного до лінії абстрактно-

логічного, тим більше в її розвитку випадковостей і тим зигзагоподібніша її крива. Але чим довший досліджуваний період і чим ширша досліджувана галузь, тим більше наближається її вісь до осі економічного розвитку, тим більш паралельно вона до неї йде. Відносна самостійність, автономність мистецтва дозволяє виписувати свою „криву” лінію розвитку.

Вважаючи мистецтво „художнім виробництвом”, К. Маркс вимагав розглядати його „не як загальну категорію, а як певну історичну форму”. Так, наприклад, писав він, капіталістичному способу виробництва відповідає інший вид духовного виробництва, ніж середньовічному способу виробництва. Ахілес, на думку Маркса, неможливий в епоху пороху і свинцю, як неможлива „Іліада”, епос взагалі поряд із друкарською машиною, бо в своїй класичній формі, що складає епоху в світовій історії, епос можливий був тільки на низькому ступені розвитку художнього виробництва, у період „дитинства людства” з його наївністю, невігядливою правдою, неусвідомлено-художньою переробкою народною фантазією природних сил і суспільних відносин, що виключено у разі наявності залізничних шляхів, локомотивів і електричного телеграфу. Труднощі, зауважує К. Маркс, полягають не в тому, щоб довести нерівномірність розвитку окремих частин суспільного виробництва, зокрема художнього щодо економічного, політичного, морального тощо, а в тому, що є причиною їх невідповідності і як вони вступають в „нерівний розвиток”, в загальному формулюванні цих суперечностей. Трудність і в тому, що створені в далекі епохи, зокрема стародавніми греками, художні твори „ще продовжують приносити нам художню насолоду і в певному розумінні слугують нормою і недосяжним взірцем”^[12].

Встановивши, що розвиток суспільства – це історичний процес, основоположники марксизму розглядали кожную із його форм як „живу” з її побутовими сторонами, класовими відносинами, політичною надбудовою, ідеями тощо, і вважали, що, лише враховуючи все це, можна підібрати ключ для розуміння природи духовних явищ, чого не можна добитися, виходячи із виробництва як такого, яке, за висловом К. Маркса, є „абстракція”, хоча і „розумна”, оскільки вона дійсно виділяє „загальне”. У „Німецькій ідеології” К. Маркс і Ф. Енгельс пишуть: „... для нас вихідною точкою є дійсно діяльні люди, і з

дійсного життєвого процесу ми виводимо також і розвиток ідеологічних відображень і відгуків цього життєвого процесу”^[13]. Але перед тим, як пробувати вивести відповідні політичні, правові, філософські, релігійні, естетичні погляди, треба вивчати історію „заново”, і не тільки економіку, а й у деталях умови їх формування. Інакше, попереджує Ф. Енгельс, економічний фактор перетворюється в підйому безплідного конструювання на зразок гегельянства, а дослідницька праця зводиться врешті-решт до „простої фрази”.

Ф. Енгельс визнавав, що вони з К. Марксом, в інтересах боротьби зі своїми ідейними супротивниками, підкреслюючи головний принцип, інколи навмисно робили акцент на економічному боці, не завжди мали час, місце і можливість віддавати належне решті моментів, що беруть участь у взаємодії, але піддавали детальному аналізу конкретний історичний період, що дозволяло мати цілісну картину епохи.

Фундатори марксизму, наголошуючи, що економіка в сфері духовного нічого не породжує заново, що економічні причини тут впливають опосередковано, а їх вирішальний вплив виявляється тільки в кінцевому рахунку, зазначали, що на філософію, наприклад, безпосередньо впливають політичні, юридичні, моральні відображення. Однак вони попереджували, що про жодну епоху не можна судити „по її свідомості”, що не повинна створюватись ілюзія, начебто епохою рухають суто „політичні” або „релігійні” мотиви, думки, „чистий дух” тощо: за думками і духом завжди — суспільні сили, класи. „Думки пануючого класу — писали К. Маркс і Ф. Енгельс, — є в кожному епоху панівними думками. Це означає, що той клас, який являє собою панівну *матеріальну* силу суспільства, є, водночас, його панівною *духовною* силою”^[15]. Це становище панівних соціальних сил дозволяє їм, виходячи із своїх цілей і завдань, контролювати і регулювати духовне виробництво, змінюючи і навіть деформуючи об’єктивний процес розвитку окремих його елементів, уповільнюючи чи прискорюючи його залежно від своїх потреб і вимог історичного моменту. У цьому одне із пояснень, чому в певні історичні епохи на першому місці були мистецтво, релігія, політика, наука, використання яких певними соціальними силами ставало їхньою ідеологією.

