

Розділ VI. МИСТЕЦТВО І РЕАЛЬНІСТЬ

§1. ПОНЯТТЯ „РЕАЛЬНІСТЬ”. ОБ’ЄКТИВНА І СУБ’ЄКТИВНА РЕАЛЬНІСТЬ

А

наліз категорії „реальність” – однієї із основних у філософії необхідний для з’ясування проблеми співвідношення мистецтва з природним середовищем і з суспільством і сутності художньої діяльності. Тим часом у трактуванні цього поняття має місце велика розбіжність, почасти його отожднюють з поняттями “буття”, “дійсність”, “тілесність”, тобто їх вживають як синоніми. Насправді ж між ними існує суттєва різниця. Зокрема, поняття „*буття*” етимологічно походить від терміна „бути”, а той, в свою чергу, коріниться в слові „жити”, тобто, бути узгодженим з навколишнім середовищем, функціонувати в конкретному просторі і часі. Антитезою буття є „небуття” – межі, в яких речі (явища) ще немає або вже немає. „*Дійсність*” – це все те, що існує як реалізована можливість і функціонує „тепер”, маючи в собі власну сутність і закономірність. У цьому контексті дійсність відрізняється не тільки від усього ілюзорного і фантастичного, а й від усього логічно-мислительного, а також від усього ймовірного, але поки що неіснуючого.

У „Філософській енциклопедії” дається два тлумачення терміна „реальність”: 1) Матерія з усією різноманітністю її форм, якій протистоїть свідомість – суб’єктивна реальність; 2) весь матеріальний і ідеальний світ, включаючи ілюзії і помилки^[1].

Визначення реальності як матерії в сукупності різних її видів, тобто як об’єктивної реальності, яка протистоїть суб’єктивній реальності, є імпліцитне визначення через абстракцію, без розкриття змісту самого поняття. Якщо звести все суше до „об’єктивної реальності” як матеріально-наочного і речового, тоді в світі залишаються тільки „речі” і тільки „об’єкти”, відбувається вилучення з нього людей і всіх тих функціональних властивостей речей, які характерні для втягнутих вже в

людські відношення. Тільки для класичної фізики поняття „об’єктивна реальність” цілком співпадало з поняттям „фізична реальність” як визнання фізичного світу, що розвивається за одними і тими самими законами. Але сучасна фізика, зокрема теорія відносності і квантова механіка, змінили уявлення про світ і власне поняття „фізична реальність” набуло нового змісту. Мало того, з’ясувалося, що „фізична реальність” залежить і від умов експерименту, і від експериментуючого суб’єкта, бо він став уже „не просто глядачем, але й актором у драмі пізнання”^[2].

Людина в процесі виробничої діяльності, спілкування, споживання і обміну, крім матеріальних цінностей, створила світ духовних цінностей (ідеали, ідеї, норми, знання, уявлення тощо), які через знаки, символи, засоби праці перетворилися в якусь систему, що складається із відносно „затверділих” елементів, які або закріплюються в свідомості людини в поняттях і „фігурах логіки”, або існують як „консерванти культури: листи, архіви, фото, картини, плакати, фонотека, іконотека, театр, кіно, телебачення, преса тощо.

Вироблена в процесі історичного розвитку система духовних цінностей є для конкретного індивіда як „об’єктивна реальність”, яка існує незалежно від нього і яку йому (індивіду) належить засвоїти. Таким чином, поняття „об’єктивна реальність” включає не тільки матеріальні об’єкти, фізичну природу, механічні, фізичні, хімічні, біологічні процеси, а й інформаційні процеси, а також те, що В.І. Вернадський назвав „ноосферою” і визначав за параметром розумом, інтелектом. Він включав сюди і велику різноманітність особистостей, які перетворюють енергією домінант середовище свого існування, створюючи особливу сферу, названу пізніше „персоносферою”. Крім того, термін „реальне”, крім сьогодення, включає в себе минуле, яке існує в теперішньому в „знятому” вигляді, і майбутнє, яке існує в сьогочасному як потенційне, а також різні усталенні уявлення, зокрема ті, що викривляють дійсність і хибні, з якими, однак доводиться рахуватись і індивіду, і суспільству загалом.

Багато з того, що не має самостійного речового існування, слугує людині не лише для фіксації досягнутої стадії розвитку, але й могутнім спонуканням до дії, самоутвердження, само-

виповнення, оптимізму, або ж, навпаки, для приниження, пригнічення, песимізму тощо. Знання, краса, добро, любов, дружба, героїзм, патріотизм, слава, честь, гідність, образа, сором, несправедливість, підлість, зло, – все це реальності, вплив яких на людину часом перевершує дію матеріальних явищ і процесів.

Уявлення і судження людини про реальність завжди пов'язані з певними умовами її життєдіяльності, рівнем і характером суспільного життя, матеріальною і духовною культурою, цінностями і потребами, відношеннями і інтересами, суспільним і особистим досвідом. Оскільки дійсність впливає на людину як природно-суспільна дійсність, а вона її сприймає з різними установками і в різних умовах, станах, керуючись не тільки достовірними знаннями і цінностями, а й недостовірними, а то і хибними, то її мозок виявляється не безстороннім дзеркалом, а чимось на зразок відчиненого в зовнішній світ вікна, через яке, крім правильних вражень і образів, входить багато і помилкових. Але в голові людини немає нічого такого, що було б створено без впливу зовнішнього середовища, всім цим викривленим і хибним уявленням і поняттям завжди знаходиться якийсь предметний (речовий) або ідеальний, (мислений), основний на предметності еквівалент.

Так, наприклад, уявлення первісних людей про потойбічне життя і тепер вражають достовірністю і ретельністю відтворення його „топографії”. Ирреальне в стародавніх міфах органічно сполучалося з цілком реальними предметами. Міфи, релігії, утопії, фантазії взагалі при найближчому розгляді, не що інше, як „поставлені на голову, наче в камері-обскури”, реальні відношення людей^[3]. Боги, кентаври, сатири, сфінкси, чорти, відьми, духи, привиди тощо, як створені людьми хибні уявлення про себе самих^[4], стали реальністю, з якою доводилось (і доводиться) і рахуватись і окремому індивіду. і суспільству загалом. Всі ці продукти людської уяви, як вияв певного рівня життєдіяльності людей і характеру їхніх взаємовідносин, ставали діючими персонажами і в повсякденному житті, і в творах мистецтва поряд із дійсними людьми не лише в первісному і рабовласницькому суспільствах, але й для людей більш пізніх епох. Зокрема, як зазначають дослідники, в шекспірівські часи „для широкої театральної публіки тіні батька Гамлета і Банко, макбетівські відьми, ельфи із „Сну в літню ніч” були реальними істотами,

близькими і зрозумілими, цілком живими”^[5].