Ідеологія як сукупність ідей, відображень на теоретичному

рівні в систематизованому вигляді відношень і поглядів людей, за допомогою своїх форм – політичних, правових, філософських, релігійних та інших – раціоналізує духовний світ людини, обґрунтовує положення і претензії тих чи інших соціальних сил. Характерна особливість соціальної інформації, якою користується ідеологія, у тому, що вона із наростанням узагальнення все більше „позбавляється” зв’язку з речево-енергетичними характеристиками, а відповідно, і безпосереднього впливу на людину.

Тому тут справжні спонукальні сили залишаються невідомими, інакше це не було б ідеологічним процесом ^[16]. Як вираз сучасної дійсності в формі класових, партійних, групових дій, ідеологія органічно входить в духовну культуру епохи і, природньо, відображається в мистецтві. Однак, спираючись тільки на ідеологічні чинники, важко з’ясувати, що ж є дійсним спонукальним фактором саме художньої діяльності, не можна пояснити й цілу низку явищ у мистецтві і напрямків у художній творчості (наприклад, імпресіонізм і постімпресіонізм). Навіть щодо „чистого мистецтва”, кубізму, футуризму, сюрреалізму, формалізму, авангардизму, загалом незастосовні ті мірки, якими користуються для аналізу політики, філософії і моралі, релігії та інших ідеологічних форм.

Прогрес мистецтва, зазвичай, тісно пов’язаний з історією, соціальною динамікою, матеріальним виробництвом, економікою, політикою, торгівлею, потребами, цінностями і характером їх споживання, але як відносно самостійна сфера духовного виробництва мистецтво в своєму русі не просто відображає економічні умови та здійснювані факти, але й схоплює приховані процеси, логіку історії, зародження й формування сил, що рухають суспільство, причому не тільки тих, що діють нині, а й тих, що діяли в минулому, але не вичерпали свого позитивного потенціалу, а також потенціальні сили, заряджені на перебудову і зміни. Наприклад, Іспанія XVI-XVII століття, після піднесення, пов’язаного з відкриттям Америки, розвитком торгівлі та ремесла, розширення кордонів країни, переживала всебічну кризу і опинилася в стані глибокого суспільно-економічного занепаду. Проте саме на цей період припадає творчість Лопе де Вега, Сервантеса, Веласкеса, Кальдерона, Сурбарана, Рівера. Відстала, кріпацько-феодална Росія XIX

століття з її реакційною політичною системою і відсталою економікою дала світові Пушкіна, Гоголя, Шевченка, Толстого, Чайковського, Лисенка, Рєпіна та багатьох інших майстрів мистецтва.

Як не може не змінюватися зміст і характер епохи, так не можуть не змінюватися зміст і форма, напрями і стилі мистецтва, його духовна наповненість, сила його впливу. У будь-яку епоху, будь-яке мистецтво – це своєрідний показник загального стану і загальної культури суспільства, невіддільне від процесів і змін у життєдіяльності людей, боротьби ідей та ідеологій. Наприклад, ідеал мистецтва стародавніх Греції і Риму був тісно пов'язаний з політичним ідеалом Афінської та Римської держави. І коли в Афінах було кинуте виклик віджилому ідеалу стародавньої демократії, а згодом у Римі – ідеалу стародавньої аристократії, захитався й художньо-естетичний ідеал. Нові сили, що виходили на історичну арену, потребували нового, дієвого мистецтва, а воно, в свою чергу, задовольняючи новий попит, шукало нові теми, сюжети, форми, засоби, прийоми. Неважко знайти зв'язок мистецтва епохи Відродження як з грецькою класикою і класицизмом, так і з соціальними процесами, які супроводжували вихід на історичну арену молодого класу буржуазії. Скульптури Донателло, Мікельанджело, картини Джотто, Боттічеллі, Рафаеля, Тіціана, Леонардо да Вінчі були відповіддю на запити часу, задовольняли естетично-художні потреби тодішньої людини.

Те ж саме можна сказати й про мистецькі напрями. Так, сентименталізм у Росії кінця XIX століття виник як відповідь на запит передової громадськості в демократизації і гуманізації внутрішнього життя країни. Саме тому образ ошуканої селянської дівчини з твору Карамзіна „Бідна Ліза”, блідий і слабо окреслений, якщо розглядати його з позицій сьогодення, посів чільне місце в тогочасній російській літературі. Романтизм XIX століття був виявом історичної потреби у ломці художнього відображення дійсності. Водночас, він був виразом можливості практичного соціального перетворення тодішньої дійсності і досягнення певних ідеалів.

Акмеїзм, символізм, кубізм, футуризм, сюрреалізм, абстракціонізм, попарт, опарт, – усі ці течії мають своє обґрунтування і причини виникнення, своє коло споживачів і здатність

впливати на них. Дегероїзація, дегуманізація, деестетизація, антигерой, антироман, антикіно і т.д. і т.п. виникли не на голому ґрунті і не можуть не мати своїх споживачів. А „різномісність” напрямів сучасного мистецтва свідчить як про роз’єднаність самого суспільства, вкрай поляризованого і поділеного на класи, етноси, соціальні групи, так і про розчленування естетично-художньої культури, її все більшу залежність від держави і ринку.

Духовна культура як система та її окремі елементи не можуть повноцінно функціонувати без належної економічної бази і певних форм власності, політичних сил, які одержують свій вираз, насамперед, у діяльності держави, політичних партій і соціальних інститутів, які організують, координують і контролюють діяльність людей у кожній її сфері, намагаючись надати певну спрямованість і усталеність. Це стосується і художньої культури. Державні установи визначають „міру лояльності” і „міру добротності”, як це розуміє уповноважене для цього чиновництво і як мистецтво відповідає соціально-політичним засадам суспільства і його провідним прошаркам, не забуваючи при цьому і про попит широких мас населення. Тобто створюється „елітарна” художня культура і „масова”, що особливо характерно для нашого часу, коли індустрія масової культури досягла небачених до цього масштабів.

Для адаптування широких верств населення до своєї політики держава вкладає величезні кошти в художню культуру, створюючи культурні центри, музеї, салони тощо, а також кінопродукцію, рекламу, масові видовища: все це живить і художню еліту, і задовольняє потреби масового споживача, має місце не тільки політична, але й бізнесово-комерційна регуляція, яка включає і такі форми, як конкурси, виставки, меценатство, різноманітні форми „розкрутки” художніх творів і виконавців.

Але як би не втручалася держава і бізнес у духовну культуру, і як би вона не залежала від матеріальних умов та ідеологічного тиску, художня культура загалом завжди чинить опір цьому і бореться за свою самобутність і свободу творчості. У будь-яку цивілізаційну епоху має місце суперечність і протистояння, в тій чи іншій формі, між директивністю і

комерціалізацією, з одного боку, і втручанням у творчий процес, свободу виявлення здібностей і особистих намірів, з іншого. Мистецтво як результат різноманітних впливів і як єдність багатоманітного, в якому вирішальну роль відіграє „в кінцевому рахунку” сфера матеріального виробництва, а більш безпосередньо політичні, правові, моральні, релігійні відображення, має і своє „енергетичне джерело” – специфічну потребу в духовній цілісності, в особливому стані духу, який сприяє гуманізації і гармонізації, соціальній активізації і творчості, самовиповненню до ідеалу. Саме специфічна духовна потреба й ідеал, за всієї мінливості і динаміки матеріального і духовного виробництва, роблять високохудожні твори мистецтва *неперехідними* суспільними і навіть *загальнолюдськими* цінностями.

Отже, слід виходити з положення, що будь-яка діяльність входить у певну суспільну систему, є ланкою в системі засобів, які сприяють цілісному функціонуванню цієї системи. Мистецтво існує не саме як таке, а в єдності з іншими формами духовного виробництва, суспільного виробництва загалом, тому його „характеристики” залежать від загального розвитку суспільства, відтак і підхід до його проблем має бути, водночас, історичним і логічним. Історизм дозволяє розглядати мистецтво в динаміці розвитку і змін матеріального та духовного виробництва, а логіка дає змогу не лише визначити відмінність між мистецтвом та іншими формами суспільної діяльності, але й показати їх взаємодію як частин єдиного цілого.

Повнота й універсальність людської діяльності виявляються в економічній, політичній, моральній, релігійній, естетично-художній формах діяльності. Межі і функції їх вельми рухливі й відносні. Чим ближче до людини і людського та чи інша форма духовної діяльності, чим більше „поверхів” суспільного буття людини вона проймає, чим більший її соціально-психологічний вплив – тим більша увага до неї суспільства як з боку суспільства загалом, так і з боку окремих форм суспільного виробництва: економіки, політики, моралі, релігії тощо.

Рухливість кордонів форм духовного виробництва дає можливість суспільству в силу історичної необхідності висувати на перший план ту чи іншу його складову. Завдання суспільства – уникнути небезпечних диспропорцій, не переходити межу, за

якою настає розрив між матеріальною і духовною сферами, між мистецтвом і економікою, мистецтвом і політикою, мистецтвом і наукою тощо. А коли розрив усе-таки стався, це явище, треба пояснити не тільки суперечностями матеріального життя, існуючим конфліктом між суспільними продуктивними силами і виробничими відносинами, а й суперечностями між матеріальним і духовним виробництвом, між складовими духовної культури, дихотоміями життя людини як учасника історичного процесу.