К. Маркс, досліджуючи процеси пізнання, спробував дати наукове пояснення цьому процесу утворення в голові людини „псевдосвіту” і „псевдо-реальності”. Зокрема, він показав, що між реальними стосунками і речами, якими вони є, і тим якими вони є в свідомості, існує незриме, але підкорене соціальної механіці поле, продуктом дії якого є усвідомлювана людиною зовнішня і внутрішня дійсність. Відкривши феноменальну природу свідомості, її насправді квазіпредметний характер, Маркс виводить утворення свідомості не із безпосередньої дії об’єктів, а із суспільних відносин і диференціації цих відносин, які складаючи часткові системи, входять у більш загальні системи. Показавши, що поряд із природно-речовим причиненням діє соціально-системне причинення, інакше — причинення в системі суспільного буття, Маркс дав ключ для розуміння й аналізу тих явищ, які не мають аналогу в природі і виступають у вигляді „демонічних сил” і „чудес”, починаючи з табу і міфів, і закінчуючи „чудесами” і „привидами” товарного світу, як-от „форма вартості”, „форма ціни”, „вартість землі” тощо, які в загальній системі суспільних відносин набирають реальності і об’єктивності”^[6].

Позаяк свідомість індивіда приведена системою державних інститутів у відповідність із світом ілюзорних цінностей і із стереотипізмом суспільних установлень, то хибне уявляється для людини немовби не хибним, а ілюзії набирають вигляду об’єктивно існуючого, тому вона в цих обставинах діє цілком доцільно, прагматично, ефективно, тобто так, „як треба”, знаходячи в навколишньому середовищі підкріплення цим викривленим уявленням. Унаслідок суспільного поділу праці духовні потенції людини виявляються відірваними від матеріального виробництва і протистоять їм як чужа і панівна сила, духовне в ній набирає містичного забарвлення, а об’єктивно існуючий світ, в якому відносини людей є немовби „вивернутими”, стає світом „видимостей”, фікцією дійсності. Тому людина, не лише в думках, у свідомості, але й у дійсності веде подвійне життя, стає іграшкою чужих і ворожих їй ірраціональних сил, виявляє нахил до створення „своєї власної реальності”. Тоді вона створює психологізований ірраціональний світ суб’єктивного, як це має місце, зокрема, в релігії. Диявол у християнській релігії

— пише Бердяєв, є „екзистенціональна реальність ...духовного світу, шлях через який іде людина”¹⁷¹. Таким чином, поняття „реальність” розкриває насамперед відносини і зв’язки, що утворились у процесі життєдіяльності людей, їх взаємодії з природою та іншими людьми. Залежно від змісту життя, потреб й інтересів, установки і діяльності утворюється те, що можна назвати „фізична реальність”, „хімічна реальність”, „біологічна реальність”, „соціальна реальність”, „естетично-художня реальність”, „суб’єктивна реальність” тощо.

Остання — це не реальність, що створюється за бажанням суб’єкта: це весь духовний світ людини, взятий у його багатомірності, унікальності і цілісності. Дослідження останніх десятиліть показують, що це *особлива* реальність, яка є особливим зрізом апарату відображення (мозку), і відбитих у ньому об’єктів і станів, але вона не зводиться ні до того, ні до іншого: вона живе вже в квазіпредметному вимірі буття¹⁸¹.

Суб’єктивне передбачає спеціалізований інтерес і оцінку, вибір цілей і засобів їх реалізації, унікальну генетичну організацію і „свою” норму і спосіб реакції на вплив природно-речового і соціального середовища.

Сама психіка людини, завдяки потребам, діяльності, спілкуванню, — це не тільки „відображення”, „прояв”, „підсилювач”, „уподібнення”, але й „активність”, „сила”, „можливість”, „спосіб” вирішення дихотомій, що виникають у життєдіяльності людини, найвища форма регулювання організму із зовнішнім середовищем. Потреби, цілі, інтереси, ідеї, ідеали, смаки та інше дозволяють бачити психіку, ідеальне не тільки як „матрицю”, що повторює структури предметно-практичних дій, а як складне утворення, якісно нове явище, в якому суб’єктивне і об’єктивне складають органічне ціле. Відображене — це не тільки „образ” відображуваного, але і функція суб’єкта, прояв його життєвого процесу, який не може бути зведеним до якогось одного інтересу або форми, до „пізнання” або „інформації”, гомо- або ізоморфізму. Відображення як цілісний акт, як „конкретна одиниця” є складним неоднорідним явищем, в якому може переважати в певний момент той чи інший компонент: суб’єктивне чи об’єктивне, знання чи оцінка, інтелектуальне чи афективне, раціональне чи емоційне тощо.

„Завдяки поєднанню в людині властивостей відкритої і закритої системи, — пише Б.Г. Ананьєв, — її свідомість є, водночас, суб'єктивним відображенням об'єктивної дійсності і *внутрішнім світом особистості*. У цьому відносно обособленому від зовнішнього внутрішнім світі складаються комплекси цінностей (життєвих планів і перспектив, глибоко особистих переживань), певні організації образів („портретів”, „пейзажів”, „сюжетів”) і „концептів, домагань і самооцінки”^[9]. Це створює певний „зазор” між суб'єктом і об'єктом, надає відображеному квазіпредметний характер, що свідчить не тільки про „пристрасність” суб'єкта як активної сторони відображуваного процесу, а й про його здатність ідеально, в голові, на основі актуальних потреб і дійсних вражень, досвіду і цілей, створювати нові сполучення і образи майбутній дій і переходити від ідеального існування предмета до його творення, опредмечування, матеріалізації.

§2. ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ

Термін „художня реальність” вживається з часів Вінкельмана і Гегеля і має такі самі права на існування і вжиток як і інші споріднені терміни: „фізична реальність”, „соціальна реальність”, „художнє відображення”, „художні цінності”, тощо.