§3. ПРОБЛЕМА СПЕЦИФІЧНОГО ПРЕДМЕТА МИСТЕЦТВА

Окремі види діяльності можна відрізнити за якою завгодно ознакою: за потребою, за способом реалізації, за напруженістю і зусиллям та просторовими і часовими характеристиками, за їх фізіологічними механізмами і психічними затратами тощо. Однак основне, що відрізняє одну діяльність від іншої, полягає у відмінності їх *предметів*. Адже саме потреба в певному предметі, без якого не може бути цілісності в функціонуванні, спонукає до певної діяльності і є її справжнім *мотивом* — матеріальним або ідеальним.

Без з'ясування питання, що рухає художником, визначає сферу його інтересів і мотивів, установку саме на художню діяльність, виріб, засоби і прийоми, не можна пояснити багато явищ у мистецтві зокрема, джерела установки на творчість, поетику і механізми впливу продуктів художньої творчості на споживача, реалізм і модернізм тощо. Іншими словами, треба знати, що визначає *предмет мистецтва*, який, за висловом К. Маркса, "...створює публіку, що розуміє мистецтво і здатну насолоджуватися красою, а також з'ясувати філософський зміст поняття „предмет”

У філософії має місце подвійна трактовка поняття „предмет”: 1) предмет як матеріальна річ, що існує поза людиною; 2) предмет як сфера прикладання сил і знань людини, яка за своїм джерелом об'єктивна, але не просто річ і не обов'язково

речова діяльність. Предметом може бути не тільки окрема річ, але й якась одиниця всього існуючого, всього того, що співвідноситься з людиною, на що спрямований її інтерес і активність. Предмет може мати не тільки просторові, але й часові характеристики, бути не тільки матеріальним, але й ідеальним (поняття, судження, умовиводи, змістовні абстракції). Предметом людської діяльності можуть бути і суспільні відносини, форми суспільного життя, і суспільні організації, і форми суспільної свідомості, і сама людина (як об'єкт виховання і впливу), і її діяльність. Поняття „предмет” вказує на специфічний підхід і спеціальне коло проблем, певну сферу інтересів і мотивів, цілей і засобів діяльності. Тому предметом може стати окремий бік об'єкта, який може виявитись предметом дослідження різних наук, змістом діяльності людей найрізноманітніших професій і профілів.

На відміну від категорії „об'єкт”, яка, переважно, лише встановлює той факт, що дана річ, явище, процес знаходяться поза суб'єктом, поняття „предмет” вказує на нагальну необхідність цієї речі (явища, процесу) для цілісного функціонування взаємодіючої сторони, обумовлювання її змісту, а також для самовиявлення в ній.

К. Маркс пише: „Голод — це визнана потреба мого тіла в певному *предметі*, який існує поза моїм тілом і необхідний для його поповнення і для прояву його сутності. Сонце є *предмет* рослини, необхідний для неї предмет, який утверджує її життя, подібно до того, як рослина є предмет сонця як *виявлення* животворної сили сонця, його предметної сутнісної сили”^[17].

Предмет, таким чином, слід розглядати з двох боків : *об'єктивного* і *суб'єктивного*. З *об'єктивного* боку, „предметом” є все те, що, володіючи відповідною сутнісною силою, необхідне для задоволення певної потреби, тобто для цілісного функціонування людини. З *суб'єктивного* боку, предметом є все те, що може бути утвердженням однієї із сутнісних сил людини, в які включаються і органи людської індивідуальності: зір, слух, нюх, дотик, смак, споглядання, бажання, любов тощо і те, що утворює „суспільні органи” і проявляється в „*формі* суспільства”, наприклад, у безпосередньому спілкуванні з іншими людьми.

Отже, предметом для людини стає тільки те, що слугує задоволенню певної потреби і є змістовним боком її діяльності і поведінки, що забезпечує її життєву і духовну цілісність, формується в процесі суспільного життя, залежить від виховання і особистого досвіду, здібностей і установки. Саме так слід розуміти слова К. Маркса, що „...для немuzикального вуха найпрекрасніша музика *позбавлена* змісту, вона для нього не є предметом...”^[18].

Суджень про предмет мистецтва і його специфіку існує чимало. Одним із найбільш поширених суджень є твердження, що специфічним предметом мистецтва є „весь предметний світ у його конкретній чуттєвості і цілісності”, „в його саморусі, суперечностях, зв'язках і відношеннях”^[19] або дійсність в широкому розумінні слова^[20]. Оскільки визначення специфічного предмета як відображення світу в його цілісності або його фрагмента вбачається надто загальним, деякі вчені намагаються вирішити цю проблему, застосувавши термін „головний предмет”, маючи на увазі людину з її багатоманітними стосунками і переживаннями, що, на їхню думку, і складає обов'язкову ознаку мистецтва^[21]. Незважаючи на деяке „звуження” у визначенні специфічного предмета мистецтва і внесення „людського фактора”, він і на цей раз залишається абстрактним і невизначеним, а відповідно, не вирішеним. „Предметом мистецтва, — формулює позицію вже згадуваних „суспільників” С.С. Гольдентріхт, — є ...естетичні відношення, що породжуються і визначаються соціально-історичними умовами і проявляються в предметно-чуттєвих формах прекрасного, повторного, трагічного, комічного та у всіх інших сферах реального людського життя — трудовій, суспільно-політичній, культурній, сімейно-побутовій, особистій”. Естетичне відношення „стає в мистецтві головним і специфічним предметом художньо-образного втілення”^[22].

Специфічний предмет як людська сутність, що відклалася на природних речах і привласнюється людиною без належної розшифровки, може викликати побоювання, що художня творчість є якась тотожність самосвідомості з свідомістю або ж такий рух пізнавального духу, який здійснюється усередині самого духовного, чимось духовно-об'єктивним поза суб'єктивним і тим, що діє, мислить і відчуває. У такому випадку виключається із предмета мистецтва все багатство конкретної „людсь-

кої чуттєвості” тієї „людської змістовності”, без якої, безсумнівно, не може бути мистецтва. Однак і думка, що специфічним предметом мистецтва є лише духовне життя людини, або „зовнішній світ, що сприймається в формах людської психології”^[23], без належної розшифровки і уточнень, може призвести до неправильних висновків і помилок. Мало того, виникає небезпека психологізації предмета мистецтва, перетворення вивчення мистецтва в об’єкт прикладної психології.

Всі зазначені труднощі у визначенні специфічного предмета мистецтва дають привід деяким дослідникам дійти висновку, що його в дійсності не існує, що його визнавали лише в минулому, та й то представники ідеалістичних шкіл. Позаяк під „предметом” переважно розуміється природно-речовий світ або його фрагмент, людина або суспільні відносини, то цілком виправдане твердження, що природа і суспільство не мають такого, так би мовити, „поля”, яке б оброблялось виключно мистецтвом. На цій підставі робиться висновок, що поняття „предмет” доцільно використовувати тільки щодо конкретних наук, але не до мистецтва”^[24]. Але якби мистецтво не мало свого предмета, то воно, зрозуміло, не мало б і свого обґрунтування, змісту і суспільного виправдання, своєї історії. Це розуміють і ті, хто заперечує наявність специфічного предмета мистецтва, однак, обґрунтування художньої діяльності намагаються знайти безпосередньо в сфері наукових, політичних, моральних, релігійних та інших ідей, у науці і в ідеології.

Одною із найбільш поширених думок є судження прибічників так званої „образно-гносеологічної концепції”, що мистецтво і наука мають загальний предмет і цілі – пізнання, відрізняючись лише за формою викладу (художня і логічна) результатів пізнання. Вслід за Гегелем і Белінським, вони розглядають науку і мистецтво як дві форми загального пізнавального процесу, метою і завданням цього є пізнання сутності і одержання знання, які в науці закріплюються в формі понять, а в мистецтві – в формі образів.

Образ не є специфічним для мистецтва, оскільки „образно мислять” буквально всі, це по-перше. По-друге, образ – це, насамперед, гносеологічна категорія, зміст якої визначається ситуацією „суб’єкт-об’єкт” і є результатом здійснюваної взаємодії і установки на цю взаємодію, яка, в свою чергу, обумов-