Є два основних трактування терміна „художня реальність”. У першому варіанті реальність мистецтва ототожнюється з реальністю природно-речового середовища. Свого крайнього вираження цей погляд набирає в прихильників поп-арту і в різних „конкретників”, а також у судженнях так званих „лівих”, які вважають художню діяльність складовою промислового виробництва, відповідно, мистецтво входить в сферу індустрії і ринкових відносин. У другому варіанті вважається, що художня реальність — це виключно духовна реальність, опредмечена суб'єктивність, світ переживань, думок, почуттів самого художника, які створюють свою „художню реальність”, що не має нічого спільного з об'єктивною реальністю, з реальністю природи, суспільства, стосунків людей і їх соціального життя.

„Інтерпретація” і навіть „імітація” дійсності, твердить дехто з них, була здоровою функцією, доки наука не зруйнувала старі уявлення про світ, тепер художник-творець „викоринив аспект живої реальності, зруйнував мости і спалив кораблі за допомогою яких ми могли б перенестись у наш звичайний світ”^[10]. „Дія художника-творця, – на думку М. Гартмана, – є віддалення від дійсності, втрата реальності... Реальність потрібна йому ...тільки як поєднуючий член, в якому може з’явитися і реальне...”^[11]. „Ми досягли тепер такого релятивізму в філософії, – твердить Герберт Рід, – коли можна говорити, що реальність є фактично суб’єктивністю, а це означає, що індивідуальність не має іншого вибору, як конструювати власну реальність”^[12].

Заради суб’єктивного, ледве вловимого трепету душі, мистецтво має відмовитись від об’єктивної реальності і створити свою „художню реальність”, що не має нічого спільного з реальністю природи, суспільства, людських стосунків. Художник повинен тікати від реалій дійсного світу, який влаштовує йому „засідки”, створювати якусь дегуманізовану реальність, що виключає природно-речову і суспільно-смыслову реальність (Ортег-і-Гассет).

Всі ці й інші судження не вирішують проблеми і не розкривають змісту цього терміна. При вирішенні даної проблеми слід виходити не з суб’єктивного і об’єктивного як таких, а з предмета мистецтва і специфіки художньої діяльності.

Як сфера художньої діяльності і царство естетичного мистецтва визначається специфічними потребами, інтересами, цілями, мотивами, установками, кодовими системами, смислами, функціями і функціонуванням. Охоплюючи в процесі освоєння весь духовний світ людини, весь діапазон її стосунків з середовищем, утверджуючи, насамперед, красу, мистецтво звертається, передусім до відчуття, почуття, споглядання, уяви, викликаючи тим самим „гру” її життєвих сил, „гру духу”. Як „розкіш Духа”, „художньо прекрасне”, за висловом Гегеля, „вище краси природи”, це досягається „за допомогою *обману*”, бо взагалі мистецтво живе у „видимості”, і його „життєвий елемент і ті засоби, якими воно користується в своєму впливові, – це „видимість і обман”^[13]. Задоволення, яке дає нам мистецтво, втілюючи, насамперед, прекрасне, досягається вільним харак-

тером творчості і образних форм. Оскільки ж ні зовнішньо-емпіричне в його природному бутті, ні внутрішньо-духовне в його динаміці і плинності „не є світом істинної дійсності” і може бути назване „голою видимістю” і „жорстоким обманом”, то мистецтво, за висловом Гегеля, ламаючи „жорстку кору природи і світу повсякденного життя”, виводить людину за їхні межі і підносячи над усім цим, вказує на щось духовне, яке і має стати предметом уваги і переживання: „...істинним завданням мистецтва є усвідомлення найвищих інтересів духа”^[14].

Мистецтво, — пише Гегель, — у всіх відношеннях має переносити нас на інший ґрунт у порівнянні з тим, на якому ми стоїмо в звичайному житті, так само, як в наших релігійних увявленнях, в діях й умоглядних побудовах науки”^[15].

Художня реальність, будучи похідною від природно-речової і суспільно-сислової, підкоряється законам, що відрізняються від тих, за якими функціонує природа і відбувається суспільне життя людей. Водночас, вона є особливою формою життєвої реальності суспільства і людини, породжена конкретною дійсністю, виконує специфічну функцію в системі суспільства, задовольняючи специфічну духовну потребу. Не пориваючи з предметно-речовим, мистецтво адресується, насамперед, до *почуттів* і суспільного, життєвого досвіду людей; цьому переважно слугує художня мова, засоби і прийоми. Можна говорити, що художня реальність має два аспекти: вона існує для тих, хто створює художні твори, і для тих, хто їх сприймає. Але в обох випадках реальність визначається не предметно-речовим як таким, і не буттям самого суб’єкта, а специфічною духовною потребою людини і суспільства. Мистецтво існує і функціонує в конкретну епоху, входить в конкретне суспільство, функціонує в конкретному середовищі і задовольняє попит конкретних людей, інакше перед нами не твір мистецтва, а лише проміжний продукт або тільки один із елементів того, що має назву „художня реальність”.

Світ мистецтва реальний, але не дійсний у смислі свого субстанційного призначення, якщо до нього не підключена людина, яка і є внутрішньою пружиною його руху і розвитку в напрямі життєсприяючого і бажаного, того, що „оживляє” твір мистецтва, наповнює емоційно-особистим і соціально-сис-

ловим. Тому змістовний бік художньої реальності завжди олюднений і людський, вся художня реальність, всі її складові орієнтовані на те, аби людина спостерігала саму себе в створеному нею ж світі, перевіряючи на створеному художником (письменником, композитором) свої думки і почуття, поведінку і дії.

Оскільки мистецтво перетворює світ людини скоріше ідеально, не посягаючи на дійсні речі, то створена мистецтвом *нова реальність* має відносну самостійність; вона не абстрактна загальність, позбавлена конкретності і живості, але, водночас, і не життєподібна тотожність з дійсністю; воно не гола об'єктивність, але й не суб'єктивне свавілля, позбавлене об'єктивно-сислового; вона не думка як така, але й не безсмысленне почуття. Це якийсь створений для задоволення специфічної духовної потреби за допомогою специфічних засобів і прийомів новий, *третій світ*, який несе в собі риси зовнішньо-речового, і виражає духовно-внутрішнє, людське; він виступає як суб'єктивізоване об'єктивне, і об'єктивізоване суб'єктивне, як видиме і невидиме, визначене і невизначене, усвідомлене і неусвідомлене. Все це в мистецтві становить цілісність, нерозділеність як обов'язкову умову створення і функціонування художнього твору.