люється тією чи іншою потребою. Образ, як він розуміється в філософії і психології, є щось „*третє*”, єдність протилежностей, синтез, нова шаблина, в яку вже ввійшов зміст цієї взаємодії. Образ суб'єктивний, ідеальний, процесуальний, інакше його слід приймати як щось субстанційне, з самого початку одухотворююче, наприклад, папір, полотно, мармур. Водночас, образ завжди за своїм змістом „предметний”, тобто нерозривно пов'язаний з певними властивостями, формами, характеристиками об'єктів, що відображуються. Не все у психіці людини має образний характер, наприклад, світ, що відобразився в емоціях для суб'єкта не має предметного характеру^[25], обов'язкової умови образу, тому емоція не може бути образом в повному розумінні цього слова. Тим часом емоції, почуття, настрої, стан, багато з того, що не усвідомлене, не має наочності і не оформляється в образи, є матеріалом і впливаючою силою мистецтва, зокрема музики. Л. С. Виготський, А. В. Луначарський, С. М. Ейзенштейн, О. А. Потебня, І. Я. Франко та інші, маючи на увазі наочність і схожість, висловлювали думку, що не тільки для музики, але й для мистецтва слова характерні психічні процеси сприйняття в умовах безобразності як тимчасовому спокої думки і образності як новому кроку і руху. Момент образності і безобразності залежить від досвіду, інтересів сприймаючого, від особливостей сприйняття, від „вікон”, в асоціаціях, „провалів пам'яті” тощо)^[26]. Л. С. Виготський, поділяючи мистецтво на „ліричне” і „образне”, наголошував, що в поезії сам матеріал, яким вона користується, виключає образне і наочне уявлення зображуваного нею: поетичний твір часто будується так, аби зробити неможливим переклад кожного виразу в наочне уявлення^[27]. „Оскільки ж не будь-яка думка може бути виражена в живому образі (спробуйте виразити, наприклад, думку, що сума квадратів катетів рівна квадрату гіпотенузи), – зауважив Г. В. Плеханов, – то виявляється, що Гегель (а з ним і наш Белінський) був не зовсім правим, коли говорив, що в мистецтва предмет той само, що і в філософії”^[28].

Образ як „третій член”, результат взаємодії, ситуації „суб'єкт-об'єкт” не може визначати специфіку тієї чи іншої діяльності, бо це може призвести до „зацикловання”. У науці, наприклад, якщо вона буде виходити з „третього”, то замкнеться на самій собі, буде уявлятися якимось замкнутим у собі *колом*.

Ця позиція прихильників „образної специфіки” мистецтва була розкритикована як така, що тягне мистецтво до „ілюстративності”, натомість утверджувалось, що мистецтво — „безпосередньо ідеологічне пізнання дійсності”, „емоційне усвідомлення соціальної характерності життя”, що воно, на відміну від суспільних наук, вивчає життя в нерозчленованій єдності соціально-родового і індивідуального, за допомогою „інших матеріальних знаків”, що робить твір не просто ідейним, а ідейно-емоційним. Позаяк естетичне виноситься в природно-речове середовище і надається йому вигляду наочно-тілесного, незалежного від людини і людства, то воно виступає синонімом „безідейного”, „беззмістовного”, „суб’єктивізму”; зміст мистецтва не повинен мати „власного естетичного значення”^[29]. Отже і цьому випадку вийшло замкнуте „коло”, як і у прихильників „образної специфіки”, — „ілюстратизм”.

Естетичне, а не пізнавальне й ідеологічне, на думку деяких авторів, є тим специфічним, що обґрунтовує мистецтво і становить його предмет. Вважається, що специфіка художнього освоєння світу в тому і полягає, що воно є, насамперед, „творчістю краси”, тоді як науково-теоретичне освоєння можна визначити як „творчість істини”. Відповідно, специфіка художнього твору полягає в тому, що він несе „естетичну інформацію”, тобто таку інформацію, яка є джерелом естетичних переживань, що здійснюються на основі особливих знаків^[30]. Таким чином, специфіка предмета мистецтва визначається естетичною функцією і здатністю митця за допомогою спеціалізованих засобів викликати особливе почуття, що охоплює весь духовний світ людини. Функціональний універсалізм на основі естетичного, як вважає частина дослідників, і становить специфіку мистецтва^[31]. У такому вигляді, на нашу думку, предмет мистецтва виглядає безмежним, а відповідно, і невизначеним. Хоча естетична функція для мистецтва є „атрибутивною”, а саме мистецтво здатне „асимілювати” досягнення всієї духовної культури, воно структурно не підкоряє собі, скажімо, науку, мораль, політику, релігію тощо, а від художника не вимагається якогось „універсалізму мислення”.

Всі спроби визначити специфіку мистецтва через функції (естетичну, гедоністичну, комунікативну, ідейно-виховну, пізнавальну, та інші) даремні, оскільки функцій у мистецтва

може бути велика кількість і всі вони, за винятком естетичної, історично мінливі. Як правильно зауважив український філософ В. П. Іванов, вся суть питання полягає в тому, яким чином рольова багатоплановість мистецтва вкладається в рамки його специфічної відміни, як мистецтву вдається об'єднати в собі і гармонізувати ці різноманітні орієнтації, причому зробити це ніскільки не змінюючи своєї суспільної природи, зберігаючи в недоторканості свою специфіку^[32].

Таким чином, вся справа в тому, щоб винайти „першу посылку”, яка має обґрунтувати правомірність тієї чи іншої діяльності, вказати на її місце в системі інших діяльностей, окреслити її суспільно-змістовні межі. Адже перед тим, як розвернути систему визначень, слід знати, що саме визначається. Тільки тоді сам пошук придбає строгу направленість, а всі проблеми, що є об'єктом розгляду, об'єднуються в одне ціле. Таку роль може виконати категорія „потреба”. За „предметом” завжди стоїть „потреба”, і він завжди відповідає тій чи іншій потребі. Можна сказати так: якщо визначена потреба, то визначений і предмет, тоді з неї, як з „кореня” виростає вся система аргументацій і доводів.

Потреба є відправною точкою будь-якої активності людини, відіграючи роль „першого моменту” і своєрідного „пускового механізму” в уже безперервному циклічному повторенні, в якому потреба і діяльність, обумовлюють одне одного і міняються місцями за формулою „П-Д-П” або „Д-П-Д”. Тільки завдяки потребам у людини, ще на рівні підсвідомого, виробляється фіксована установка на певну діяльність, виробляються мотиви і цілі, встановлюються рамки інтересу до оточуючого середовища, без чого, за термінологією Гегеля, її життєдіяльність була б прогресом у „дурну безмежність”.

Потреба постає як досягнутий рівень матеріальної і духовної культури суспільства, показник соціалізації людини, її змістовності і положення в системі суспільного життя, вона є своєрідним „загальним знаменником” усіх численних чинників, що спонукають людину до дії, визначають її поведінку, обумовлюють зміст і характер її взаємодії з середовищем, з природою й іншими людьми.

Класифікація потреб має багато варіантів, всі вони відповідають інтересам і завданням того чи іншого автора.

В руслі нашої теми найбільш доречним є їх поділ на матеріальні і духовні потреби.

Матеріальні потреби є безпосереднім виразом способу виробництва і матеріального рівня життя людей, характеристикою виготовлених продуктів для відтворення життєдіяльності членів суспільства, тобто їх утилізація і навіть „знищення” (наприклад, продукти харчування)”. Матеріальне споживання є щодо індивіда чимось „зовнішнім” необхідним, таким, що виробляє в людині почуття залежності і несвободи.

Духовні потреби задовольняються специфічними цінностями, що призначені забезпечити, насамперед, соціально-психологічну цілісність функціонування людини як суспільної істоти і завжди є „внутрішнім” актом відтворення і утвердження її родових сутнісних сил, вони сприяють усвідомленню людиною своєї несвободи і спонукають до звільнення від неї. На відміну від матеріальних потреб, духовні потреби і духовне споживання завжди мають переважно яскраво виражений національний, класовий, професійний, віковий тощо, тобто соціально обумовлений характер. Маючи спільну основу – конкретно-історичне буття людей з їхнім виробництвом, споживанням і обміном, матеріальні і духовні потреби не однаково доступні для дослідження. Якщо матеріальні потреби відносно легко пояснювати в силу їх прив’язаності до економіки і матеріального виробництва, то духовні потреби „затемнюються” різними опосередкуваннями і нашаруваннями, а в самому процесі їх формування „випадають” цілі ланки, що ускладнює їх дослідження і пояснення. І зв’язок між ними незворотній: „любов обмінюється тільки на любов, довір’я тільки на довір’я”. (К.Маркс). В руслі нашої теми можна сказати і так: ні наука, ні мораль, ні політика тощо не здатні підмінити мистецтво, як і мистецтво не підміняє потребу в кожному із них.

Мистецтво задовольняє специфічну духовну потребу людини в своїй функціональній цілісності і гармонізації свого духовного світу, в психологічному захисті й соціальній активізації, формуванні творчого потенціалу і оптимістичного світовідчуття, здатності до творчості і щастя. Саме цією потребою визначається і видима траєкторія художньої діяльності, фази формування, сприйняття художнього твору, його оцінки і змістовні „судження смаку”. Саме для задоволення цієї потре-

би створюється художній твір — „художня реальність”, в якій органічно зливається матеріальне і духовне, природне і суспільне, об’єктивне і суб’єктивне, раціонально-нормативне і емоційно-особисте.

❧ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ❧

1. Що обумовило професійну художню діяльність?
2. Які позитивні і негативні наслідки професіоналізації художньої діяльності?
3. Чим обумовлена відносна самостійність художньої діяльності в системі суспільного виробництва?
4. Яка залежність мистецтва від економіки і матеріального виробництва і в чому вона виявляється?
5. Як співвідноситься художня діяльність з іншими формами духовного?
6. Чи визначає специфіку мистецтва образність як така? Обґрунтуйте свою відповідь.
7. Чи можна визначити специфічний предмет через функції?