Мистецтво (художня реальність) здавна є тією „зверхнормою”, завдяки якій створюється певний „простір” із специфічно організованою структурою для почуттів і думок людини. В цьому „просторі” індивід, не зв'язаний утилітарно-прагматичним і раціонально-нормативним, має можливість відтворити і поновити „людський феномен”, „програти” в уяві різноманітні „сюжети” і „ролі”, відчутти причетність до подій і звершень, до інших людей і утверджуватись як особистість у всьому тому, що є Добро, Істина, Краса.

§3. МИСТЕЦТВО І ПРИРОДНО-РЕЧОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ

Р

чевість, „плотськість” — обов'язкова умова існування твору мистецтва. Однак художня діяльність не має нічого спільного з „робленням” речей або наслідуванням

природно-речовому. В мистецтві речове, захоплення „матеріальністю”, „фактурністю”, „виглядом” без розкриття соціальних зв’язків і відносин, неминуче породжує так званий „речовізм”, який оспівує річ за її „простоту”, „лаконізм”, „зрозумілість”, „буденність” тощо. Різні „мобілі” і „стабілі” із металобрухту, колажі із вторинної сировини, „земляне мистецтво та інша „поетика речовізму”, мистецтво „присутності речей” — далекі від справжнього мистецтва і є свідченням його кризи, своерідною об’єктивацією внутрішньої спустошеності художника, парадоксальний процес розпредмечування і дематеріалізації людини за допомогою речового, виключення її із дійсних предметних зв’язків і „соціуму”. Інколи ж речевість в мистецтві, як наголошував всесвітньо відомий кінорежисер С.М. Ейзенштейн, не тільки метафізичне розуміння творчості як підлеглості непорушному порядку речей, але й „функція форми державного укладу, насаджування „державного єдиномислія”, як це мало місце, наприклад, у мистецтві гітлерівського рейху.

Ще древньогрецький філософ Платон говорив, що, наслідуючи природні речі, твір мистецтва неодмінно стає „наслідуюнням наслідуюння”. Природні речі, взяті в своїй „природності”, не здатні втілити адекватним чином справжні Міру і Цілісність, Гармонію і Досконалість. Лише людське буття в усій його „вагомості” і „грубості” могло б стати, за переконанням Платона, підходящим матеріалом для створення єдиного Твору Мистецтва. Природа і речі, відображені-зображені мистецтвом без соціально-людського, є спотворенням, викривленням відповідної Ідеї, відходом від істинності, краси й гармонії в бік видимості, позірності, ілюзорності, а відповідно, потворності й безформності.

Задовольняючи специфічну духовну потребу, мистецтво, у першу чергу, покликане опредметити ідеали, ідеї, думки, почуття, духовне взагалі, позаяк воно з самого початку покликане бути „обтяженим матерією”. В цьому смислі мистецтво не може обійтися без природно-речового, особливо якщо врахувати, що воно (речі, явища, процеси) є невід’ємною частиною внутрішнього духовного світу людини. Для підтримки цілісності його як умови виживання, мистецтво має створювати відповідні продукти, зокрема художні твори. Однак твір мистецтва — не формаль-

ний центр, навколо якого розгашовані картини реальних речей, тим більше не речевість як така. Самостійне формування предмета за законами речового функціоналізму спостерігається лише в промисловості. У мистецтві ж річ (властивість, риса) використовується, якщо вона „заявляє про людину, володіє здатністю „говорити” про неї, „виражати” її настрої і стан, „проникати” в глибину її душі. Інакше той, хто сприймає, замість переживання суспільно-сміслового і емоційно-особистого буде бачити самі речі, носії відбитка. В цьому сенсі художній твір щодо відображуваних-зображуваних речей, явищ є *ідеальним*, хоча існує поза свідомістю людини незалежно від неї, в просторі поза головою людини в формі *художньої* речі.

Водночас, слід зазначити, що хоча художня діяльність здійснюється за принципом „через матеріальне до духовного”, вона не є процесом „одягання” духовного (ідей, думок, почуттів) в матеріальну оболонку. Інакше все використане в творі мистецтва виступить як якісь „застиглі духи”, незалежні від природно-речового, що впливає не тільки із суджень Гегеля. В мистецтві така позиція інколи слугує виправданням відходу від дійсності, суб’єктивізму і свавілля в творчості. Мистецтво, на думку фундатора абстракціонізму і його теоретика В. Кандінського, має „викорінювати аспект „живої реальності”, „емансипуватися” від природи, яка немовби своєю „чорною рукою” закриває очі людині, а її фарби і форми є лише „символи”, що тяжіють врешті-решт до „ієрогліфа”^[17]. Тому художник повинен перетворювати в фікції реально існуючі речі заради імітації чуттєвої активності, „конструювати” власну, ні на що не схожу реальність, якою б вона не була свавільною і абсурдною. Сутностями стають відчуття, які розпадаються на „червове”, „зелене”, „кругле”, „трикутне”, „вертикальне”, „горизонтальне” тощо, предмет же „презентується свідомості лише в результаті „учування” (Т. Ліпс). Тоді в творах мистецтва замість безмежної різноманітності природно-речового світу і багатства духовного життя людини постає якийсь „трепіт форми і кольору”, а метою є демонстрація „розкріпачених фізичних сил”, тобто спроби „матеріалізувати інстинктивне життя найбільш глибоких рівнів психіки”^[18].

Специфічна діяльність художника в світлі специфічної потреби, з’єднавшись з втягнутою в сферу цієї діяльністю річчю

„згасає” в продукті, виступаючи вже у вигляді особливого буття. Суспільно-сміслові і емоційно-особисті немовби розчиняє байдуже природно-речове, наділяючи його людською змістовністю. Як змістовна форма, природно-речове є вже як конкретне „одушевлення” і „задушевність”, „людяність”, в якому все грубочуттєве редукувалось. В результаті цього річ (явище) стає немовби „прозорою”, і такою, що втратила свої субстенційні якості і властивості, засобом „мовного висловлювання”, елементом змістовної форми даного виду мистецтва. Навіть в скульптурі, театрі, кіно, де особливо важливий речовий матеріал, речова достовірність, фактурність, життєві форми відходять на другий план, на першому — сенс, ідеї, ідеали, які немовби „вдягаються в костюми” матеріальним. Блискучий приклад — мармурові леви в фільмі С. Ейзенштейна „Панцерник Потьомкін”, зняті оператором Е.Тіссе, які втілили містку в емоційно-смісловому відношенні метафору: „Заволали камені”. У не менш відомому епізоді аналізу бою в фільмі Г.Н. і С.Д. Васильєвих „Чапаєв” примхливої форми картоплина „зображала” командира, а димляча люлька — гармату.

Твори мистецтва належать до розвинутих вторинних моделей, якщо тут доречно вживати цей термін, тому потенційний зв'язок „оригінал-копія” перестає бути лише зв'язком взаємин, незалежним від діяльності людини, а стає соціальним зв'язком; твір мистецтва належить до тих знакових моделей, єдиною безпосередньо значимою функцією яких є *сигнальна*, на той час як речовий бік їх вираження прагне до нуля. Слово, звук, знак взагалі не можуть відтворювати річ, явище в тому їх вигляді, в якому вони існують у дійсності. За їх допомогою художник фіксує не природно-речове як воно є, а почуття, думки, настрої, переживання, духовні і душевні рухи взагалі. Тому в музиці, наприклад, створюється не наочний, а емоційний образ дійсності (якщо можна це так назвати), пов'язаний із середовищем тільки звуком. Для музики головне „нечутне”, а для пластичного мистецтва — „невидиме” і „невідчуждене” почуття, пристрасть, суспільні і особисті смисли. Опосередковано, особливими, властивими лише мистецтву засобами і прийомами досягається передача неспокою, сум'яття, обурення, печалі, щастя, горя, захоплення тощо, розкривається „картина” душевного життя, яка хоч і „оречевлюється”, за допомогою звука, лінії, кольору, сло-

ва, каменю тощо, однак не має в природно-речовому середовищі рівного собі еквівалента. Аби досягти цього, художник здійснює якийсь процес „обезречевлення”, „дематеріалізації”, створюючи такий продукт, у разі сприйняття якого у сприймаючого відбулося б відділення втіленого в предметну форму смислу від його матеріального носія.

Статуя, як писав О.Потебня, — „це, з одного боку, безплотна думка скульптора, незрозуміла для нього самого, а з іншого — шматок мармуру, що не має нічого спільного з цією думкою; але статуя — ні думка, ні мармур, а щось відмінне від своїх складових, містить у собі щось більше, ніж вони”^[19]. Матеріал природи може бути фактично вічним, тим же мармуром, яким він був і для дикуна, і для раба, і для дворянина, і для буржуа, але тільки Фідій, Мікельанджело, Роден, Антокольський, Коненков вклали в нього свій талант, свою майстерність, свою любов до людини, свою душу і одухотворили його.

Певні природні властивості каменю, дерева, металу тощо — це своєрідні клавіші інструмента митця, від установки, задуму, майстерності якого залежить і використання цих клавіш, і вплив на слухачів або глядачів.

Колір, наприклад, який сам уже щось виражає, може слугувати втіленню важливого соціального смислу і справляти глибоке враження. Так, голландський художник кінця XIX століття Ван Гог виконав свою картину „Їдці картоплі” в тонах, які вже самі по собі викликають почуття пригніченості і трагізму. В листі до брата Теодора він писав: „Поясню, чому це я так зробив... . Колір, в якому їх тепер написано, нагадує колір *дуже припорошеної картоплини, розуміється, неочищеної*”^[20]. Голови цих трудівників, для яких єдино доступна їжа — картопля, схожі на картоплини. Та й самі фігури селян, що тяжко працюють на землі, немовби намальовані нею.

Мистецтво вибирає з природи як об’єкт об’єкт відображення, предмет діяльності, все те, що входить у сферу його інтересів і відповідає завданням художнього освоєння світу, що сприяє розкриттю і вияву сутнісних сил і задовольняє потребу людини в естетичному переживанні, не дозволяючи їй обірвати свої зв’язки з природою. І. Кант. зазначив, що природа нам здається прекрасною, якщо вона, водночас, має вигляд мистецтва, а мистецтво може бути названим прекрасним тільки в тому ви-

падку, коли ми усвідомлюємо, що це мистецтво, хоч воно й має для нас враження природи.

У мистецтві особливо наочно і переконливо виявляється споконвічна єдність людини і природи, до якої вона часом звертається в найвідповідальніші моменти свого життя, аби порадіти разом з нею або вилити свою печаль. Особливо це характерно для поезії, зокрема, для української народної пісні. Ось одна із них:

*Ой не світи, місяченьку,
Не світи нікому,
Тільки світи миленькому,
Як іде додому!*

*Світи йому ранесенько
Та й розганяй хмари,
А коли він іншу любить,
То зайди за хмари!
Світив місяць, світив ясний,
Та й зайшов за тини,
А я бідна гірко плачу;
Зрадив мене милий.*

Таким чином, художня діяльність визначається не природно-речовим як таким, і не є якимось процесом містичного проєкціювання суб'єктивного на об'єкт. Це діалектичний процес органічного поєднання природно-речового і суспільно-духовного, соціально-сміслового і емоційно-особистого. Ні гола матеріальність, ні „чисте” почуття (думка) не можуть бути покладені в основу художнього твору, який вже є ані продуктом природи, ані продуктом духу: він є якоюсь новою єдністю, якимось новим утворенням, в якому, водночас, немовби співіснують система зв'язків у середину, і система зв'язків назовні, тенденція до „одухотворення” зовнішньо-предметного і до „опредмечування” і „об'єктивізації» внутрішньо-духовного. Іншими словами, в художньому творі, з одного боку, виражається його власний внутрішній смисл, „опредмечені” відносини, оцінки, ідеали, ідеї, духовне взагалі, а з іншого — в ньому не перестає жити природно-речове, що забезпечує не тільки пе-

реживання сприйнятого за функцією, а й „взнавання” за речевістю. Втягнута в художню діяльність річ (явище) стає вже художньою річчю (явищем), тобто звільненою від грубочуттєвого і емпіричного, немовби перенесеною в „інший світ”, де вона придбає нову функцію, нове значення і нову якість. Тобто, природно-речове в мистецтві узгоджується з суспільно-смісловим і емоційно-особистим, з буттям, потребами, інтересами, смаками і почуттями людини. Переломлене через шкалу естетичних цінностей і виражене-зображене художніми засобами, воно стає тим функціональним, що виробляє не тільки почуття причетності до нього, але і єдності з ним.