ЛІТЕРАТУРА



1. Ванслов В.В. Прогресс искусства. — М., 1978.
2. Гегель. Эстетика. — Т.2. — М., 1969.
3. Гончаренко Н.В. О прогрессе искусства. — М., 1968.
4. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. — Л., 1967.
5. Духовное производство. Социально-философский аспект / Отв. ред. В.И.Толстых. — М., 1981.
6. Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. — Л., 1933.
7. Каган М.Ф. Морфология искусства. — Л., 1972.
8. Кантор К. Краса и польза. — М., 1967.
9. Кессиди Ф. От мифа к логосу. — М., 1972.
10. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. — Л., 1967.
11. Мазаев А.И. Концепция „производственного искусства” 20-х годов. — М., 1975.
12. Мистецтво, художнє начало, суспільство. — К., 1971.

13. Окладников А.П. Утро искусства. — М., 1967.
14. Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории. — М., 1974.
15. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. — К., 1985.
16. Сморгж Л.А. Искусство как вид духовного производства/ Искусство в свете ленинской теории отражения. — Гл.IV. — К., 1980.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ V: МИСТЕЦТВО ЯК ВИД СУСПІЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

- [1]. К.М. Кантор. Краса и польза. — М., 1967. — С. 29,53,82-85.
- [2]. А.С. Канарский. Диалектика эстетического процесса. — К., 1979. — С. 95,97,105,106,114,116.
- [3]. М.С.Каган. Человеческая деятельность. — М., 1974.
- [4]. О.К.Тихомиров. Структура мыслительной деятельности человека. — М., 1969. — С. 285.
- [5]. Г.В. Плеханов. Избранные философские произведения. — Т.5. — С. 336.
- [6]. В. В. Иванов. Об одном типе знаков искусства в пиктографии/ Ранние виды искусства. — М., 1972. — С. 106.
- [7]. В.П.Иванов. Человеческая деятельность — познание — искусство. —К., 1977. — С. 38.
- [8]. Г.В. Плеханов. Там само. — С. 304.
- [9]. Ранние виды искусства. — С. 109.
- [10]. Б. Арватов. Театр как производство. О театре. — Тверь, 1922. — С. 120.
- [11]. Ф.И. Шмит. Искусство. Основные проблемы теории и истории. —Л., 1925. — С. 183.
- [12].К. Маркс, Ф.Энгельс. Соч. — Т.12. — С. 738.
- [13]. Там само. — Т.3. — С. 24.
- [14].Там само. — Т.37. — С. 371.
- [15].Там само. — Т.3. — С.43.
- [16]. Там само. — Т.39. — С. 83.
- [17]. Там само. 3 ранніх творів. — К., 1973. — С. 587.
- [18]. Там само. — С. 551.
- [19]. Н. Стебун. Джерела художньої творчості. — К., 1970. — С. 33,38.

- [20]. Теорія літератури. – К., 1975. – С. 79.
- [21]. О. Гладі. Праця, талант, краса. – К., 1976. – С. 98;
М.И.Новиков. О специфике художественного познания//
Вопросы философии. – 1978. – №10. – С. 119.
- [22]. С.С. Гольденрихт. О природе эстетического творчества. –
М., 1977. – С. 132.
- [23]. Е. Севастьянов. Единство познания и творчества в
искусстве. – М., 1977. – С. 190.
- [24]. А. Натев. Искусство и общество. – М., 1966. – С. 33, 116, 118.
- [25]. К.К. Платонов, Г.Х. Шингеров. Эмоции, чувства и
воля как формы отражения действительности/Ленинская тео-
рия отражения и современность. – София., 1969. – С.184,185.
- [26]. С.М. Эйзенштейн. Избранные статьи. – М., 1956. – С. 199.
- [27]. Л.С. Выготский. Психология искусства. – С. 65-68.
- [28]. Литературное наследие Плеханова. – Сб.3. – М., 1936. – С. 31.
- [29]. Г.Н. Пospelов. Эстетическое и художественное. – С. 21,
217,253; Його ж: Теория литературы. – М., 1978. – С. 75,81,89.
- [30]. У.И. Рижинашвили. Место и роль эстетических под-
ходов в изучении художественной литературы //Вопросы фи-
лософии. – 1971. – №8. – С. 136,137.
- [31]. І.Я. Лисий. Науково-технічна революція і соціальні
функції мистецтва/Сучасна науково-технічна революція і
мистецтво. – К., 1976. – С. 54.
- [32]. В.П. Иванов. Человеческая деятельность – познание –
искусство. – С. 216-217.