§4. МИСТЕЦТВО І СУСПІЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ

М

истецтво є, насамперед, специфічним відображенням суспільного життя і формою соціальної активності. Це положення стало майже аксіомою для вітчизняної естетики і мистецтвознавства. Водночас, у нашій теорії ще немає чіткого визначення, що ж освоюється із сфери суспільного життя. Інколи досить заявити, що мистецтво відображає дійсність, зокрема і суспільне життя, а ступінь об’єктивності цього відображення немовби і визначає реалістичність чи нереалістичність художніх творів, реалізм або нереалізм у художній творчості загалом. Г.В. Плеханов з цього приводу писав: „...сказати, що мистецтво, як і література, є відображенням життя, значить висловити хоч і правильну, але все-таки невизначену думку”^[21]. Визнання пріоритету дійсності, збереження зовнішніх прикмет часу ще не може дати відповідь, чому, наприклад, ганебна дійсність Миколи І і Аракчеєва поєднувалася з творчістю Пушкіна, Гоголя, Шевченка, Лермонтова, Некрасова та інших, чому художник може піднятися над нею і винести їй „вирок” або ж, відображуючи її „темні” сторони, виконати роль кривого дзеркала. Відповісти на ці та інші запитання не так вже й просто.

Характер, діапазон, зміст і рівень естетично-художніх цінностей, їх створення і використання визначається всім

суспільним ладом, матеріальним і духовним виробництвом, способом споживання, потребами певних соціальних прошарків або професійних груп. Об'єкти відображення, бачення, гострота ока, чутливість вуха, майстерність, загостреність, гротескність, плавність, риси експресивності або заспокоєності, лаконізм або насиченість деталями, пафос, технологія – все це породження певних суспільних умов, відповідь на запит громадськості, продукт задоволення тієї чи іншої потреби. В ритмах, інтонаціях, мелодіях (якщо це музика), у метафорах, тропях, порівняннях (якщо це мистецтво слова), в фарбах, лініях, формах, сюжетах і композиціях образотворчого мистецтва виражаються „заключні поклики” епохи, пафос подій, настрої, стани реальних людей, відображаються напруженість боротьби і подолання, натхнення і смуток, оптимізм і песимізм, надія і відчай. Мистецтво, як ніяка інша форма духовно-практичної діяльності, здатне відобразити, увібрати і втілити силу, могутність, багатство, красу (або навпаки, злиденність, пустоту, слабкість, потворство) людського духу, людини, суспільства. Мистецтво не просто відтворює „образ епохи”, але немовби акумулює духовну енергію людства за допомогою „сильних форм” або структур художньої свідомості, які „відкладуються” художником в тому або іншому речовому матеріалі у вигляді „незникаючих відміток” і „консервує”, „зберігає” все це як одиницю безмежного фонду культури людства.

До сфери художньої діяльності втягується весь життєвий матеріал: історичні умови, предметні середовище, побут, думки, почуття, настрої тощо. Але образ епохи визначає, насамперед, людина як жива, динамічна система, котра концентрує в собі всі основні прикмети часу, носить в собі здоров'я і хвороби суспільства. Саме люди, передусім, визначають образ епохи і її рівень, прогресивність і значимість. Тому мистецтво загалом, всіма своїми видами і жанрами, в тій чи іншій формі і повноті повинне створювати „портрет” людини з усіма її характеристиками, помислами, почуттями і настроями, а не перетворювати її в „ляльку” і „начиняти” її голову „раціональним” матеріалом із погляду тих чи інших авторів.

У мистецтві в тій чи іншій мірі „вкладається” вся дійсність з її економічним і духовним життям, ідеологією і побутом, історичними процесами і традиціями, логікою і алогізмами, гро-

мадським і особистим життям. Тобто, мистецтво має бути *адекватним* епосі, отже, відповідати всьому багатолокому світу суспільного життя, людських взаємин, думок, бажань, пристрастей: мистецтво повинне відображувати дійсність у всіх її кольорах і проявах. Без цього виходять окремі, кольорові або сірі уламки, на яких не можна скласти уявлення про ціле. О.М. Горький якось зауважив, що мистецтво бере людину з усіма її суперечностями і всієї складності життя і ставиться до дійсності „чесніше”, ніж публіцистика. Тому роман, наприклад, будучи могутнім і в найвищому ступені переконливим засобом пропаганди класових тенденцій, водночас примушує письменника, всупереч його намірам, відмічати тенденції і факти, чужі і ворожі тим, які проповідує він сам як ідейний представник певної суспільної групи^[22].

Визначальним чинником для мистецтва і художника зокрема є *історична* реальність з її динамікою і суперечностями, реальність людини з її роздумами і сумнівами, помилками і муками, сподіваннями і розчаруваннями. Тому мистецтво не дасть повної і правильної картини епохи, якщо художники будуть керуватись тільки політичними, правовими, моральними ідеями, нормами, установками. Деякі види мистецтва не здатні втілювати безпосередньо ідеї, норми, знання, раціонально-нормативне взагалі. Так, наприклад, головною причиною музики, що, як правило, позбавлена понятійного матеріалу, на думку академіка Б.В. Асаф'єва, є інтоновані смисли як певне якісне відношення людини до дійсності. Мистецтво музики, підкреслює він, це, насамперед, *почуття* дійсності, відчуття її *емоційного* тону, душевного здоров'я людини, її „настройка” на дійсність. В силу цього безпредметне і безсловесне, невловиме оком мистецтво — музика, залишається мистецтвом *теперішнього*, поточного часу. Тому для композитора важливо не „цитатно” відтворити самі події, соціальні процеси, різний ідеологічний матеріал, а ту „емоційно-звуко-поетичну атмосферу”, в якій даний образ зароджувався, і всі її видозміни^[23].

З огляду на ускладнення соціального життя і загострення боротьби ідеологій, а також збільшення впливу продуктів художньої діяльності на людину особливої ваги набирає соціально-ідеологічний аспект мистецтва. До соціологічного аналізу мистецтва і його ідеологічної функції дедалі частіше стали

звертатися навіть такі прихильники „чистого мистецтва” як Рід, Гаузенштейн, Франкастель та інші. Деякі з них намагаються десоціологізувати і деідеологізувати мистецтво або ж перенести на нього риси дизайну. Дехто з них вважає, що в створенні твору мистецтва бере участь якась „творче буття”, яке не має ніякого стосунку до дійсності і „соціальної совісті” митця, бо все соціальне начебто притупляє його художнє чуття. Головне для митця, — кажуть вони, — використовувати взаємодію простору і кольору, а не виражати суспільно-політичні ідеї, — нехай цим займається політика, а митець, мовляв, має вибирати: або соціальний коментар, або живопис.

Герберт Маркузе, наприклад, пише в своїй книзі „Ерос і цивілізація”, що мистецтво як бездіє в суспільному житті самоусувається від соціальних процесів і навіть від пізнання дійсності. Як сфера свободи, як інстинктивне воно є „самодостатнє вмістилище”, „сприятливий хаос”, де рівною мірою є місце і для мистецтва, і для немистецтва.

Мистецтво, яке „нізвідки не веде, ні до чого не приводить” (Герберт Уелс) не виконує жодного із субстанційних своїх призначень, звужує сферу свого впливу, перекручує відображувану дійсність, обходить інтереси і прагнення людини як учасника суспільно-історичного процесу, члена суспільства. Справжнє мистецтво не може не зачіпати соціальні проблеми суспільства і людського життя. Той факт, що мистецтво в класовому суспільстві завжди було політичною й ідеологічною зброєю, знярядям „руйнації” або „творення” — стара істина. В усвідомленні ідеалів, цілей, завдань, у виробленні того чи іншого світогляду і ідеології мистецтву відводиться не остання роль. Але було б спрощенням говорити, що мистецтво, зокрема художня література, слугують пропаганді ідеології, політичних ідей, тим більше твердити, що воно є їх джерелом.

Звуження специфіки мистецтва до його соціального аспекту, обмеження його впливу ідеологічним функціонуванням — це той же самий утилітаризм, за який виступають, наприклад, сучасні техніцисти, і вульгарний соціологізм. Коли картину В. Поленова „Зарослий став” тлумачать як ідейно-соціальну концепцію старого суспільства, стелю Сікстинської капели, розписану Мікельанджело, трактують як критику офіційної

моралі того часу, — це свавільне звуження і змісту конкретно-го твору, і функції, і призначення мистецтва взагалі, а характерна для будь-якого мистецтва тенденційність перетворюється в „ідеологізм”.

Необґрунтованість цих і подібних суджень стає більш зрозумілою при з'ясуванні самого поняття „ідеологія”. Якщо говорити коротко, то ідеологія як сукупність ідей, поглядів відображає на теоретичному рівні, в більш або менш систематизованому вигляді ставлення людей до навколишнього середовища і одне до одного у відповідності з їх економічним, політичним, правовим, майновим тощо інтересом. За допомогою ідеологічних форм — політичних, правових, релігійних, філософських, естетично-художніх люди усвідомлюють положення і суперечності в економічному житті і суспільних відносинах і борються за їх розв'язання.

Ідеологія, таким чином, — не якась надбудова над психічним і не „згусток психічного”, а продукт теоретичного аналізу суспільних відносин, за допомогою якого знімається стихійність і випадковість у суспільній поведінці людини. Як форма узагальненого досвіду і вияв стосунків людей, вона є історичним, а в класовому суспільстві — класовим явищем і слугує класовим цілям. Цьому ж слугує і художня культура, як це в 20-і роки декларував ЛЕФ і Пролеткульт. „Мистецтво — це ряд ідеологічних пристосувань”, — заявляв вождь пролеткультівців О. Богданов.

Звичайно, такий могутній засіб впливу на людей, як мистецтво, не може не нести в собі певні політичні, моральні, релігійні тощо ідеї, не виражати інтереси тих чи інших соціальних сил, їхній ідеали, бажання, прагнення, думки і почуття. Так, імпресіонізм кінця XIX початку XX ст. з усіма його позитивними якостями і вадами — це своєрідний протест нового покоління буржуа в мистецтві проти старого, більш консервативного й інертного байдужого і до природи, і до людей. Розглядаючи творчість О. Ренуара з погляду ідеологізму і вульгарного соціологізму, можна було б сказати, що в картинах митця виявилось світосприйняття й світовідчуття поміркованого і навіть ліберального буржуа, далекого від політики і соціальних процесів. Але в мистецтві не все так просто і ясно. Атмосфера картин О. Ренуара — атмосфера радісного сприйняття світу, захоплен-

ня чуттєвістю і безпосередністю, що, звичайно, відбивало не лише особисті уподобання митця, але й світовідчуття певних соціальних сил того часу. Представляючи певну групу суспільства, Ренаур усе ж залишився Ренауром не тому, що він „одягнув” у художню форму політичні і моральні ідеї цієї групи, а тому, що і він сам, і змучене жорстокістю буржуазного життя суспільство мали потребу в світі „м’якості” і „свіжості”, сонячних барв і зворушливої інтимності. У хоч ми не знаходимо в його творах прямого відгуку на соціальні процеси, що відбувались на зламі двох віків — дев’ятнадцятого і двадцятого, проте відчуваємо естетичну насолоду, дивлячись на високохудожні образи сучасників і сучасниць видатного художника-гуманіста.

Навіть прихильники класовості і тенденційності мистецтва К. Маркс і Ф. Енгельс застерігали проти однобокого тлумачення ідейності і соціологізації мистецтва. Зокрема, Ф. Енгельс критикував поетів „Молодої Німеччини” за їхню „погану тенденційність”, не підкріплену ні високою художністю, ні справжнім поетичним пафосом. Один із марксистів А. В. Луначарський писав, що література є мистецтвом художніх образів і що будь-яке втручання „голої думки”, „голої пропаганди” є завжди промахом для даного твору. Сама ідеологія, оскільки вона засвоюється живими людьми, — це не голі формули, вона є також і організацією почуттів та вольових імпульсів. Ідейним же є будь-яке мистецтво, що впливає із сильних потрясінь і ефектів, які спонукають митця до активного ставлення до дійсності, до творчості, але він завжди зацікавлений у тому, аби його твір не втратив своєї специфічності і впливав своєю художністю на почуття і думки людей. Художник в окремому творі може переносити акценти на економічні, політичні, правові, філософські, релігійні і власне мистецькі проблеми, тобто бути в своїй творчості ідейно спрямованим, тенденційним, але він не повинен ілюструвати загальні положення будь-якої ідеологічної форми. Мистецтво виходить за межі будь-яких ідеологій та ідей: художність і впливовість мистецтва втрачаються разом із переходом митця до відвертої апологетики, не підкріпленої поетичним пафосом, не вираженої високою майстерністю. Аргументація мистецтва в розв’язанні тих чи інших проблем інша, ніж політики, філософії, моралі, релігії тощо. „Озброєння” митця має інший

характер, ніж зняряддя політика, мораліста, соціолога, проповідника. Цю особливість дотепно відмітив Генріх Гейне, коли писав: „Італійські художники полемізували з попівством, мабуть, успішніше за саксонських теологів. Квітуче тіло на картинах Тиціана – це суцільне протестантство. Стегна його Венери – це тези набагато переконливіші, ніж ті, що їх привбив німецький чернець на дверях віттерберзької церкви^[24]”.

Мистецтво завжди життєве, а життя людини – соціальне. Але ця соціальність має різні аспекти і переживається людиною по-різному. Так само і самосвідомість, усвідомлення відбувається те тільки у вигляді ідей і знань, й у вигляді емоцій, почуттів, волі тощо. Тому і сприйняте політичне, правове, моральне, релігійне, соціальне взагалі немовби перекладається на мову естетично-художнього, йдучи до свідомості людини через її серце. Ця осердеченість робить такий „переклад” відносним, приблизним щодо понять і світоглядних ідей, адже для мистецтва головне не точність теоретичних визначень, а сила вражень, переживання, пафос.

Вже в силу діалектичної взаємозалежності сфер і форм суспільної діяльності і суспільної свідомості будь-яка проблема, що її відображає-зображує мистецтво, водночас, перетворюється в світоглядну, філософську, політичну, моральну проблему. Тому не може бути заперечень проти включення ідеології в предмет інтересу мистецтва, а його використання в соціально-політичних процесах. Отже, йдеться не про усунення соціологічного аспекту використання художніх творів з ідеологічними цілями, а робиться застереження проти його штучної соціологізації та ідеологізації на шкоду його власним субстанціональним цілям і призначенню.

Таким чином, мистецтво є особливою, „художньою” реальністю, яка знаходиться в особливій кореляції з актуальною суспільною реальністю і має свої механізми включення в життя суспільства, а до того ж її параметри чітко визначені. Мистецтво завжди знаходиться „на службі” епохи, що його породила, відображуючи і виражаючи все соціально-значиме, раціонально-нормативне і емоційно-особисте. Це вимагає застосування щодо мистецтва, поряд з естетично-художніми критеріями, і соціально-історичних критеріїв, урахування всіх умов і обставин, всіх аспектів суспільного життя і

всього діапазону життєдіяльності людини як учасника історичного процесу.

☞ КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ☞

1. Чим відрізняється поняття „реальність” від поняття „буття”?
2. Який зміст вкладається в поняття „художня реальність”?
3. Чи може мистецтво обійтись без речовості взагалі?
4. Що ви розумієте під поняттям „розречевлення” і „дематеріалізація” в мистецтві?
5. В якій мірі природно-речове входить у духовний світ людини і що з нього освоює мистецтво?
6. Як ви розумієте вислів: „мистецтво відображує життя”?
7. Що є основним об’єктом для мистецтва в суспільному житті?
8. Чи може мистецтво бути нетенденційним і що ви розумієте під тенденційністю?
9. В якому співвідношенні, на вашу думку, перебуває суспільна реальність з художньою?
10. Що є критерієм суспільної цінності художнього твору?



ЛІТЕРАТУРА



1. Асафьев Б.В. Избранные труды. – М., 1951.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965.
3. Бердяев Н.А. Смысл творчества. – М., 1989.
4. Бровко М. М. Активність мистецтва в культурно-історичному процесі. – К., 1995.
5. Гартман Н. Эстетика. – М., 1958.
6. Гегель. Эстетика. – Т.1. – М., 1968.
7. Давыдов Ю.Н. Искусство как социологический феномен. – М., 1868.
8. Дробницкий О.Г. Мир оживших предметов. – М., 1967.
9. Иоффе И.И. Синтетическая история искусства. – Л., 1933.
10. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб., 1997.
11. Конев В. Социальное бытие искусства. – Саратов., 1975.
12. Натев А. Искусство и общество. – М., 1966.

13. Славин А.В. Наглядный образ в структуре сознания. – М., 1971.
14. Сморгж Л.О. Світ десяти муз. – К., 1973.
15. Сморгж Л.А. Искусство и духовно-практическая жизнь человека и общества // Искусство в свете ленинской теории отражения. – К., 1980.
16. Художественное творчество. – Л., 1983.
17. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. – Т.2. – М., 1964.
18. Эстетика. Словарь. – М., 1989.

ПРИМІТКИ ДО РОЗДІЛУ VI: МИСТЕЦТВО І РЕАЛЬНІСТЬ

- [1]. *Философская энциклопедия.* – Т.4. – М., 1967. – С. 477.
- [2]. М. Э. Омеляновский. О физической реальности // *Вопросы философии.* – 1971. – №10 – С. 2105.
- [3]. К. Маркс, Ф. Энгельс. – Тв. – Т.3. – С. 24.
- [4]. К. Маркс.: Там само. – Т.20. – С. 11.
- [5]. В.К. Мюллер. О театре эпохи Шекспира. – Л., 1925. – С. 120.
- [6]. М.К. Мамардашвили. Анализ сознания в работах Маркса // *Вопросы философии.*, 1966. – №6. – С. 18, 19.
- [7]. Н.А. Бердяев. О назначении человека. – М., 1993. – С. 300.
- [8]. В.П. Зинченко, М.К. Мамардашвили. Проблема объективного метода в философии // *Вопросы философии*, 1977. – №7. – С. 191.
- [9]. Б.Ананьев. Человек как предмет изучения. – Л., 1969. – С. 328.
- [10]. Ортега-и-Гассет. – Див.: О современной буржуазной эстетике. – М., 1971. – С. 41.
- [11]. Николай Гартман. Эстетика. – М., 1958. – С. 64.
- [12]. Н. Read. *Philosophy of Modern Art.* - London., 1952. – P. 20.
- [13]. Гегель. Эстетика. – Соч. – Т.1. – С. 11.
- [14]. Там само. – С. 15, 19.
- [15]. Там само. – Т.3. – М., 1969. – С. 390.
- [16]. Э.В. Ильенков. Проблема идеального // *Вопросы философии.*, 1979. – №6. – С. 136.
- [17]. Мастера искусства об искусстве. – Т.5-2. – М., 1969. – С. 121-123.

- [18]. Геберт Рид. Современная книга по эстетике. Антология. – М., 1954. – С. 28.
- [19]. А.Потебня. Мысль и язык. – Харьков., 1926. – С. 140-141.
- [20]. Ван Гог. Письма. – Л.-М., 1966. – С. 240.
- [21]. Г.В. Плеханов. Изб.филос.произв. – Т.5. – С. 433.
- [22]. История русской литературы. – М., 1939. – С. 2,3,26.
- [23]. Б.В. Асафьев. Избранные труды. – М., 1957. – С.5,48,63.
- [24]. История эстетики. – Т.4. – 1-й полутом. – М., 1969. – С. 331.